48 | 14

La revue des musées
d'Orsay et de l'Orangerie

L'EFFET ORSAY

Numéro 1 —— 2026

Musée d'Orsay

Musée de l'Orangerie

Centre de ressources
et de recherche
Daniel Marchesseau

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

Rédaction en chef
—
France Nerlich
Préfiguratrice du Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau, musée d'Orsay, Paris, et professeure d'histoire de l'art à l'université de Tours
Victor Claass
Coordinateur scientifique, musée d'Orsay, Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau, Paris

Comité scientifique
—
Nienke Bakker
Van Gogh Museum, Amsterdam
Claire Barbillon
École du Louvre, Paris, et université de Poitiers
Laurent Baridon
Université Lumière Lyon 2
Esther Bell
Clark Art Institute, Williamstown
Claire Bernardi
Musée de l'Orangerie, Paris
Laurence Bertrand Dorléac
Fondation Sciences Po, Paris
Rossella Froissart
École pratique des hautes études, Paris
Dario Gamboni
Université de Genève
Alain Fouad George
Lusail Research Institute, Doha
Monica Juneja-Huneke
Universität Heidelberg
Laura Malosetti Costa
Museo de Artes Decorativas – Palacio Taranco, Montevideo
Daniel Marchesseau
Conservateur général honoraire
Atsushi Miura
Ohara Museum of Art, Kurashiki
Paul Perrin
Musée d'Orsay, Paris
Todd Porterfield
City University of New York
Cyrille Sciama
Musée des Impressionnismes, Giverny
Bertrand Tillier
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Isabel Valverde
Université Pompeu Fabra, Barcelone
Pierre Wat
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Marta Weiss
Victoria & Albert Museum, Londres

Comité de rédaction
—
Jan Dirk Baetens
Radboud Universiteit Nijmegen, Nimègue
Camille Belvèze
Musée Sainte-Croix, Poitiers
Arnaud Bertinet
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
François Blanchetière
Musée d'Orsay, Paris
Matthieu Bonicel
Musée d'Orsay, Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau, Paris
Lionel Britten
Musée d'Orsay, Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau, Paris
Caroline Corbeau-Parsons
Musée d'Orsay, Paris
Fabio d'Almeida
Universidade Estadual de Campinas, São Paulo
Juliette Degennes
Musée de l'Orangerie, Paris
Benjamin Foudral
Musée Pôle Courbet, Ornans
Violaine Gourbet
Université Polytechnique Hauts-de-France, Valenciennes
Stéphane Paccoud
Musée des Beaux-Arts, Lyon
Pierre Pinchon
Aix Marseille Université
Clara Roca
Musée des Arts décoratifs, Paris
Sara Vitacca
Université Marie et Louis Pasteur, Besançon
Nicholas-Henri Zmelty
Université de Picardie Jules Verne, Amiens

Avec le généreux soutien de la Société des Amis des musées d'Orsay et de l'Orangerie et de la Fondation des Amis pour le rayonnement des musées d'Orsay et de l'Orangerie, abritée à la Fondation de France.



LES ANNÉES CRÉATRICES
NAISSANCE D'UNE COLLECTION PHOTOGRAPHIQUE AU MUSÉE D'ORSAY (1978-1994)

ÉLÉONORE CHALLINE

En tant que domaine souvent considéré comme mineur par rapport à la peinture et à la sculpture, la photographie devait à la fois trouver sa place au musée d'Orsay et interagir avec les autres disciplines dans un lieu qui se voulait à la croisée des arts du XIXe siècle. Se passer de la photographie sur la période 1848-1914, où celle-ci incarnait une modernité visuelle, aurait constitué un impensé troublant dans le programme artistique et intellectuel du musée conçu par Michel Laclotte, alors conservateur en chef du département des Peintures du Louvre et à la tête de l'équipe de préfiguration du musée d'Orsay[1]. Dès 1978, une conservatrice pour la photographie y fut nommée : Françoise Heilbrun, qui occupa ce poste jusqu'à sa retraite en 2011, bientôt rejointe par Philippe Néagu, de 1982 à sa mort prématurée en mars 1994. Ce qui était très nouveau au musée d'Orsay, par rapport à la lente sédimentation des autres collections photographiques dans les musées ou bibliothèques depuis le XIXe siècle, tenait à la formation d'une collection photographique de toutes pièces, « créée ex nihilo à partir de 1979, grâce à des crédits spéciaux, des dons, des dépôts, des affectations provenant d'autres institutions[2] », mais aussi *ex abrupto*, d'une manière intensive et accélérée. À l'ouverture du musée au public en 1986, la collection comptait déjà 10 000 pièces – elle était de loin la plus pléthorique du musée[3] –, 36 000 en 1995[4], pour atteindre près de 50 000 pièces en 2008[5]. Plus de 30 000 pièces ont donc été acquises entre 1979 et 1994, avec un rythme très soutenu entre 1981 et 1988 (**fig. 1**).

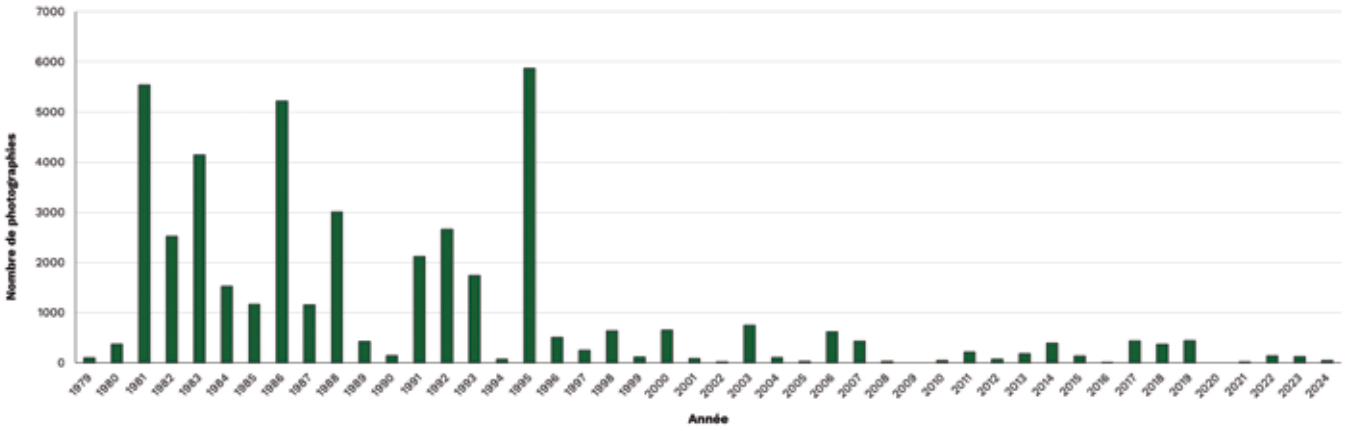


Fig. 1
L'entrée des photographies au musée d'Orsay par année.
Note : Ces chiffres annuels sont fournis par une interrogation du catalogue en ligne des collections du musée, grâce à une recherche avancée par année d'acquisition. Ils peuvent être en décalage par rapport aux chiffres annoncés en 1983, 1986 et 1995, qui voulaient donner une idée globale de l'importance de la collection. En effet, d'importants dons ou ensembles n'avaient pas alors été inventoriés à la pièce. Les chiffres du graphique sont donc plus élevés que ceux annoncés à l'époque.

