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 PARCOURS DU MUSÉE D'ORSAY, QUARANTE ANS PLUS TARD

UN ÉTAT DES LIEUX ET DES QUESTIONS

PAUL PERRIN

À la lecture de certains commentaires consacrés au musée d'Orsay et à ses collections, on pourrait croire que le visiteur qui franchit ses portes en 2026 découvre, pour l'essentiel, le même parcours et les mêmes œuvres qu'en 1986. Cette perception n'est pas sans fondement, les grandes structures de la présentation imaginée dans les années 1970-1980 et inaugurée en décembre 1986 demeurent largement reconnaissables : la nef continue d'organiser la découverte de la sculpture (fig. 1) et de la peinture jusque vers 1870, la galerie du cinquième étage reste associée aux chefs-d'œuvre de l'impressionnisme et du postimpressionnisme, la présentation des arts sous la IIIe République, d'Auguste Rodin, de l'Art Nouveau ou des Nabis est toujours localisée au niveau médian. Derrière cette apparente stabilité se cache pourtant un parcours qui n'a cessé d'être modifié, enrichi et réinterprété. Par exemple, plus d'un tiers des œuvres aujourd'hui exposées ont été acquises depuis l'ouverture du musée. Le parcours permanent, qui compte environ 2 250 œuvres[1] en 2026, constitue ainsi un objet historique à part entière, avec ses strates successives, ses héritages, ses révisions. Il constitue un observatoire privilégié des transformations de l'histoire de l'art elle-même. Son histoire depuis 1986, qui ne se confond pas avec celle du bâtiment, des collections dans leur ensemble, ou des expositions temporaires, reste à écrire.

Nous nous intéresserons ici principalement aux évolutions intervenues depuis la fin des grands réaménagements engagés sous la présidence de Guy Cogeval (2008-2017). Moins spectaculaires que le colossal chantier du « Nouvel Orsay[2] », qui vit la transformation de la muséographie de près des quatre cinquièmes des salles du musée et l'extension des espaces dédiés à la présentation des collections, les modifications conduites ensuite par l'équipe des conservatrices et des conservateurs sous les présidences de Laurence des Cars (2017-2021), Christophe Leribault (2021-2024) puis Sylvain Amic (2024-2025) n'en ont pas moins été significatives. Elles ont touché aussi bien la répartition générale des ensembles, le choix de nouvelles thématiques et l'introduction de nouveaux noms, qu'une révision générale du discours sur les œuvres à travers le déploiement d'un dispositif inédit de médiation écrite[3]. Ces transformations ne représentent cependant que la partie émergée d'un travail de réflexion plus profond et plus vaste, toujours en cours. Faut-il prolonger, réactualiser, ou bien transformer le projet scientifique de 1986 ? Comment mieux rendre compte des horizons nouveaux ouverts par la recherche et de l'enrichissement des collections ? À l'heure où le musée célèbre son quarantième anniversaire, et à l'aube sans doute de nouveaux changements, le parcours – visité en 2025 par plus de 3,7 millions de personnes – apparaît en effet tout autant comme un état de la connaissance que comme un ensemble de questions toujours ouvertes.

Fig. 1 (p. 172)
Vue du réaménagement de la *Porte de l'Enfer* et des espaces dédiés à Auguste Rodin en 2021 (fond de nef, niveau médian, photo 2022).

Réajustements et enrichissements

Les principales transformations intervenues dans le parcours depuis 2017 trouvent leur origine dans une décision qui concernait initialement moins les collections permanentes que les expositions temporaires. Le déplacement du second espace d'exposition du cinquième étage (salles 43-45) vers un nouvel espace aménagé au niveau nef a en effet déclenché une série de réorganisations et de réajustements qui ont progressivement redessiné l'équilibre du parcours.
Ce furent d'abord la réarticulation complète, en 2019, du cinquième étage et le retour du postimpressionnisme dans la continuité logique de l'impressionnisme. L'organisation générale des salles et leurs sujets ont été renouvelés, mêlant présentations de donations (Moreau-Nélaton, Mollard et Personnaz), thèmes (« impression, impressionnisme », « peindre la vie moderne », « l'impressionnisme dans les années 1880 ») et approches plus monographiques (réservées à l'œuvre tardif de Claude Monet, Auguste Renoir et Paul Cezanne), avec une présence désormais plus affirmée de Gustave Caillebotte, grâce à d'importantes acquisitions, ainsi que des artistes femmes (Bracquemond et Morisot ; **fig. 2**), thème sur lequel nous reviendrons. Concernant le postimpressionnisme, une nouvelle phase de réaménagement a eu lieu en 2024. Elle permet notamment, pour la première fois, de consacrer un ensemble de trois salles (38-40) au déploiement de l'histoire du néo-impressionnisme. Dans la galerie Françoise Cachin s'affirme de façon plus évidente l'axe synthétisme-symbolisme, avec l'école de Pont-Aven, Paul Gauguin, Odilon Redon et les débuts des Nabis. Un effort particulier fut fait ici pour mettre en valeur les sculptures et les céramiques de Gauguin, et les nouvelles acquisitions ont permis à la fois de renforcer la présence d'Émile Bernard et d'introduire

