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.



ORSAY À L'ÉPREUVE DES APPROCHES CRITIQUES EN HISTOIRE DE L'ART

CHARLOTTE FOUCHER ZARMANIAN

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 (**fig. 1**). De l'autre côté de l'Atlantique tout particulièrement, des critiques fusent chez les spécialistes de l'art de la seconde moitié du XIXe siècle.

Il faut rappeler que la période chronologique incarnée par Orsay est, depuis la fin des années 1960, l'un des terrains privilégiés de plusieurs historiennes et historiens écrivant des histoires sociales de l'art[1]. S'inscrivant dans la continuité d'une approche marxiste de la discipline qui, dès la fin des années 1940, considère que l'art constitue le produit de relations concrètes, à la fois sociales, politiques et économiques complexes, elles et ils – venant d'horizons intellectuels divers avec néanmoins le point commun d'exercer dans les universités – s'attachent dans leurs publications à rendre compte de la participation des artistes à la vie politique de leur temps, à révéler la fonction idéologique des images ou encore à critiquer les mécanismes d'exclusion à l'œuvre dans la fabrique de la discipline.

C'est dans ce paysage intellectuel marqué par l'engagement politique et la mobilisation d'approches plus critiques sur l'art qu'évoluent notamment les deux universitaires Patricia Mainardi et Linda Nochlin, qui s'expriment très tôt sur la muséographie d'Orsay.

Si Mainardi publie dès l'été 1987 « Postmodern History at the Musée d'Orsay », un riche article illustré de vingt-deux pages[2], Nochlin est entretenue dans un texte-débat intitulé « The Musée d'Orsay: A Symposium » réunissant plusieurs points de vue[3]. Même si leurs prises de parole occupent les pages d'*October* et d'*Art in America*, deux revues états-uniennes qui s'accordent sur la dimension critique de leur contenu et qui se consacrent habituellement à un art plus contemporain, la nature des deux textes publiés tout comme le positionnement de leurs autrices dans le champ de l'art sont assez différents.

Certes, les deux historiennes de l'art se rejoignent sur le fait d'être états-uniennes et spécialistes de l'art français du XIXe siècle, par ailleurs engagées dans la cause des femmes[4] – dans une période, au passage, où la critique institutionnelle féministe prend forme aux États-Unis. Mais à la fin des années 1980, l'une et l'autre n'en sont pas au même moment de leur trajectoire professionnelle – Mainardi est née en 1942, Nochlin en 1931. Alors que Mainardi vient d'obtenir (en 1984), à l'université de New York, son doctorat qui porte sur l'art et la politique sous le Second Empire[5], Nochlin, âgée de 57 ans, a déjà une solide expérience à la fois dans la recherche, le commissariat d'exposition et l'enseignement – à l'époque à l'Institute of Fine Arts de la New York University[6]. Son propos rapporté dans *Art in America* est d'ailleurs contemporain de la parution de son recueil demeuré célèbre, *Femmes, art et pouvoir*[7]. Leurs réflexions sur le musée d'Orsay sont à reconsidérer à l'aune de ces éléments contextuels et biographiques car si toutes deux s'appuient sur une connaissance fine des débats qui ont entouré la création du musée en France, leurs conclusions ne sont pas tout à fait les mêmes : tandis que Mainardi endosse son costume d'historienne spécialiste du Second Empire pour argumenter avec précision sur la façon dont Orsay aurait dû restituer l'histoire de cette période, Nochlin préfère insister sur le rôle social du musée en proposant rapidement des idées prospectives à mettre en œuvre pour l'avenir. Si l'une s'attache à défendre une vision rigoureuse du passé en blâmant Orsay de s'arranger avec la vérité historique, l'autre veut croire en la potentialité politique du musée en déplorant qu'Orsay ne soit pas parvenu à répondre aux attentes relatives à ce que devrait être un musée dans ces années 1980.

Car à la faveur d'une histoire de l'art soucieuse des problématiques sociales et politiques, leur participation au débat sur la muséographie inaugurale d'Orsay doit bien sûr plus largement s'appréhender au regard des « batailles idéologiques » menées des deux côtés de l'Atlantique[8], batailles qui sont précisément rapportées par Matthieu Léglise à propos de Manet même si elles vont bien au-delà :