Au-delà des chiffres, c'était surtout un regard neuf, dépoussiéré, qui allait être porté à Orsay sur la photographie, s'inscrivant dans le cadre d'un mouvement plus large d'ouverture sur des disciplines dites mineures (arts décoratifs, cinéma, etc.) et sur d'autres styles (les pompiers, les peintres académiques, etc.) qui avaient été rejetés par l'histoire de l'art moderniste[6]. De ce fait, la photographie « n'y serait plus cantonnée à la documentation, à l'érudition bibliophile ou à l'histoire des procédés successifs[7] ». Au contraire, il s'agissait d'en faire un art aux yeux du public, en en révélant la beauté et le caractère propre, distinct de celui des autres arts, ce que les conservateurs allaient nommer la « vision photographique ».
Jusqu'ici, l'histoire des collections photographiques au musée d'Orsay a été écrite du point de vue des conservateurs qui en ont eu la charge. Françoise Heilbrun en a retracé les grandes lignes et les logiques à plusieurs occasions. En nous concentrant sur un moment singulier – les années de création, de 1978 à 1994 – et sur un couple (**fig. 2**), il s'agira ici de comprendre ce que commencer une collection photographique institutionnelle signifiait, tant pour Orsay que dans le paysage culturel, en théorie comme en pratique : quelles acquisitions étaient envisageables et auprès de qui, quelle allait être la véritable physionomie de cette collection et pour quelle histoire de la photographie, alors même que celle-ci était à peine naissante dans le champ universitaire.
Cette étude a été réalisée à partir des rapports d'activité annuels du musée, de l'inventaire, de la base de données en ligne, des archives du musée conservées aux Archives nationales, ainsi que de celles de la Commission nationale de la photographie, mais aussi grâce à de nombreux entretiens avec les générations successives de conservateurs et de documentalistes qui ont travaillé sur la collection photographique[8].
À travers eux se dessine une histoire orale qui donne chair et sensibilité à l'histoire de la collection photographique au musée d'Orsay, tissée de récits plus personnels et de souvenirs, de description du travail mené dans l'institution, de retours sur des orientations et des arbitrages ainsi que de réalités vécues.

Fig. 2
Martine Franck, portrait de Françoise Heilbrun et Philippe Néagu au musée d'Orsay, vers 1989, collection particulière. Photographie communiquée par Chryséis Néagu.

L'effet Orsay dans le paysage photographique

La création de la collection photographique du musée d'Orsay comblait des attentes et un espoir mûris depuis plus d'un siècle, en particulier depuis l'entre-deux-guerres[9] : la photographie ancienne faisait son entrée au musée d'art, non pas au seul titre de support de documentation mais en tant que moyen d'expression à part entière. Quelques années auparavant avait eu lieu l'inauguration du Centre Georges Pompidou, où la photographie du XXe siècle allait progressivement prendre toute sa place : si le Centre ouvrit en 1977, la collection photographique n'y fut officiellement créée qu'en 1981 ; sa constitution se fit donc en parallèle de celle d'Orsay. Avant cela, en France, seules existaient des initiatives privées, comme le musée français de la Photographie de Bièvres, fondé en 1960, ou municipales, tel le musée Nicéphore-Niépce à Chalon-sur-Saône, en 1972. Néanmoins, dès la décennie 1970, l'implication croissante des pouvoirs publics se lisait dans le soutien à la création des Rencontres d'Arles en 1970, au projet d'une Fondation nationale pour la photographie (ouverte en 1978) et à la création d'une inspection pour la photographie au ministère de la Culture.
La formation d'une collection photographique au musée d'Orsay arrivait dans le contexte d'une redécouverte des collections photographiques et non dans celui d'un désert patrimonial. Une nouvelle génération de conservateurs s'intéressant à la photographie allait permettre à ces fonds négligés de s'épanouir : Marie de Thézy à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Hélène Pinet au musée Rodin, Catherine Mathon à l'École nationale supérieure des beaux-arts, Françoise Reynaud au musée Carnavalet ou encore Sylvain Morand aux musées de Strasbourg. Publiée de 1983 à 1986, la revue *Photographies*, soutenue par le ministère de la Culture et dirigée par Jean-François Chevrier, atteste l'effervescence du début des années 1980 dans le domaine photographique[10].
La collection se construisait aussi en regard de celle de la Bibliothèque nationale de France (BnF). C'était encore un « endroit très austère à la fin des années 1970, fréquenté par les érudits[11] ». L'intérêt pour la photographie y avait été porté dès l'entre-deux-guerres par deux jeunes conservateurs, historiens de l'art de formation, Jean Adhémar et Jean Prinet, qui avaient œuvré après la Seconde Guerre mondiale à des acquisitions importantes (Cromer en 1945, Nadar en 1950, collection Sirot en 1955-1956) mais aussi à exposer la photographie (« Un siècle de vision nouvelle[12] » en 1955, « Nadar » en 1965). Depuis la fin des années 1960, la volonté de s'occuper de photographie, contemporaine avec Jean-Claude Lemagny et ancienne

avec Bernard Marbot, était manifeste. En 1971, la BnF ouvrit une galerie permanente pour la photographie[13]. L'institution était davantage entravée par l'absence de moyens suffisants pour traiter l'énormité d'une collection photographique de plusieurs millions d'épreuves[14] que par une absence de volonté. C'est pourquoi elle pouvait parfois envier à Orsay sa grande visibilité médiatique et ses puissants moyens financiers.
Du point de vue des institutions déjà implantées dans le paysage, l'« effet Orsay » a été double : s'est établie une forme de concurrence qui a joué un rôle d'aiguillon et a eu pour conséquence de « valoriser la photographie ancienne partout où elle était[15] ». De son côté, la collection d'Orsay, parce que tard venue et rétrospective, devait se construire par rapport à celles qui existaient déjà tout en ayant un caractère inédit dans le champ français : « Dernières nées des collections publiques françaises, celles du musée d'Orsay se devaient de compléter les fonds déjà existants tout en présentant un tableau cohérent de l'évolution formelle de la photographie[16]. » En réalité, Orsay œuvrait à mettre en exergue des éléments qui pouvaient par ailleurs être présents dans d'autres collections mais à l'état latent : ainsi, les photographies étrangères étaient plutôt mal répertoriées ou méconnues qu'absentes des collections de la BnF.
L'émulation était aussi internationale. Un mouvement similaire était à l'œuvre en Amérique du Nord avec le développement des collections photographiques du J. Paul Getty Museum à Los Angeles, de l'Art Institute de Chicago, du Metropolitan Museum of Art (MET) à New York, ou encore du Centre canadien d'architecture à Montréal. Plus encore qu'avec les institutions françaises, les conservateurs du musée d'Orsay voulaient rivaliser avec celles des États-Unis et se hisser à la hauteur des collections américaines en matière d'art photographique – le Museum of Modern Art (MoMA, New York) avait créé un département Photographie dès 1940. Les États-Unis étaient alors un des rares endroits au monde où il était possible d'apprendre l'histoire de la photographie à l'Université. C'est pour cela que Françoise Heilbrun, jeune conservatrice qui ne connaissait pas l'histoire du médium, s'y rendit, comme elle le racontait en 2007 dans un entretien avec François Brunet[17]. Aux Archives nationales, on peut retrouver un rapport de sa main qui relate cette expérience américaine[18].