des noms étrangers jusqu'alors absents ou peu représentés dans les collections, tels que George Morren, Anna Boch ou Roderic O'Conor (fig. 3).
Au niveau médian, côté rue de Lille, l'un des enjeux fut l'intégration, en 2017, au sein d'un nouvel ensemble de salles dédiées aux Nabis, de la donation Zeineb et Jean-Pierre Marcie-Rivière[4].
La réaffectation des salles 15-24 (rez-de-chaussée, côté Seine) en espace d'exposition temporaire obligea à redéployer les collections qui s'y trouvaient : Gustave Courbet et le réalisme, l'orientalisme, les cabinets de photographies et de dessins, ainsi que les arts décoratifs sous le Second Empire. Dans ce domaine, les collections de la période 1850-1890 seront, à partir de décembre 2026, réunies au sein des salles 51-54 et bénéficieront d'une muséographie repensée et mieux articulée aux espaces historiques de l'ancien hôtel de la gare au premier étage. Il s'agira de mettre en valeur la spécificité de ces collections créées avec le musée et composées pour une large part d'objets d'exception, véritables démonstrations de virtuosité technique, mais aussi d'interroger les catégories d'éclectisme et d'historicisme, fondamentales pour comprendre la période bien au-delà du seul domaine des arts décoratifs, et de développer un discours sur les expositions universelles, les relations entre art et industrie, le rôle des artistes ornemanistes. Parallèlement à ce chantier fut menée en 2024 une reprise de la muséographie des espaces dédiés à l'Art Nouveau français, belge, catalan et italien dans les salles du Médian Seine (61-66), dont les dispositifs de présentation n'avaient pas évolué depuis l'ouverture du musée[5], contrastant particulièrement avec les nouveaux espaces



Fig. 2
Vue de la galerie impressionniste avec les peintures de Berthe Morisot et Marie Bracquemond,
dans un aménagement ultérieur de 2026 (5e étage, galerie impressionniste, salle 32, photo 2026).

du pavillon Amont inaugurés en 2012. Sans modifier profondément l'organisation du parcours, l'intervention permit d'en moderniser l'aspect, de l'enrichir de dispositifs de médiation plus contextuels et d'intégrer de nombreuses acquisitions.
Concernant la photographie et les arts graphiques – qui constituent aujourd'hui les ensembles les plus riches des collections du musée mais demeurent paradoxalement les moins visibles pour le public[6] –, il fut décidé de donner à ces disciplines (à l'exception des pastels, pourtant très présents dans le parcours à l'ouverture du musée en 1986[7]) des espaces mieux identifiés, avec la création du cabinet d'architecture au fond de la nef, du cabinet des dessins au cinquième étage et du cabinet de photographies au rez-de-chaussée côté rue de Lille. Les nombreux accrochages présentés dans ces espaces ont permis de développer des approches renouvelées de ces collections et de valoriser les acquisitions.
Pour ce qui est des sculptures, les transformations ont été moins nombreuses, les évolutions consistant surtout à enrichir un récit par de nouvelles acquisitions (Jules Cavelier, Charles Cordier, Gustave Doré, Léopold Chauveau, etc.). Le changement le plus significatif concerne toutefois la présentation de la *Porte de l'Enfer* de Rodin, installée depuis



Fig. 3
Vue des salles dédiées à l'école de Pont-Aven et à Gauguin réaménagées en 2019 puis 2024 (5e étage, salles 43-44, photo 2026).

l'automne 2021 face à la nef, dans un espace entièrement repensé et enrichi de nouveaux dépôts du musée Rodin (fig. 1). Ce réaménagement fut l'occasion de revoir également le parcours sculpté du niveau médian côté rue de Lille[8], afin de suivre plus logiquement le fil menant de Rodin à la génération d'Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, Joseph Bernard et François Pompon.