> L'émergence de la *New Art History*, dont [Timothy J.] Clark fut l'une des principales figures, accompagnée de la structuration des différentes *studies*, renouvelle les corpus et les méthodes par une prise en compte d'outils critiques, réflexifs, parfois offensifs, qui fonctionnent comme autant de remises en cause souvent radicales du mélange de positivisme, de formalisme et de biographisme qui prévalait encore en France dans les réceptions de l'art du XIXe siècle. Cette « nouvelle histoire de l'art », dans la multiplicité de ses voix et de ses tendances, essaime alors en France mais rencontre de très fortes résistances des « internalistes » dont [Françoise] Cachin peut être considérée comme l'une des représentantes. Dans cette bataille des buts, des méthodes, des idéologies et des généalogies s'esquisse alors le grand partage entre ce que l'on a nommé les « deux histoires de l'art », malgré une collaboration accrue, et souhaitable, depuis plusieurs années, entre le musée et l'université. Les grands débats, souvent nord-américains, qui accompagneront la création du musée d'Orsay en 1986

Fig. 1
François Mitterrand entretenu dans la nef du musée d'Orsay par le journaliste Yves Mourousi pour le journal de 13 h sur TF1 à l'occasion de l'inauguration du musée, lundi 1er décembre 1986, Paris, Documentation du musée d'Orsay.



suivront ces mêmes lignes de partage et la revue *Histoire et critique des Arts* exposera significativement, dès 1980, la crainte légitime et partiellement avérée que le futur musée d'Orsay devienne essentiellement le musée du pouvoir et de la bourgeoisie : celle du XIXe siècle, celle de notre temps, celle qui façonna l'impressionnisme en « classicisme BCBG »[9].

France versus États-Unis, vision muséale versus vision universitaire, histoire formaliste versus histoire sociale de l'art, traditionalisme versus modernisme : 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 tant esthétiques que politiques[10].
Comment Orsay, dans son oscillation entre musée de société et musée des beaux-arts, est-il parvenu à déplacer le regard des « -ismes » stylistiques (réalisme, impressionnisme, académisme, symbolisme…) vers d'autres « -ismes » d'ordre plus théorique et méthodologique (anachronisme, révisionnisme, postmodernisme…) ? Quarante ans plus tard, un retour sur les critiques formulées respectivement 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.

Faire date

Le musée d'Orsay a d'abord posé question à l'histoire du XIXe siècle en débattant, dès sa préfiguration, des dates de début et de fin que l'institution, au travers en premier lieu de ses collections, allait pouvoir incarner et embrasser. Dans leurs articles, Mainardi et Nochlin reviennent sur la problématique des bornes chronologiques, qui détermine la conception ambitieuse de l'histoire voulue par la nouvelle institution, tout en pointant une ambiguïté : Orsay veut être le musée du XIXe siècle mais n'entend pas recouvrir tout le siècle[11]. Entre dates artistiques et dates historiques, la discussion progressivement se nourrit et prend vite une tournure politique, chacun des présidents qui allaient se succéder pendant cette longue période de préparation du musée apportant avec lui un avis différent de celui des autres :

> Mais fallait-il commencer en 1830 ? En 1848 ou en 1863 ? Pompidou privilégiait 1860. Giscard tenta de repousser la date à 1830, voire plus tôt, mais le Louvre refusa de se séparer d'œuvres qui auraient interrompu la progression de David à Delacroix caractérisant traditionnellement la présentation de l'art du début du XIXe siècle[12].

Les collections du musée d'Orsay devaient constituer une passerelle intermédiaire entre celles du Louvre, qu'il fallait désengorger, et celles du Centre Pompidou, tournées vers un art plus contemporain. La période attribuée à Orsay devait être fondée et argumentée. Voulue par le président de la République française François Mitterrand, la nomination de l'historienne Madeleine Rebérioux en tant que vice-présidente de l'Établissement public du musée d'Orsay joue un rôle-clé. Ouvertement engagée à gauche, cette spécialiste d'histoire politique et sociale de la Troisième République, qui a entre autres travaillé sur Jean Jaurès, le socialisme, les mouvements sociaux et la classe ouvrière, plaida pour que les dates fassent plus sens du point de vue de l'histoire que de l'histoire de l'art. Rebérioux rejetait d'emblée la pertinence de 1863, date qui détenait une signification pour la peinture (année du Salon des refusés et avènement de la « modernité » artistique) mais n'était pas marquante pour tous les autres arts représentés à Orsay, sans compter qu'elle ne comportait aucune justification pour l'histoire tout court. Selon Rebérioux, 1848 avait l'avantage de symboliser une rupture historique nette en inaugurant une période de révolutions qui mirent un terme définitif à la royauté française, et 1914 de marquer l'entrée du monde en guerre et la crise des valeurs que cet événement entraîna. Sur cette année terminale, Michel Laclotte, qui assurait alors la responsabilité muséographique du programme, argumentait plutôt en faveur de dates artistiques telles que 1905-1908 qui faisaient démarrer l'aventure des Fauves et installer l'art dans le XXe siècle. Malgré tout, c'est une chronologie d'ordre plus historique qu'esthétique qui prévalut. En recouvrant soixante-six années, 1848-1914 est donc à la fois une période relativement courte pour un musée de cette envergure et une période exceptionnellement riche qu'il va désormais s'agir de mettre en exposition.