Un couple photographique à l'œuvre

Née le 1er avril 1946, fille d'un libraire parisien de livres anciens[19], Françoise Heilbrun avait commencé sa carrière à la documentation du département des Peintures du Louvre de 1970 à 1973, où elle avait connu Pierre Rosenberg qui y était conservateur, et Michel Laclotte qui en était le directeur, avant d'être reçue au concours des conservateurs des musées nationaux en 1977[20]. De septembre 1977 à mai 1978, sur les conseils de Rosenberg, la jeune femme suivit les enseignements de Peter Bunnell à l'université de Princeton, « remarquables par le très solide encadrement historique et bibliographique[21] ». Elle découvrit ainsi Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Paul Strand et la revue *Camera Work*, qui tous allaient par la suite occuper une place importante pendant ses années à Orsay.
Mais pendant cette année à l'étranger, elle réalisa surtout une sorte de Grand Tour des institutions américaines conservant de la photographie :



Fig. 3
Auguste Vacquerie, ***Adèle les yeux baissés,*** **1853,** épreuve sur papier salé, 3,0 × 2,0 cm, Paris, musée d'Orsay, dation, 1986, PHO 1986 123 100.

elle en profita pour « voir les collections publiques et privées, les expositions, les galeries, prendre contact avec les marchands et les photographes[22] ». Elle se rendit à New York, fit la connaissance de Sam Wagstaff[23] et Harry Lunn, dont elle resta proche. À Chicago, elle vit l'exposition d'André Jammes « Niepce to Atget[24] » et la collection de l'Art Institute. En février, elle assista à un symposium à Washington et y découvrit les collections publiques, puis retourna à New York, où elle suivit les nombreuses ventes de photographies du mois de mai. Elle passa aussi dix jours au George Eastman Museum à Rochester, une journée à Minneapolis. De tous les lieux où elle se rendit elle rapporta « le catalogue du fonds quand il existait, faisant des fiches par artistes sinon. Bien entendu, chaque fois [qu'elle l'a pu, elle a] fait la connaissance des conservateurs et directeurs avec lesquels [elle a] eu d'excellents rapports[25]. »
Au MoMA, elle rencontra John Szarkowski et Maria Morris Hambourg, Weston Naef au MET, Julia Van Haaften à la New York Public Library qui réalisait alors l'inventaire des fonds photographiques, Ken Lof à Columbia University, Gerald Maddox et Allan Fern à la Library of Congress, David Travis à l'Art Institute de Chicago, dont elle se fit un ami. Elle chercha à voir plusieurs relations de son père, dont le conservateur de la National Gallery of Art (Washington) et le conservateur en chef de la Newberry Library (Chicago). Elle visita aussi les galeristes et les libraires de livres anciens à New York. Françoise Heilbrun, dont la famille avait « des contacts dans le monde des libraires-bibliophiles, en particulier Nicolas Rauch, dont la femme Marguerite Millau [sic] avait été un très grand collectionneur de photographies anciennes, et André Jammes[26] », tissa ainsi son réseau américain.
Les États-Unis sont alors un pays où la photographie « est prise très au sérieux. Elle est d'emblée considérée comme une forme d'art[27] » et toutes ces collections visitées la frappèrent par leur dynamisme. Dans son bilan, elle indiqua qu'il lui fallait encore « connaître la situation en France », « étudier les collections de Paris », et elle projeta de « faire assez vite une monographie sur un grand photographe français du début du XIXe siècle[28] ». Elle hésitait encore sur le photographe qu'elle choisirait – ce sera Charles Nègre – mais cette expérience américaine modela sa manière de voir et son goût pour la photographie.
En 1982, Françoise Heilbrun est rejointe au musée d'Orsay par Philippe Néagu, qui des deux était sans doute le plus expert en matière de photographie ancienne. Lui-même photographe à ses heures et collectionneur[29], il était né le 30 août 1943 à Paris et venait d'une famille de musiciens d'origine roumaine. Son grand-père, Sava Néagu, dirigeait un orchestre tsigane à Paris ; son père, Eugène Néagu, né en Russie, lui aussi musicien, fut naturalisé en 1950 avec sa femme. Après des études

d'histoire de l'art à l'Institut d'art et d'archéologie de Paris de 1964 à 1970, un contrat de travail au département des Peintures du Louvre en 1968, puis un stage dans ce même département en 1971, il avait passé un concours administratif[30]. De 1973 à 1981, il fut chef du service des Archives photographiques des monuments historiques[31], dont il mit la collection en valeur[32] et où il conçut des expositions sur les portraits de Nadar et sur la Mission héliographique[33]. Auteur de recherches sur le voyage de Charles Méryon en Océanie ou le cercle photographique de Victor Hugo[34], Néagu était reconnu comme l'un des rares experts français pour la photographie du XIXe siècle (aux côtés de Bernard Marbot à la BnF ou de Michel Quétin aux Archives nationales et Archives de France), comme en témoigne l'opinion tranchante de l'historien de l'art et théoricien Jean-François Chevrier, décrivant « l'extraordinaire inculture des milieux photo – à l'exception de quelques marginaux qui s'occupaient de la photo du XIXe comme Philippe Néagu ou André Jammes[35] ». Il bénéficiait de cette aura au début des années 1980 : il fut ainsi membre du comité de rédaction de la revue *Photographies* dirigée par Chevrier et de la commission d'achat du Musée national d'art moderne à partir de 1986.
Lorsque Philippe Néagu rejoignit Orsay en 1982 comme attaché principal de la collection photographique (puis comme conservateur), il collaborait déjà régulièrement avec Françoise Heilbrun[36]. Plusieurs textes furent écrits à quatre mains, comme « Baldus, paysages, architectures » dès 1983[37] et, par la suite, de nombreux catalogues d'exposition ou livres. Interrogé en 1986 pour la revue *Alma*, il choisit un portrait d'Adèle Hugo les yeux baissés pendant l'exil de sa famille à Jersey, comme sa photographie préférée de la collection **(fig. 3)** : « C'est un merveilleux portrait, une merveilleuse image, un merveilleux document[38]. » Couple au travail et dans la vie, Françoise Heilbrun et Philippe Néagu se mirent au service de la formation de cette collection, avec le soutien sans faille de Michel Laclotte qui fit preuve d'« une remarquable compréhension » de cette discipline[39], puis avec l'appui de Françoise Cachin qui dirigea le musée de 1986 à 1994. Ensemble, ils insufflèrent une dynamique forte en faveur de la photographie au musée d'Orsay.