Anciennes questions, nouvelles réponses

Si nombre de transformations ont consisté à réajuster le parcours et à intégrer de nouvelles acquisitions, d'autres réaménagements, plus thématiques, ont permis de réactualiser certaines des ambitions qui avaient présidé à la naissance du musée concernant la peinture dite « académique », l'architecture, l'histoire ou encore la pluridisciplinarité. Le retour en 2018 des grands formats de Courbet dans la salle 7 (baptisée salle Sylvain Amic en 2025) – qui visait à lui rendre une place plus centrale dans le musée – a permis de libérer la salle 24, l'une des plus vastes et hautes du parcours, pour une nouvelle présentation des grandes peintures d'histoire des années 1850-1870. L'une des évolutions les plus significatives concerne en effet la place accordée aux productions longtemps regroupées sous les catégories commodes mais inadéquates et souvent disqualifiantes d'art « pompier », « officiel » ou « académique ». Ce redéploiement accompagne les recherches qui ont contribué à développer un discours plus nuancé et plus précis sur ces œuvres longtemps considérées comme le « faire-valoir » ou le « repoussoir » des avant-gardes[9]. Alimentée par de nombreuses restaurations et sorties de réserves menées dans les années 2010, la salle 24 rassemble désormais des œuvres de Paul Chenavard, Auguste Glaize, Achille Benouville ou Louis Baader jusque-là souvent invisibles. De même, la galerie Lille et les salles attenantes ont été progressivement réorganisées autour de 2021-2022 afin de mieux mettre en valeur ce pan des collections et de distinguer les enjeux et logiques propres aux différents « genres » de la peinture sous le Second Empire (peinture d'histoire et de bataille, portrait, scène de genre). Des ensembles importants d'œuvres d'Ernest Hébert, Gustave Guillaumet, Jean-Baptiste Carpeaux ou Ernest Meissonier, ainsi que d'autres d'artistes moins connus, ont pu être sortis des réserves et mis en valeur. Ces nouvelles présentations se sont accompagnées d'une médiation enrichie et repensée, donnant notamment pour la première fois aux visiteurs, dans le cas de l'« orientalisme », des clés de compréhension du contexte d'expansion coloniale de production de ces images.
À la faveur de ces réaménagements, la question de la place de l'histoire, notamment politique, a retrouvé une actualité particulière. Des réponses avaient été trouvées à l'ouverture du musée, notamment à travers le dispositif des bornes numériques du « Passage des dates » aménagé sur la passerelle du quatrième étage, ainsi que grâce aux nombreuses fiches explicatives (les « points-clés ») mises à disposition des visiteurs. Leur disparition progressive eut pour conséquence de laisser le parcours permanent presque sans éléments de contexte pour comprendre les œuvres. D'un autre côté, la lisibilité même du cadre chronologique du musée – 1848-1914 – s'était estompée. Une première façon de répondre



Fig. 4
Vue de l'espace consacré à la guerre franco-prussienne et à la Commune de Paris, ouvert en 2021 (rez-de-chaussée, fond de la galerie Lille, photo 2023).

à ces questions fut la création, en 2021, d'un espace pluridisciplinaire consacré aux représentations de la guerre franco-prussienne, du Siège de Paris et de la Commune (1870-1871), sujet absent du musée alors même qu'il continue de marquer l'une des grandes césures chronologiques du parcours (fig. 4). La date « inaugurale » de 1848 a également fait l'objet d'une réflexion particulière et la première salle du parcours, située à gauche de l'entrée de la nef, dédiée à Honoré Daumier et Jean-François Millet, a vu son programme réorienté en 2025-2026. L'accent y est mis davantage sur la représentation des insurrections et sur le régime de la IIe République, son idéal démocratique et de fraternité à travers ses achats et ses commandes passées aux artistes réalistes.
Au-delà de l'histoire politique, les réflexions ont également porté sur la place que pourraient occuper dans le parcours d'autres phénomènes sociaux, économiques, scientifiques ou environnementaux. Ainsi, depuis 2026, la première partie de la galerie Seine, longtemps consacrée aux paysagistes de Barbizon, propose une lecture renouvelée de l'art du paysage mais aussi de l'art animalier des années 1848-1870. Elle articule un discours sur l'essor de ces genres au milieu du siècle, le développement de la pratique de la peinture en plein air (également absent du parcours jusqu'alors), et un discours sur la personnalité du grand collectionneur et donateur Alfred Chauchard. Dans le droit fil de l'opération « 100 œuvres racontent le climat[10] », en 2025, le projet doit permettre d'intégrer plus explicitement des questionnements d'histoire environnementale (relations