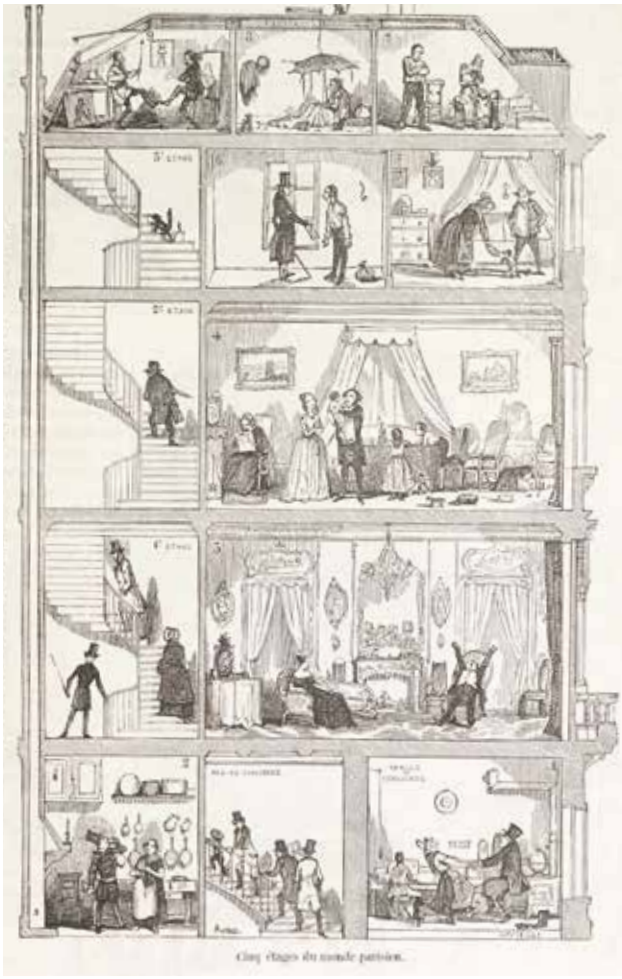


Fig. 2
Edmond Texier, *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852, vol. 1, p. 65 (reproduit dans Mainardi, 1987, p. 41).

Donner corps

Outre sa chronologie, la muséographie d'Orsay fait sans conteste l'objet de débats passionnés et passionnants, notamment parce qu'il avait été annoncé au départ que sa mission devait être de transmettre une histoire sociale de l'art[13]. Mais entre le dire et le faire, entre les promesses initiales et la réalisation finale, il y eut des écarts qui générèrent d'inévitables déceptions. Selon Mainardi et Nochlin, ce sont les partisans et partisanes de l'expérience esthétique et du plaisir visuel qui ont remporté la bataille contre celles et ceux qui défendaient la rigueur historique. Les impressionnistes et postimpressionnistes ont été relégués dans la galerie des Hauteurs, située sous les toits du musée – Mainardi ose le mot de grenier (« garret[14] ») –, quand la sculpture académique et la peinture pompier trouvèrent à s'épanouir dans de vastes espaces plus directement accessibles, telle la nef centrale inondée d'une lumière zénithale avec l'horloge massive rappelant le passé ferroviaire du lieu. Mainardi ne put s'empêcher d'observer des échos entre cette répartition, compartimentée en soixante-dix sections et hiérarchisée sur trois niveaux, et celle de l'intérieur de l'immeuble de type haussmannien que l'on trouvait communément au XIXe siècle (**fig. 2**) : dans les premiers niveaux maîtres et maîtresses appartenant à la classe bourgeoise vivaient souvent dans l'opulence, tandis que la population s'appauvrissait (domestiques, bohème littéraire et artistique…) à mesure que l'on grimpait dans les étages. La démonstration d'une toute-puissance fut également fustigée par Nochlin, qui percevait dans la muséographie d'Orsay une rémanence du Crystal Palace, bâtiment de verre construit à Londres pour la première exposition universelle de 1851, symbolisant selon elle le triomphe culturel d'une nation sous ses dehors technologiques et impériaux. Face aux dires de sa directrice Françoise Cachin, qui revendiquait l'idée forte qu'« [un] musée n'est pas un livre[15] » et assumait la spécificité de l'histoire de l'art vis-à-vis de l'histoire (« l'histoire, dans un musée d'art, c'est de l'histoire de l'art[16] »), et face encore à la conception de Michel Laclotte qui se référait aux théories sur l'éclectisme de Victor Cousin pour rendre visible une multitude de tendances esthétiques durant la période, d'autres rétorquaient qu'en évinçant le discours originel des œuvres, la muséographie choisie tirait les réalisations de l'époque du côté d'une muséologie spectacle et du divertissement populaire. Linda Nochlin alla jusqu'à filer la métaphore du « bon musée » à l'image d'une mère enveloppante et aimante qui autorise tout et satisfait tous les publics, sans oser sévir ni trancher. En d'autres termes synthétisés par France Nerlich, « le musée d'Orsay semblait, avec sa neutralité affirmée, ignorer voire réfuter le potentiel disruptif de ses collections et séparer