Premières pièces

En 1979, Françoise Heilbrun acquiert une première pièce : l'album d'un photographe amateur normand, Alphonse de Brébisson, contenant de nombreuses photographies de « primitifs français[40] ». Alors recrutée pour la documentation de la collection photographique, Françoise Le Coz se souvient de son émotion à en parcourir les pages[41]. L'année suivante, la conservatrice monte « Charles Nègre photographe », première exposition photographique du musée d'Orsay en préfiguration, présentée à Arles au musée Réattu, puis à Paris au musée du Luxembourg, qui se concentre « sur l'aspect créateur de Nègre photographe[42] » et des inédits, acquis par le musée auprès de la famille en 1981 **(fig. 4)**. À la même période, d'autres acquisitions se font auprès des descendants comme le fonds Humbert de Molard en 1980, ou en ventes publiques (des photographies des frères Bisson et des portraits de Nadar en 1981, des tirages de Charles Marville achetés en mars 1982).

Dans un premier temps, la collection photographique se développe en direction des photographes dits amateurs ou artistes des années 1850 – « période la plus passionnante par l'invention et la qualité artisanale du travail[43] » –, comme Édouard Baldus, Charles Nègre ou Gustave Le Gray, mais aussi des pictorialistes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, en France comme à l'étranger :

> La photographie étrangère a été jusqu'à présent quasiment absente des collections publiques françaises pour la période concernée par Orsay, et pourtant les liens ont été particulièrement étroits dans ce domaine entre la France et l'Angleterre (pendant tout le XIXe siècle), la France et l'Italie (surtout dans les années 1850-1860), entre la France et les États-Unis enfin (de 1890 à 1915)[44].

Les efforts se déploient en direction de la photographie issue de plusieurs espaces géographiques, principalement européen et nord-américain. Ainsi la collection regroupe-t-elle quelques ensembles d'Europe centrale et orientale (photographes allemands, autrichiens, tchèques ou même russes) (**fig. 5**) mais surtout britanniques, avec les calotypistes et les amateurs victoriens des années 1860, et états-uniens, touchant à la tradition du reportage américain (1860-1880) avec Timothy O'Sullivan et les pictorialistes (Edward Steichen, Alfred Stieglitz). Dès les débuts sont recherchées aussi les photographies de famille prises par des artistes : des peintres comme Bonnard et Degas ou des écrivains tels Hugo et Zola. La fraîcheur de la photographie des amateurs a souvent été soulignée par Françoise Heilbrun[45].
Les lignes de force de la collection se dessinent très clairement dès l'exposition de 1983 qui a lieu au musée d'art et d'essai situé au Palais de Tokyo[46], tandis que s'affirme le projet conjoint de Néagu et Heilbrun : « Comme pour les autres disciplines, l'accent est mis sur l'aspect artistique du médium, ce qui d'ailleurs n'exclut pas, bien souvent, une vocation documentaire[47]. » Il y a derrière cette phrase un fort enjeu de légitimation : pour que la photographie soit reconnue comme art, il faut la collectionner



Fig. 4
Charles Nègre, *Trois enfants et leur chien dans un parc*, vers 1853, épreuve sur papier albuminé, 12,2 × 16,9 cm, Paris, musée d'Orsay, achat, 1981, PHO 1981 12.

comme tel. D'un autre côté, le musée se faisait aussi prescripteur, distinguant ce qui méritait ou non d'entrer dans une histoire de l'art photographique. Cette volonté de forger le canon avait des conséquences très pratiques. La conservatrice insistait volontiers sur la qualité des tirages et le fait de privilégier la qualité aux dépens du nombre, mais surtout sur ce que l'on a appelé les tirages d'époque : « Les épreuves originales ont été systématiquement recherchées, elles seules permettant de comprendre la sensibilité d'une époque ou d'un artiste[48]. »

Mouvements de fonds

En 1987, Françoise Heilbrun écrit que la collection comprend « environ treize mille œuvres dont un quart de dépôts et d'affectations provenant de fonds anciennement constitués, un tiers de dons, le reste étant formé d'acquisitions[49] ». Ces dernières ont été réalisées en moins de dix ans, entre 1979 et 1987. Par comparaison, il avait fallu plus de trente ans au collectionneur et photographe Gabriel Cromer pour forger une collection photographique d'une taille comparable entre 1900 et sa mort en 1934, et dans un tout autre contexte – c'est-à-dire sans la concurrence d'autres institutions ou collectionneurs. Dans le cas du musée d'Orsay, ce sont près de 5 000 pièces qui entrent par le biais de dépôts ou d'affectations : par exemple, les dépôts des Archives photographiques du patrimoine en 1982, de la manufacture de Sèvres en 1983, du département des Antiquités égyptiennes du Louvre et de la Bibliothèque centrale des musées nationaux, notamment du fonds Théodule Devéria en 1986.
Au cours de la préfiguration du musée, Michel Laclotte a fait beaucoup pour les négociations menées avec les différentes institutions ; plusieurs n'ont pas abouti, comme avec les Archives nationales ou avec l'École nationale des ponts et chaussées. L'enjeu pour le nouvel établissement était bien de réunir des ensembles importants, et en ce sens les inquiétudes et la menace ressenties par d'autres institutions n'étaient pas tout à fait illégitimes. Laclotte, qui était très ami avec Jean Adhémar, alors directeur du département des Estampes et de la photographie de la Bnf, aurait fixé avec lui une sorte de ligne de partage, lui promettant de ne pas toucher à la gravure et à l'estampe à condition de pouvoir empiéter sur le domaine de la photographie[50]. Côté Orsay, derrière ce mouvement de collections s'affirmait une stratégie de négociations avec les autres institutions portant sur des ensembles jugés peu mobilisés et avec la promesse de mieux les mettre en valeur, comme l'expliquait Françoise Heilbrun à une importante donatrice américaine : « Si [ces institutions] ont des photographies, est-ce qu'elles les veulent ? Est-ce qu'elles entrent dans les objectifs et le budget des institutions qui les abritent à l'heure actuelle, ou sont-elles pesantes et négligées[51] ? »
L'aura de ce nouveau musée d'art implanté au cœur de Paris permit de susciter des dons importants : ainsi, la fondation Kodak-Pathé offre en 1983 les photographies de son musée d'entreprise constitué depuis les années 1960, considérant que les collections rassemblées seront plus visibles à Orsay[52] ; la baronne Minda de Gunzburg donne quant à elle toute la collection de la revue américaine *Camera Work* ; le don Robien-de-Bry permet d'obtenir des épreuves d'Auguste Salzmann, tandis que la galerie



Fig. 5
Scherer et Nabholz, *Paysage*, vers 1870, épreuve sur papier albuminé, 27,0 × 33,2 cm, Paris, musée d'Orsay, achat, 1983, PHO 1983 196 1.