humain-animal, histoire des forêts et premières protections « artistiques » des espaces naturels) dans le musée. Un certain nombre de thèmes traités par de grandes expositions depuis le début des années 2010 – de la prostitution aux modèles noirs, de la justice au darwinisme –, très présents dans la recherche actuelle en histoire de l'art, demeurent encore insuffisamment perceptibles dans le parcours, tout comme les questions religieuses et spirituelles, la construction des identités nationales et régionales, les questions de vie privée et d'intimité, de « race », de genre et de sexualité, ou encore la question sociale et les mondes du travail[11].
L'un des fondements du projet muséal d'Orsay fut la pluridisciplinarité, entendue d'abord comme la réunion de plusieurs disciplines au sein d'un même musée. Pour autant, le musée d'Orsay ne saurait être considéré ni comme un simple musée de beaux-arts, ni comme un musée total de la création au XIXe siècle et au début du XXe siècle, puisque y demeurent largement absents l'estampe et la culture de l'imprimé, mais aussi les arts dits populaires, tandis que la musique, la littérature ou les arts vivants n'y sont présents que de manière indirecte, à travers la programmation culturelle. Dans les premières années du musée, les « expositions-dossiers » avaient néanmoins permis de les intégrer au parcours lui-même : ces espaces disparurent progressivement à mesure que les collections se développaient, tandis que les expositions temporaires assumaient davantage cette dimension pluridisciplinaire. Inversement, la présence de la photographie ou de l'architecture a dès l'origine contribué à ouvrir le musée vers d'autres champs que celui des arts. Plus récemment, d'autres formes de culture visuelle ont retrouvé une place plus visible dans le parcours, ainsi des silhouettes du théâtre du Chat noir et du cinématographe, qui a fait son retour dans le musée en 2019. Les films, issus du cinéma des premiers temps, font désormais l'objet de sélections thématiques régulièrement renouvelées (**fig. 5**).
Malgré ces évolutions, quarante ans après l'ouverture du musée force est de constater que les logiques par disciplines restent largement dominantes, chaque médium continuant de déployer son propre récit dans des espaces qui lui sont dédiés. Les zones de rencontre restent rares et concernent surtout, comme à l'origine, des artistes dont la pratique traverse plusieurs médiums (Edgar Degas, Gauguin, les Nabis), ou certaines des nouvelles thématiques introduites dans le parcours (le portrait, la guerre de 1870 et la Commune). Le réaménagement d'ampleur de la zone du fond de nef en 2022, autrefois dédiée à l'Opéra Garnier[12] et maintenant à la ville moderne et aux transformations de Paris, peut à la fois être considéré comme l'une des transformations muséographiques les plus importantes de ces dernières années et comme l'un des meilleurs laboratoires de l'intermédialité au sein du parcours[13]. L'opération visait à la fois à renforcer la présence de l'architecture dans le parcours, après la disparition de l'ancienne présentation du pavillon Amont (avec le démontage de la « tour » de l'architecture à la fin des années 2000[14]), et à introduire dans le musée la question du fait urbain considéré comme un fait social total et l'une des expressions majeures des mutations techniques, sociales, culturelles et politiques du siècle. Autour d'un même objet d'étude sont réunis peintures, sculptures et maquettes mais aussi arts graphiques, photographies et documents via la programmation du cabinet d'architecture situé au cœur de cet espace.

Le « canon » Orsay : élargir ou transformer ?