Fig. 3
Inauguration du musée d'Orsay, le 2 décembre 1986, Paris, Documentation du musée d'Orsay. Au centre, de gauche à droite : Henri Loyrette, Jean Jenger, Françoise Cachin, Jacques Chirac, Richard Peduzzi, Jacques Rigaud, Michel Laclotte.



Fig. 4
Affiche issue de la campagne publicitaire « Nous avons revu Orsay. Tout est à revoir », automne 2011, à l'occasion de l'ouverture des galeries impressionnistes réaménagées.

l'histoire (vitrines didactiques, espaces pédagogiques, conférences) et l'art exposé dans les salles[17] ». Significative de ce symptôme, la mauvaise appréciation de la maquette de l'Opéra de Paris que Mainardi voyait comme de la « culture Disneyland[18] » quand d'autres fustigeaient le « French kitsch[19] ». Présentée au fond de la nef par le scénographe de théâtre Richard Peduzzi (fig. 3), cette maquette était installée sous un sol transparent et offrait aux visiteurs et visiteuses la possibilité de marcher dessus à la manière d'un « Superman[20] » dominant la capitale. L'architecture miniature ne disait rien, selon l'historienne de l'art, de la politique de la ville à l'époque ; elle ne rendait pas justice au plan du quartier haussmannien qui avait fait l'objet d'un vaste projet urbanistique sous Napoléon III visant essentiellement à assainir ce secteur de Paris, à y rétablir la sécurité et y installer un bastion militaire en cas de nouvelle révolution. Pour Mainardi et Nochlin, finalement, l'histoire sociale de l'art initialement voulue avait fini par être reléguée aux marges du musée, à l'intérieur des salles situées en périphérie de la nef centrale, dans lesquelles siégeaient notamment les œuvres de Daumier, Millet, Courbet, Manet et Monet, comme au sein d'une large programmation culturelle et scientifique ponctuée de films, de concerts, de conférences dispensées par des spécialistes de la période, d'un mur d'objets et d'images donnant un aperçu de la chronologie des événements du siècle ou encore d'expositions-dossiers. L'originalité du musée d'Orsay tenait à cette intégration, dans le circuit de la visite, de ces « petites » expositions (simples accrochages ou présentations complexes composant un « dossier ») qui devaient porter sur la littérature, la musique, certains aspects socioculturels, voire proposer un focus sur une œuvre ou un artiste. Ces présentations documentaires plus modestes que les expositions temporaires, avec lesquelles elles pouvaient néanmoins entrer en dialogue, mais non moins significatives de « l'air du temps », permettaient de nourrir les savoirs sur les œuvres en offrant un regard contextuel élargi[21]. Enfin, la création d'un service culturel doté de moyens financiers et humains sans équivalents à l'époque travaillait à faire du musée un lieu d'enseignement à la conquête de nouveaux publics[22].

Tirer parti

En dépit des critiques qu'elle formulait, Linda Nochlin reconnaissait une vertu à la souveraineté de l'œil défendue par la direction du musée d'Orsay : la possibilité donnée aux visiteurs et visiteuses de circuler librement dans les méandres d'une histoire de l'art du XIXe siècle sans avoir le sentiment d'être prisonniers d'un discours unique. Le désir d'objectivité et de mise à plat était opératoire pour « produire des significations multiples, parfois involontaires », voire générer des « lectures contradictoires[23] ». Dès lors, il allait appartenir aux directions successives de s'approprier Orsay selon leur vision de l'institution, de l'histoire de l'art et du XIXe siècle (fig. 4). Concernant le parcours permanent, alors que la maquette de l'Opéra subsiste aujourd'hui pour partie, la transformation de la galerie