Texbraun (1980-1986)[53] puis la famille Braunschweig font plusieurs dons notables dans les années 1980.
Au-delà des dons et des affectations de fonds, la collection photographique s'est beaucoup enrichie par des achats, grâce à des budgets conséquents[54] et à des aides de la Commission nationale de la photographie, où siégeait Agnès de Gouvion Saint-Cyr, inspectrice pour la photographie au ministère de la Culture. Un journaliste du *Monde* écrivait en 1986 que la photographie bénéficiait d'un huitième du budget général des acquisitions du musée d'Orsay[55]. En réalité, les montants dépensés furent variables selon les années et les acquisitions proposées : 970 000 F en 1988, 216 000 F en 1989 et 230 900 F en 1990[56]. D'après Quentin Bajac, qui a travaillé à Orsay au début de sa carrière de conservateur, Françoise Heilbrun était prête à acheter des pièces au prix fort, considérant que l'essentiel était l'entrée de telle ou telle photographie dans les collections.
Forgée en peu d'années, la collection est le reflet de ce qui était disponible à l'époque sur le marché de la photographie. Certaines choses n'étaient alors plus accessibles, comme les daguerréotypes de Daguerre[57]. Mais en même temps, le marché de la photographie était florissant. L'institution achète aux Texbraun, à Harry Lunn, qui habitait quai Voltaire juste à côté du musée, à Gérard Lévy, Alain Paviot, Hans Kraus[58]. Les acquisitions



Fig. 6
Vue de l'exposition « L'invention d'un regard », présentée au musée d'Orsay du 2 octobre au 31 décembre 1989, Paris, Documentation du musée d'Orsay.

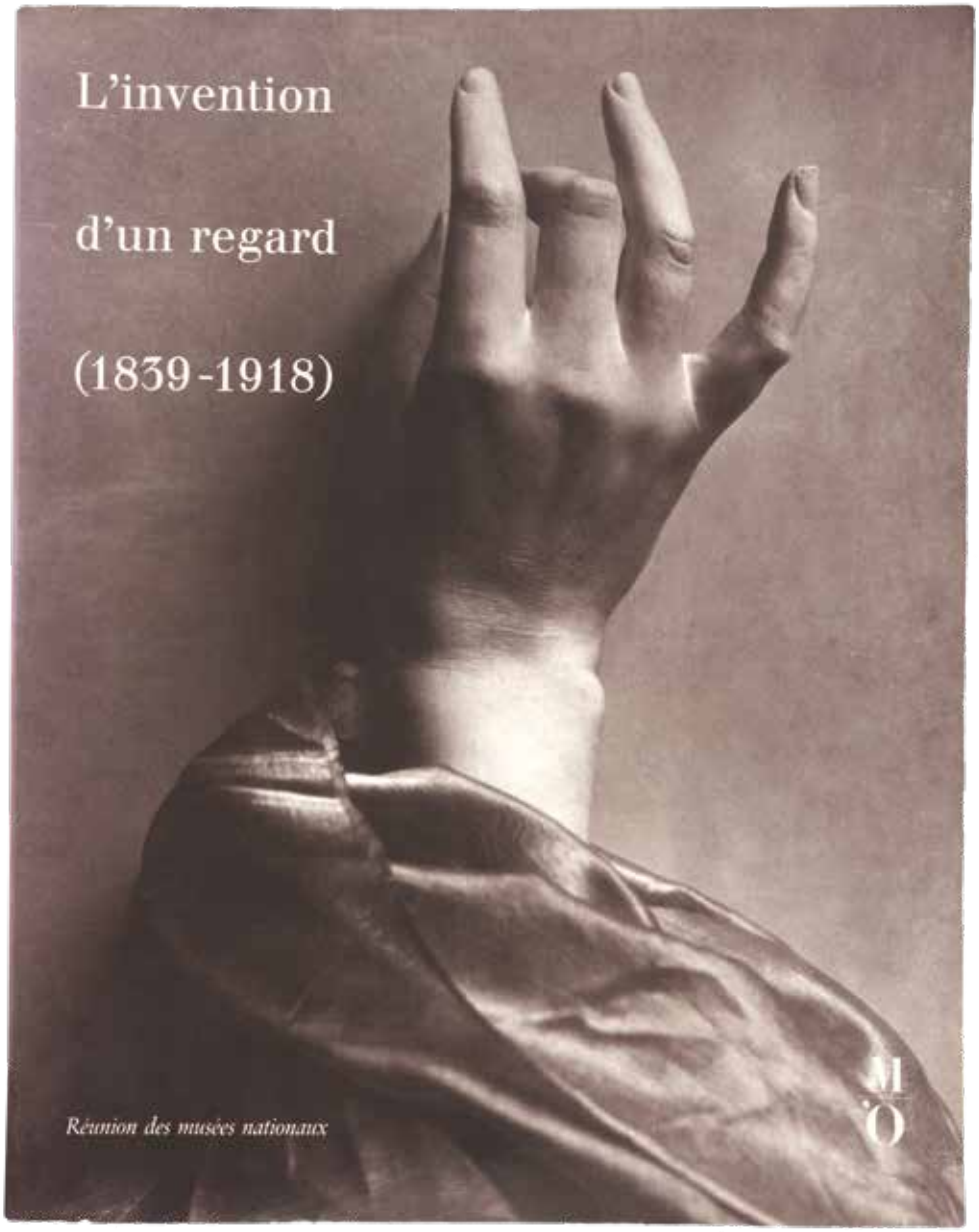


Fig. 7
Françoise Heilbrun, Philippe Néagu et Bernard Marbot (dir.), *L'invention d'un regard (1839-1918)*, catalogue de l'exposition, 1989. La couverture est illustrée d'une photographie d'Adolphe Bilordeaux, *Étude de main en plâtre*, 1864 (épreuve sur papier albuminé à partir du négatif sur verre au collodion sec, déposée au musée d'Orsay par le Mobilier national en 1979, DO 1979 84).

s'effectuent soit par l'intermédiaire de marchands et de collectionneurs, soit lors de ventes publiques. En parallèle des collections muséales se construisaient d'importantes collections privées : André Jammes, Sam Wagstaff et les Texbraun avaient montré la voie, puis la Gilman Paper Company avec Pierre Apraxine pour acheteur, ou encore Roger Thérond. Pour beaucoup, la décennie 1980 fut un âge d'or[59]. « Dans le monde des musées, Françoise Heilbrun, au musée d'Orsay, et Maria Morris Hambourg, au Metropolitan, étaient des partenaires. Nous pouvions être concurrents dans certaines ventes mais, la plupart du temps, nous essayions de ne pas nous heurter[60]. » Beaucoup de belles épreuves étaient encore disponibles mais les prix étaient élevés : deux albums du Tchécoslovaque František Drtikol sont achetés en 1989 pour 250 000 F, deux daguerréotypes de Bisson et un tirage de Le Gray sont acquis respectivement pour 250 000 F et 300 000 F en 1990 par le musée grâce aux crédits de la Commission nationale de la photographie[61]. Orsay sera parfois accusé par ses détracteurs d'avoir contribué à faire le jeu du marché. Pourtant, montrer qu'un musée pouvait « mettre le prix » permettait aussi de « prendre sa place sur le marché »[62], c'est-à-dire d'être parmi les premiers informés des mises en vente à venir.