Autre question présente dès l'origine du projet Orsay et qui continue de se poser avec acuité : celle du canon artistique qui sous-tend la présentation des collections. Quels artistes et quelles œuvres le musée choisit-il de rendre visibles ?
Parmi les quelque 4 500 créateurs et créatrices présents dans les collections d'Orsay, seuls 580 environ sont représentés dans le parcours du musée. Ce chiffre, relativement faible au regard de l'ensemble des collections, demeure néanmoins considérable pour un musée qui ne couvre qu'une soixantaine d'années de création artistique. Parmi eux, les artistes les mieux représentés dans le parcours (avec plus d'une dizaine d'œuvres) sont les peintres Bonnard, Cezanne, Courbet, Degas, Denis, Gauguin, Guillaumet, Manet, Meissonier, Monet, Pissarro, Puvis de Chavannes, Redon, Renoir, Seurat, Signac, Sisley, Toulouse-Lautrec, Van Gogh et Vuillard, les sculpteurs Barye, Bourdelle, Bugatti, Carpeaux, Dalou, Daumier, Frémiet, Maillol, Pompon et Rodin, et les architectes et créateurs d'objets d'art Charpentier, Delaherche, Gallé, Guimard, Hoffmann, Horta, Lachenal, Lalique, Moser et Van de Velde. Seuls une douzaine d'entre eux bénéficient d'espaces monographiques (Carpeaux, Cezanne, Courbet, Degas, Gallé, Gauguin, Manet, Monet, Redon, Rodin, Toulouse-Lautrec et Van Gogh). Cette place particulière reflète l'importance accordée à certains artistes dans le canon de l'histoire de l'art, mais aussi la volonté de mettre en valeur les grands points forts des collections, et enfin de répondre aux attentes des visiteurs. Une certaine disproportion continue ainsi d'exister entre la peinture et les autres techniques, ainsi qu'entre l'impressionnisme (et le postimpressionnisme) et les autres mouvements artistiques.
Cette disproportion est particulièrement marquée dans le cas des courants naturalistes et symbolistes qui, malgré la richesse des collections dans ces domaines, disposent en 2026 des mêmes espaces – relativement réduits – qu'à l'ouverture du musée (pour l'essentiel les salles du niveau médian côté Seine)[15]. Cette situation n'est pas sans poser des difficultés, puisque c'est à ces courants esthétiques qu'appartient une partie importante des artistes étrangers représentés dans les collections. Alors que les expositions du musée ont largement contribué à renouveler la connaissance des différentes scènes artistiques européennes, et alors que les acquisitions se poursuivent, ces avancées et enrichissements restent difficilement perceptibles dans le parcours. Il faut reconnaître que le manque d'espace limite la possibilité de développer un véritable discours sur la création occidentale selon des perspectives qui seraient tout à la fois nationales, comparées et transnationales. L'exception demeure l'Art Nouveau, pensé dès l'origine comme un phénomène international[16]. Il s'agit là d'un défi important pour le musée qui doit notamment pouvoir rendre plus visible, au sein du parcours, la diversité de la création *en France*, profondément marquée par ces circulations et migrations. Au-delà, sans doute faudra-t-il aussi s'interroger sur l'évocation, au musée d'Orsay, de la création extra-occidentale au XIX^e^ siècle, dans une véritable mise en perspective globale des collections nationales.
Le problème se pose de manière comparable pour les artistes femmes, absentes des listes précédemment citées, et qui pâtissent elles aussi du manque d'espaces consacrés à certains courants, notamment au naturalisme, au sein duquel elles se sont plus particulièrement illustrées.



Fig. 5
Vue du Cabinet de cinéma, dédié à la naissance du cinématographe, ouvert en 2019 (5e étage, salle 47, photo 2025).

Aujourd'hui, sur environ 2 150 œuvres exposées dans le parcours permanent, une cinquantaine sont réalisées par des femmes (2,3 %) et le parcours réunit près de trente créatrices (5 %)[17]. Aux figures déjà bien connues des visiteurs – Marie Bashkirtseff, Cecilia Beaux, Sarah Bernhardt, Rosa Bonheur, Louise Breslau, Mary Cassatt, Camille Claudel, Eva Gonzalès, Marcello (Adèle d'Affry) ou Berthe Morisot – se sont ajoutés, par acquisition ou par « sortie des réserves », des noms tels qu'Alix d'Anethan, Charlotte Besnard, Anna Boberg, Anna Boch, Olga Boznańska, Fanny Brate, Eleanor Fortescue Brickdale, Elsa Engeström, Beatrice How, Margaret MacDonald, Jeanne Selmersheim-Desgranges, Edyth Starkie Rackham, Helene Schjerfbeck, Marianne Stokes ou encore Annie Swynnerton. Cette présence est également sensible dans les accrochages temporaires, en particulier dans le domaine de la photographie[18]. Ces évolutions reflètent plus fidèlement la composition des collections, mais les déséquilibres demeurent marqués, notamment pour l'impressionnisme ou la sculpture. Les limites tiennent à la fois à l'histoire des collections, aux dépôts anciens d'œuvres importantes d'artistes femmes, à la forte sollicitation de certaines œuvres désormais très demandées pour les expositions de par le monde, ainsi qu'au rythme nécessairement lent des acquisitions d'œuvres majeures, tributaires du marché de l'art[19].

Mais derrière cette question en apparaît une autre, plus fondamentale : s'agit-il simplement d'élargir le canon à de nouveaux noms ou bien de transformer plus profondément les catégories mêmes qui structurent le récit ? Comme on l'a vu avec les peintres dits « académiques », le véritable enjeu n'est pas seulement d'accroître la diversité des artistes représentés mais aussi, grâce aux avancées de la recherche, de renouveler les cadres d'interprétation. La réévaluation des artistes femmes invite ainsi à une future double évolution du parcours : rendre plus visible leur présence dans des domaines longtemps perçus comme masculins (l'histoire, le voyage, la vie publique…) tout en donnant plus d'importance, grâce à leurs œuvres, à des sujets parfois considérés comme secondaires, tels que la nature morte, l'intimité domestique, la famille ou l'enfance, qui sont pourtant des sujets d'étude majeurs.

Une dernière question concerne la limite chronologique finale du récit proposé par le musée, établie autour de 1914. Par contraste, la présence, au sein de la donation Kaganovitch, de deux chefs-d'œuvre fauves de Derain et de Vlaminck, rappelle avec acuité l'absence dans le parcours des nouvelles avant-gardes des années 1900-1910. Cette difficulté, posée dès 1986, tient aux choix de répartition des collections nationales entre le musée d'Orsay et le Musée national d'art moderne, et s'est encore accentuée avec la fin du dépôt de *Luxe, calme et volupté* de Matisse (artiste né en 1869), qui, depuis l'ouverture du musée, incarnait cette ouverture vers l'art moderne. Certes, le début du XX^e^ siècle demeure présent à travers le prolongement des carrières de Monet, Bonnard, Hodler, Bourdelle ou Pompon, par un ensemble majeur de peintures d'Henri Rousseau, ou encore par des œuvres de jeunesse d'artistes comme Kupka, Mondrian ou Schjerfbeck, mais ces présences dispersées ne suffisent pas à restituer pleinement la richesse et la complexité des interactions entre les générations de créateurs et créatrices qui coexistent en Europe à cette époque, et particulièrement à Paris, ni à rendre perceptible le processus d'émergence des nouvelles avant-gardes, qui sont comme coupées de leurs appuis.



Fig. 6
Vue de la salle « À qui appartiennent ces œuvres ? », ouverte en mai 2026 (rez-de-chaussée, galerie Lille, salle 10b, photo 2026).

Le lieu et la collection comme objets d'histoire

Une dernière évolution semble se dessiner dans le parcours du musée : la volonté croissante de faire du lieu lui-même et de l'histoire de la constitution des collections nationales des objets d'histoire à part entière[20].
Ainsi, en 2023, deux grands écrans ont été installés à l'entrée de la nef pour diffuser un court film retraçant l'histoire de la gare et de l'hôtel d'Orsay, depuis leur construction à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900 jusqu'à leur désaffection progressive puis leur transformation en musée. Cette première médiation demeure cependant modeste au regard du potentiel qu'offre le bâtiment lui-même : à travers l'histoire de ce lieu, de son architecture et de ses décors, ce sont en effet des thèmes aussi variés que la révolution des transports, l'évolution des techniques constructives, la standardisation du temps, l'essor de l'énergie électrique, le développement du tourisme et de l'hôtellerie modernes, ou encore les transformations de Paris à l'époque des expositions universelles qui pourraient être abordés.
Un autre signe avait été donné en 2013 lorsque, à l'occasion d'une profonde refonte muséographique des premières salles de peinture de la nef, permettant notamment un accrochage sur plusieurs rangs à la