La défense du regard photographique

Le couple Heilbrun-Néagu se concentre sur la « photographie créative », reprenant une expression employée à l'époque par Jean-Claude Lemagny ou par le collectionneur et historien Helmut Gernsheim. À l'exposition de 1983, la critique entend clairement ce message qui revendique une vision de l'histoire de la photographie « qui rejette toute considération de l'anecdote ou même du témoignage sur l'époque[63] ». Pour la spécialiste Sylviane de Decker Heftler, cette présentation des collections est « une belle illustration des pouvoirs de la photographie quand elle est vue selon un goût formé à l'art moderne ». Mais elle émet une réserve : est-ce qu'une telle approche ne favorise pas « la constitution d'une sorte d'histoire canonique, avec ses passages obligés, ses enchaînements automatiques » ? Et de souhaiter peut-être « plus de fantaisie » ainsi qu'une collection qui ferait une plus grande part à la « souplesse sociale du médium [64] ».
Par la suite, à partir de l'ouverture au public du musée d'Orsay en 1986, le couple développe une approche principalement monographique visant à faire découvrir les œuvres des photographes et à les explorer d'un point de vue stylistique et formel. De nombreux accrochages ou « expositions Orsay » sont alors organisés dans les espaces dédiés à la photographie au musée : ainsi sont passés en revue Peter Henry Emerson, Eugène Atget, Pierre Bonnard ou encore Gustave Le Gray en 1987-1988, Henri Rivière en 1988, Paul-Émile Miot et Émile Zola en 1989. S'y ajoutent des expositions portant sur des ensembles cohérents, comme sur *Camera Work* ou le pictorialisme américain, ainsi que des présentations plus transversales de la collection (juin-août 1988, puis juin-septembre 1992). Écho des acquisitions, se dessine à travers les expositions un programme d'exploration de l'histoire de la photographie du XIXe siècle concentré sur son esthétique, le travail sur la forme, et laissant de côté ses aspects plus sociétaux ou documentaires. Ou plutôt, si ce programme peut s'intéresser

à la photographie documentaire ou scientifique, c'est parce qu'elle révèle quelque chose d'inaperçu à l'œil humain (comme les premières radiographies des années 1895-1896), ou que les images témoignent d'une vision proprement photographique, distincte de la représentation picturale. Cette conception a sans doute atteint son paroxysme avec l'exposition qui célèbre le cent-cinquantenaire de la photographie, « L'Invention d'un regard », organisée en 1989 au musée d'Orsay en partenariat avec la BnF, et dont le commissariat réunit Françoise Heilbrun, Philippe Néagu et Bernard Marbot (**fig. 6 et fig. 7**). La photographie y est vue comme un langage dont le négatif, le médium, la lumière, le point de vue, le cadrage, le mouvement, l'instantanéité et le réalisme sont les portes d'entrée[65]. Mobilisant des références aux théories photographiques avant-gardistes de l'entre-deux-guerres – et notamment aux écrits de László Moholy-Nagy –, les commissaires désirent déplacer ce regard moderniste sur la photographie du XIXe siècle. Comme l'avait bien remarqué Lemagny, il s'agissait de « l'apparition officielle d'une histoire non événementielle dans le domaine de la photographie[66] », éloignée de l'histoire technique qui avait longtemps prévalu. « L'Invention d'un regard » apparaissait enfin comme une histoire des formes visuelles empruntées par le médium et du langage formel qui lui était propre. Dans la presse, la critique fut élogieuse[67] ; côté public, le livre d'or de l'exposition suggère que celle-ci a été pour beaucoup, si ce n'est une révélation, à tout le moins une découverte[68].

En 1994, Philippe Néagu préparait avec Françoise Heilbrun et Maria Morris Hambourg, du Metropolitan Museum of Art, et en collaboration avec la BnF où Sylvie Aubenas avait été recrutée comme conservatrice en 1993, une exposition intitulée « Nadar. Les années créatrices ». Le projet reposait sur un parti pris clair : se concentrer sur les années 1854-1860, considérées par les commissaires comme étant de loin les plus intéressantes dans la production du photographe, car elles inventaient une esthétique saisissante du portrait : « Félix Nadar nous offre l'exemple typique de ce paradoxe que l'on rencontre chez beaucoup de très grands photographes : la création, chez lui, s'étend sur une période très courte d'environ six ans[69]. » La préparation de cette exposition fut marquée par la disparition de Philippe Néagu, « ce remarquable spécialiste de la photographie du XIXe siècle [qui] avait créé, avec Françoise Heilbrun, à partir de rien, le département photographique du musée d'Orsay[70]. » Elle signait ainsi la fin d'une décennie créatrice, première période grisante de formation autant que de conceptualisation d'une collection photographique qu'il faudrait par la suite poursuivre et animer d'un nouveau souffle.

Éléonore Challine est maîtresse de conférences à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, rattachée au laboratoire HiCSA, membre junior de l'Institut universitaire de France.

L'autrice tient à remercier très chaleureusement Sylvie Aubenas, Quentin Bajac, Joëlle Bolloch, Dominique de Font-Réaulx, Thomas Galifot, Françoise Heilbrun, Françoise Le Coz, Jérôme Legrand, Hélène Pinet et Marie Robert pour les entretiens qu'ils lui ont accordés avec beaucoup de générosité et sans lesquels cet article n'aurait pas pu exister sous cette forme. L'autrice adresse un merci tout spécial à Françoise Le Coz, Martine Kaufmann et Marie-Catherine Sahut qui ont rendu possible la rencontre avec Françoise Heilbrun, ainsi qu'à Chryséis Néagu pour leurs échanges précieux. Leurs relectures ont été un véritable apport à cet article.