façon des musées du XIXe siècle, ces espaces furent rebaptisés « salles Luxembourg »[21]. Cette appellation visait à rappeler le rôle majeur joué à l'époque par le musée du Luxembourg, où nombre de ces œuvres, acquises par l'État du vivant des artistes, avaient été présentées en leur temps. Depuis lors, les grandes donations, les legs fondateurs, les figures de collectionneurs occupent une place plus visible dans le parcours, à travers de nouveaux regroupements d'œuvres ou l'ajout de textes explicatifs. Ils rappellent que la collection nationale ne constitue pas un ensemble « naturel » d'œuvres mais une construction historique résultant en grande partie de la générosité d'acteurs privés.
L'année 2026 marque une étape supplémentaire dans ce processus, avec d'un côté l'ouverture de l'espace intitulé « À qui appartiennent ces œuvres ? » (salle 10), consacré aux œuvres dites « MNR » (Musées nationaux récupération), qui introduit dans le parcours permanent les questions des spoliations antisémites et de la recherche en provenance (**fig. 6**), et de l'autre l'apparition discrète d'un texte consacré non à un collectionneur-donateur mais à une conservatrice-donatrice, Françoise Cachin, première directrice du musée d'Orsay (1986-1994), à laquelle Guy Cogeval avait déjà choisi de dédier une galerie en 2011. Pensé avant tout comme un hommage à une figure majeure de l'histoire de l'institution, ce geste témoigne aussi d'un musée qui assume peut-être davantage de rendre visibles les acteurs de sa propre construction.

Comme la gare devenue musée, comme les interventions successives qui ont transformé le bâtiment depuis quarante ans, le parcours d'Orsay est fait de strates, d'ajouts, de déplacements, de persistances et de révisions. Cette instabilité, qui témoigne aussi d'une forte capacité de remise en question, d'une certaine agilité et de créativité, est sans doute le meilleur atout d'un musée scientifiquement vivant. En effet, ce qui apparaît au terme de cette décennie, à la veille de l'ouverture du Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau, de nouveaux enrichissements majeurs des collections (on pense notamment à l'arrivée future de la grande donation Marlene et Spencer Hays[22]), est moins un récit ayant trouvé une forme définitive qu'un parcours qui a accepté de rester dans un fécond état de questionnement. Disponible à la recherche, aux débats, aux renouvellements historiographiques comme aux acquisitions futures, il accueille des niveaux de lecture, des temporalités et parfois même des conceptions concurrentes de la modernité ou de l'histoire de l'art.
À quarante ans, et malgré tous ces bouleversements, le parcours du musée d'Orsay apparaît paradoxalement fidèle à ce qui faisait déjà sa singularité à son ouverture : être le fruit d'un projet à la fois patrimonial et intellectuel, un véritable instrument de réflexion sur les arts du XIXe et du début du XXe siècle ainsi que sur les manières d'en écrire l'histoire.

Paul Perrin est conservateur en chef, directeur de la conservation et des collections, musée d'Orsay, Paris

Notes

1 Soit 770 peintures, 720 objets d'art, 660 sculptures et médailles, auxquels s'ajoutent une trentaine d'œuvres sur papier dans chacun des cabinets de photographies, d'architecture et de dessins.

2 Sur ce projet, voir Patry et Thiébaut, 2012, et Cogeval, 2018.

3 Depuis 2018 environ, ce ne sont pas moins de 75 textes de salle et plus de 600 cartels d'œuvres qui ont été rédigés.

4 Elle comprend 49 peintures et 99 œuvres graphiques de Bonnard et Vuillard.

5 Dubreuil, 2025.

6 La collection compte en 2026 près de 49 000 photographies, 57 000 dessins et pastels « d'artistes », 26 000 dessins d'architecture et d'arts décoratifs, 5 000 peintures, 4 800 sculptures et médailles et 3 500 objets d'arts décoratifs.

7 Plusieurs grandes expositions, en 2008 (commissariat Philippe Saunier, conservateur en chef du patrimoine) et en 2023 (commissariat Caroline Corbeau-Parsons, conservatrice peinture et arts graphiques), ont permis de mettre en valeur la collection. La création d'une salle permanente pour les pastels est à l'étude.