Notes

1 Heilbrun, 2025.
2 Heilbrun, 2008, p. 10.
3 300 pièces pour la sculpture et pour la peinture, 800 pour les arts décoratifs, 4 500 pour l'architecture et 10 000, donc, pour la photographie. Laclotte, 1986, p. 369.
4 Colonna-Césari et Stavridès, 1995, p. 127.
5 Heilbrun, 2008, p. 10.
6 Échanges avec Sylvie Aubenas et Quentin Bajac, 13 février 2026.
7 Échange avec Sylvie Aubenas, 13 février 2026.
8 Françoise Heilbrun [1978-2011], Philippe Néagu [1982-1994], Quentin Bajac [1995-2003], Dominique de Font-Réaulx [2003-2008], Thomas Galifot [depuis 2008], Marie Robert [depuis 2011] pour les conservateurs ; Françoise Le Coz [1979-1986], Joëlle Bolloch [1999-2010] et Jérôme Legrand [depuis 2012] pour les documentalistes ; plusieurs autres personnes ont également travaillé sur la photographie à la documentation du musée en tant que vacataires.
9 Voir Challine, 2017.
10 Entretien avec Hélène Pinet.
11 Entretien avec Sylvie Aubenas.
12 Voir, au sujet de cette exposition, Font-Réaulx, 2010.
13 Figini-Veron, 2015, p. 58.
14 Voir aussi Aubenas, 2005.
15 Entretien avec Sylvie Aubenas.
16 Heilbrun, 2008, p. 10.
17 Heilbrun, 2007.
18 AN 19950142/37, dossier « archives photographiques », F. H., « Rapport de stage aux USA ».
19 Georges Heilbrun (1901-1977) était installé au 76, rue de Seine, à Paris.
20 Entretien avec Françoise Heilbrun, 2025, et CV de Françoise Heilbrun transmis par Marie-Catherine Sahut.
21 Françoise Heilbrun, « Rapport de stage aux USA », p. 2-3.
22 Françoise Heilbrun, « Rapport de stage aux USA », p. 1.
23 Heilbrun se souvient d'un personnage étrange, très intelligent, qui a souvent été réduit à son amitié avec Robert Mapplethorpe et Patti Smith, mais qui avait véritablement un œil et ne lui a que peu montré sa collection quand elle était aux États-Unis. Entretien avec Françoise Heilbrun.
24 Jammes et Jammes, 1977.
25 Françoise Heilbrun, « Rapport de stage aux USA », p. 5.
26 Heilbrun, 2007. Dans l'entretien du 14 novembre 2025, Françoise Heilbrun raconte que Jammes était davantage une relation qu'un ami de son père. En revanche, le libraire suisse Nicolas Rauch était un ami de sa famille. Sa sœur Florence Austin portait également un grand intérêt à la photographie ancienne.
27 Françoise Heilbrun, « Rapport de stage aux USA », p. 35.
28 Françoise Heilbrun, « Rapport de stage aux USA », p. 36.
29 Voir Néagu, 2004. Il se rendait régulièrement aux puces et entreposait ses trouvailles dans la chambre de sa fille.
30 CV de Philippe Néagu transmis par Marie-Catherine Sahut et communiqué de presse annonçant la mort de Philippe Néagu rédigé par Régis Michel, 5 mars 1994.
31 AN 20040373/1, archives du ministère de la Culture.
32 Néagu et Poulet-Allamagny, 1980.
33 Néagu, 1974 ; Néagu, 1980.
34 Néagu, 1981 ; Néagu, 1983.
35 Challon, 1987.
36 Voir Heilbrun et Néagu, 1980.
37 Heilbrun et Néagu, 1983b.
38 Lenormand, 1986. Je remercie Jérôme Legrand de m'avoir communiqué ce document.
39 Chevrier et Néagu, 1992, p. 19.
40 Heilbrun, 1980.
41 Entretien avec Françoise Le Coz.
42 Heilbrun et Néagu, 1980, p. 12-13.
43 Heilbrun, 1987, p. 41.
44 Heilbrun et Néagu, 1983a.
45 Heilbrun, 2008, p. 12.
46 Ce musée avait été inventé à la fin des années 1970 pour utiliser les locaux laissés vacants par le départ des collections nationales à Beaubourg.
47 Heilbrun et Néagu, 1983a, p. 148.
48 Heilbrun, 2008, p. 10.
49 Heilbrun, 1987, p. 41.
50 Entretien avec Sylvie Aubenas.
51 Note de Françoise Heilbrun à Minda de Gunzburg, 16 novembre 1980, envoyée à Michel Laclotte, p. 1, in AN 19950142/37, « Projet d'expo / Photos américaines ». (Traduction de l'autrice).
52 Defonte, 2011. Fort de plus de 2 000 pièces, cet important don recèle plusieurs strates : depuis la collection de Thérèse Bonney, constituée dans l'entre-deux-guerres, qui comporte de nombreux daguerréotypes français et américains, jusqu'à des photographies de Zola et des achats des années 1960 et 1970 que l'entreprise Kodak-Pathé avait pu faire auprès de marchands comme André Jammes ou Alain Brieux.
53 La galerie Texbraun a été créée par François Braunschweig et Hugues Autexier.
54 Grâce à un crédit spécial attribué par l'établissement public pour les acquisitions et à des crédits normaux des musées nationaux réservés à cet effet. Chevrier et Néagu, 1992, p. 19.
55 Roegiers, 1986.
56 Rapports d'activité du musée d'Orsay, 1988, p. 7 ; 1989, p. 6 ; 1990, p. 7.
57 Heilbrun, 2008.
58 Entretien avec Quentin Bajac.
59 Apraxine, 2024. Voir aussi Senuita, 2020.
60 Apraxine, 2024, p. 207.
61 AN 20040373/1.
62 Entretien avec Quentin Bajac.
63 Decker Heftler, 1984, p. 94.
64 Decker Heftler, 1984, p. 95-96.
65 Présentation de « L'Invention d'un regard », 2 pages (n.p.) dans « L'Invention d'un regard (1839-1918), cent-cinquantenaire de la photographie » (musée d'Orsay, 4 octobre – 31 décembre 1989), AN 20200105/39.
66 Projet d'article envoyé par Jean-Claude Lemagny à Françoise Heilbrun et Philippe Néagu, AN 20200105/39.
67 Heilbrun et Néagu, 1989.
68 AN 19960068/37, archives du musée d'Orsay. D'après les archives de l'exposition, AN 20200105/39, le nombre de visiteurs aurait été de 22 172 (chiffres cumulés d'entrées par semaine).
69 Heilbrun, 1994, p. 42.
70 Montebello et Cachin, 1994.

Bibliographie et sources

Entretiens
Par ordre chronologique :
Quentin Bajac, Paris, 12 septembre 2025
Joëlle Bolloch, Paris, 2 octobre 2025
Dominique de Font-Réaulx, Paris, 8 octobre 2025
Thomas Galifot, Paris, 8 octobre 2025
Jérôme Legrand, Paris, 15 octobre 2025
Sylvie Aubenas, Paris, 25 octobre 2025
Marie Robert, Paris, 28 octobre 2025
Françoise Le Coz, par téléphone, 4 novembre 2025
Françoise Heilbrun, Paris, 14 novembre 2025
Hélène Pinet, par téléphone, 17 novembre 2025

Apraxine, 2024
Pierre Apraxine, *L'image à venir. Mémoires d'un collectionneur*, avec Jean Poderos, introduction par Maria Morris Hambourg, Paris, Éditions courtes et longues, 2024.

Aubenas, 1997
Sylvie Aubenas, « Le petit monde de Disdéri », *Études photographiques*, nº 3, novembre 1997, mis en ligne le 13 novembre 2002 (http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/93, consulté le 23 novembre 2025).

Aubenas, 2005
Sylvie Aubenas, « "Magique circonstancielle" », *Études photographiques*, nº 16, mai 2005, mis en ligne le 7 juin 2005 (http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/743, consulté le 10 novembre 2025).

Bolloch, 2003
Joëlle Bolloch, « La photographie exposée par le musée d'Orsay de 1979 à 2002 », *48-14. La revue du musée d'Orsay*, nº 16, printemps 2003, p. 116-124.

Challine, 2017
Éléonore Challine, « Une histoire souterraine », in *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)*, Paris, Macula, 2017, p. 72-116.

Challon, 1987
Serge Challon, « Entretien avec l'homme qui veut tuer la "photo" », *Lyon Libération*, 15 octobre 1987, p. 45.