8 Voir Blanchetière, 2022.

9 Voir l'essai de Marc Gotlieb, « Les pompiers, mon amour », dans le présent numéro de *48-14*.

10 « 100 œuvres racontent le climat », opération de prêts et parcours dans les collections (printemps 2025, commissariat de Servane Dargnies-de Vitry, conservatrice en chef peinture).

11 Thème choisi pour l'édition 2026 de l'opération « 100 œuvres racontent… » (printemps 2026, commissariat Clémence Raynaud, conservatrice générale architecture).

12 Voir l'article de Guy Lambert dans le présent numéro de *48-14*.

13 Voir Blanchetière, Chevallier et Perrin, 2022.

14 Voir l'article de Guy Lambert dans le présent numéro de *48-14*, et notamment fig. 3 et 4.

15 Symptomatiquement, ces salles (55 à 60) sont celles qui ont le moins évolué dans leur muséographie depuis 1986. La rénovation de fond en comble de ces espaces devait constituer le dernier volet du « Nouvel Orsay » de Guy Cogeval. Ce projet fut abandonné en 2017.

16 C'est dans le domaine des arts décoratifs que la proportion de créateurs étrangers est la plus élevée : environ 40 % des œuvres exposées, contre 17 % en peinture et 9 % en sculpture.

17 Sur les 146 000 entrées de la base de données des collections, 2 000 sont les œuvres de femmes (1,3 %) ; cette proportion est plus élevée en peinture (2,3 %). Depuis 2015, près de 530 œuvres d'artistes femmes sont entrées dans les collections (dont environ 380 photographies, 120 œuvres graphiques, 20 peintures et 5 sculptures).

18 Dans le droit fil de l'exposition « Qui a peur des femmes photographes ? 1839 à 1945 » (musée d'Orsay et musée de l'Orangerie, automne 2015, commissariat Thomas Galifot, Marie Robert, conservateur en chef et conservatrice en chef photographie, et Ulrich Pohlmann, responsable de la collection de photographie du Münchner Stadtmuseum).

19 Sur ce sujet, voir Jarbouai, 2026.

20 En 2025, le musée d'Orsay a publié *La gare d'Orsay et ses métamorphoses* (sous la direction de Clémence Raynaud, Paris, musée d'Orsay et Hazan).

21 Fabre, 2013.

22 La promesse de don de Marlene et Spencer Hays (2016 puis 2017) comprend aujourd'hui 288 pièces (dont un important ensemble d'œuvres nabies).

Bibliographie

Blanchetière, 2022
François Blanchetière, « *La Porte de l'Enfer* au musée d'Orsay », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2022-4, p. 91-101.

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

Cogeval, 2018
Guy Cogeval, *Mémoires d'un antihéros. Mes années au musée d'Orsay, 2008-2017* (propos recueillis par Caroline Dubois), Paris, Skira, 2018.

Dubreuil, 2025
« La rénovation des espaces dévolus à l'Art Nouveau en 2024. Rencontre avec Élise Dubreuil », *Le carnet des musées d'Orsay et de l'Orangerie. Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau*, 2025 (https://doi.org/10.58079/151bl, consulté le 24 mai 2026).

Fabre, 2013
Côme Fabre, « Nouvel Orsay : ouverture des salles Luxembourg », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, décembre 2013, p. 8-10.

Jarbouai, 2026
« Mettre en lumière les artistes femmes dans les collections du musée d'Orsay : questions à Leïla Jarbouai, conservatrice en chef peinture et arts graphiques, responsable des accrochages peintures », *Magazine du musée d'Orsay*, mis en ligne le 12 février 2026 (https://www.musee-orsay.fr/fr/magazine/2026-02-12/mettre-en-lumiere-les-artistes-femmes-dans-les-collections-du-musee-dorsay-questions-leila-jarbouai-conservatrice-en-chef-peintures-et-arts-graphiques-et-responsable-des-accrochages-peintures, consulté le 1er juillet 2026).

Patry et Thiébaut, 2012
Sylvie Patry et Philippe Thiébaut, « Quelques aspects des rénovations entreprises au musée d'Orsay : les exemples du pavillon Amont et des galeries impressionnistes », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2012-1, p. 23-26.

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