Chevrier et Néagu, 1992
Philippe Néagu et Jean-François Chevrier, *La photographie. Dix ans d'enrichissement des collections publiques*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992.

Colonna-Césari et Stavridès, 1995
Annick Colonna-Césari et Loïc Stavridès, « La France dans l'objectif », *L'Express*, 1er juin 1995, nº spécial photo, p. 122-131.

Decker Heftler, 1984
Sylviane de Decker Heftler, « Le musée d'Orsay. Paris (une exposition du Palais de Tokyo : "Nouvelles acquisitions 1980-1983") », *Photographies*, nº 4, avril 1984, p. 92-96.

Defonte, 2011
Marisa Defonte, « Le musée de la photographie de la Société Kodak-Pathé. Histoire d'une collection donnée au musée d'Orsay en 1983 », mémoire d'étude (1re année de 2e cycle) sous la direction de Catherine Chevillot, École du Louvre, 2011.

Figini-Veron, 2015
Véronique Figini-Veron, « Les grands serviteurs de l'État et le patrimoine photographique. Les politiques culturelles pionnières à la Bibliothèque nationale (1938-1996) », in Anne-Claire Bondon, Justine Delassus et Thibault Le Hegarat, *Faiseurs et passeurs de patrimoine. XIXe-XXIe siècle*, actes de la journée d'études organisée le 17 mai 2014 par le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (CHCSC), université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2015, p. 49-60 (https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01218197/document, consulté le 10 mars 2026).

Font-Réaulx, 2010
Dominique de Font-Réaulx, « Les audaces d'une position française. L'exposition "Un siècle de vision nouvelle" à la Bibliothèque nationale (1955) », *Études photographiques*, nº 25, 2010, p. 70-105.

Heilbrun, 1980
Françoise Heilbrun, « Un album de "primitifs" de la photographie française », *La Revue du Louvre et des musées de France*, février 1980, nº 1, p. 21-37.

Heilbrun, 1987
Françoise Heilbrun, « La photographie à Orsay », *Le Débat*, nº 44, 1987/2, p. 41-47.

Heilbrun, 1994
Françoise Heilbrun, « L'art du portrait photographique chez Félix Nadar », in *Nadar. Les années créatrices, 1854-1860* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 7 juin – 11 sept. 1994 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 3 avril – 9 juill. 1995), Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 42-103.

Heilbrun, 2007
Françoise Heilbrun, « Liens transatlantiques, circulation institutionnelle », *Études photographiques*, nº 21, décembre 2007, mis en ligne le 18 septembre 2008 (http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1142, consulté le 11 novembre 2025).

Heilbrun, 2008
Françoise Heilbrun (dir.), *La photographie au musée d'Orsay*, Paris, musée d'Orsay, Skira et Flammarion, 2008.

Heilbrun, 2025
Françoise Heilbrun, « À propos du Département de la Photographie ancienne constitué au musée d'Orsay par Françoise Heilbrun et Philippe Néagu », état du 5 août 2025, texte inédit.

Heilbrun et Néagu, 1980
Françoise Heilbrun et Philippe Néagu, *Charles Nègre photographe, 1820-1880* (cat. exp., Arles, musée Réattu, 5 juill. – 17 août 1980 ; Paris, musée du Luxembourg, 25 nov. 1980 – 19 janv. 1981), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1980.

Heilbrun et Néagu, 1983a
Françoise Heilbrun et Philippe Néagu, « Photographies. 633 à 872 », in Geneviève Lacambre et Dominique Thiébaut (dir.), *Catalogue sommaire illustré des nouvelles acquisitions du musée d'Orsay. 1980-1983*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983, p. 148.

Heilbrun et Néagu, 1983b
Françoise Heilbrun et Philippe Néagu, « Baldus, paysages, architectures », *Photographies*, nº 1, printemps 1983, p. 57-77.

Heilbrun et Néagu, 1986
Françoise Heilbrun et Philippe Néagu, *Musée d'Orsay. Chefs-d'œuvre de la collection photographique*, Paris, Philippe Sers éditeur et Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

Heilbrun et Néagu, 1989
Françoise Heilbrun et Philippe Néagu, « Entretien, Françoise Heilbrun et Philippe Néagu », *Camera International*, nº 22, automne 1989, p. 91-94.

Heilbrun, Néagu et Marbot, 1989
Françoise Heilbrun, Philippe Néagu et Bernard Marbot (dir.), *L'invention d'un regard (1839-1918)* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 2 oct. – 31 déc. 1989), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989.

Jammes et Jammes, 1977
Marie-Thérèse Jammes et André Jammes (dir.), *Niepce to Atget: the First Century of Photography from the Collection of André Jammes* (cat. exp., Chicago, The Art Institute of Chicago, 16 nov. 1977 – 15 janv. 1978), Chicago, The Art Institute of Chicago, 1977.

Laclotte, 1986
Michel Laclotte, « Réflexions sur le programme muséologique », *La Revue du Louvre et des musées de France*, décembre 1986, 6-1986, p. 363-372.

Lenormand, 1986
Martine Lenormand, « Philippe Néagu. Il a fouiné pour Orsay », *Alma*, rubrique « Ram Dam », 1986, p. 2.

Montebello et Cachin, 1994
Philippe de Montebello et Françoise Cachin, « Avant-propos », in *Nadar. Les années créatrices, 1854-1860* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 7 juin – 11 sept. 1994 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 3 avril – 9 juill. 1995), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, n.p.

Néagu, 1974
Philippe Néagu, *Nadar photographe. Portraits d'artistes et de critiques* (exposition itinérante, 1974 à 1977, organisée par l'Inspection générale des musées), Paris, Direction des Musées de France, 1974.

Néagu, 1980
Philippe Néagu, *La mission héliographique. Photographies de 1851* (exposition itinérante, Paris, Chalon-sur-Saône, Poitiers, Nantes, etc., 1980-1982), Paris, Inspection générale des musées classés et contrôlés, 1980.

Néagu, 1981
Philippe Néagu, « Méryon : le voyage en Océanie. Lettres de Méryon à l'administration des Beaux-Arts concernant la publication de son voyage en Océanie », *Nouvelles de l'estampe*, nos 58-59, juil.-oct. 1981.

Néagu, 1983
Philippe Néagu, « Un projet photographique de Victor Hugo », *Photographies*, nº 3, décembre 1983, p. 57-61.

Néagu, 2004
Chryséis Néagu, *La collection de mon père*, Paris, Venti-7, 2004.

Néagu et Poulet-Allamagny, 1980
Philippe Néagu et Jean-Jacques Poulet-Allamagny, *Anthologie d'un patrimoine photographique. 1847-1926*, Archives photographiques, ministère de la Culture et de la Communication, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1980.

Roegiers, 1986
Patrick Roegiers, « Hommage aux "Primitifs" de la photo », *Le Monde*, 29 novembre 1986.

Senuita, 2020
Isabella Senuita, « Histoire du Eye Club. Les valeurs de la photographie. Paris-Londres-New York 1960-1989 », thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Michel Poivert, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2020.

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