des Hauteurs allait répondre d'une certaine manière aux critiques formulées par Mainardi et Nochlin. C'est à l'occasion des 25 ans du musée, sous la présidence de Guy Cogeval, que les impressionnistes et postimpressionnistes ont été réaccrochés dans un espace plus vaste et accessible. En rupture avec la muséographie précédente, l'introduction de teintes sombres sur le parquet et les cimaises, le tout rehaussé par un éclairage fluorescent et filtré, était destinée à révéler subtilement les œuvres placées autour de bancs en verre susceptibles de générer du reflet. Les impressionnistes et postimpressionnistes furent présentés séparément : alors que Van Gogh dialoguait désormais avec Gauguin dans la galerie Françoise Cachin, certains espaces offraient une présentation inédite de collections particulières. Plaidant pour faire de la nouvelle muséographie d'Orsay « un manifeste de modernité », Cogeval osa concevoir une « salle des Équivoques » (fig. 5) assumant pleinement l'expérimentation quant à la confrontation des styles et rouvrit le pavillon Amont à la manière d'un écrin servant une visibilité internationale des arts décoratifs. Sur ce point, il répondait, des années après, au reproche formulé par Patricia Mainardi en 1987 sur le tropisme essentiellement français des collections initialement exposées[24].

Mais c'est certainement au travers de sa politique d'expositions qu'il faut braquer le projecteur pour constater une prise en compte timide, avant d'être soutenue, des approches critiques de l'art. La simple consultation de la liste des expositions d'Orsay témoigne d'un net infléchissement tant dans le choix des sujets que dans les positionnements des commissaires, en faveur de problématiques sociopolitiques. Loin d'être inexistantes à l'origine, ces dernières se sont en réalité déplacées, pour être redéployées de manière plus ambitieuse et visible, des expositions-dossiers – abandonnées par le musée en 1997 – vers des expositions temporaires d'envergure. Le plus souvent récompensées par un succès public, ces manifestations allaient même parfois se voir renforcées par une programmation ciblée ou encore des accrochages renouvelés des collections permanentes. En guise de clin d'œil à Linda Nochlin[25], le musée proposa en 2019, soit environ trente ans après son ouverture, le parcours « Femmes, art et pouvoir dans les collections du musée d'Orsay » (fig. 6).

Il s'agissait là d'offrir un contrepoint contextuel à l'exposition-événement consacrée à Berthe Morisot dont l'œuvre allait être présentée pour la première fois seule à Orsay, musée qui abrite la plus riche collection impressionniste au monde. Pour l'occasion, l'institution fut amenée à sortir des œuvres des réserves et des dépôts, voire à consolider en ce sens sa politique d'acquisition[26]. L'objectif défendu était de rendre les femmes – artistes, mécènes, sujets de représentation, critiques – plus visibles dans l'ensemble du circuit du musée d'Orsay. Les femmes mobilisées n'étaient pas placées dans une salle à part mais devaient entrer en dialogue avec leurs pairs, dans un souci louable de mixité. En résumé, il était question de les distinguer sans pour autant masquer le reste. Ce geste fondamental d'exhumation, qui a révélé la présence des femmes dans tous les médiums et dans l'ensemble du monde de l'art, doit évidemment être salué. Toutefois, force est de constater que cette démarche qui a consisté à ajouter, par touches ponctuelles, des contrepoints à l'histoire existante a eu pour limite de créer une histoire parallèle, sans parvenir à engager une transformation en profondeur du parcours permanent.

Fig. 5
Salle des Équivoques, 2011.

Fig. 6
Vue de l'accrochage « Femmes, art et pouvoir dans les collections du musée d'Orsay », Paris, musée d'Orsay (juin-octobre 2019).


ÉQUIVOQUES





Fig. 7
Jim Purcell, *Vue de la nef avec* Vainqueur au combat de coq *d'Alexandre Falguière et* Trouvaille à Pompéi *d'Hippolyte Moulin*, 1986, tirage gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay, ODO 1996 22 1162 T.

Ces présentations temporaires ont souvent constitué des laboratoires de réflexion engageant l'occasion de tester de nouvelles pratiques, de médiation notamment. Surtout parce qu'elle croyait en la potentialité du musée pour « complémenter la tâche de l'histoire sociale de l'art en mettant en espace les manques et les absences[27] », Linda Nochlin formulait dès 1988, à partir de la muséographie d'Orsay, trois esquisses d'expositions qu'elle aurait bien vues dans son « musée idéal ». Une première, résolument pluridisciplinaire, à la fois dans les médiums exposés et dans son comité organisateur, se serait intitulée « L'orientalisme déconstruit ». La deuxième exposition aurait pu être consacrée au travail des femmes à la fin du XIX^e^ siècle – un thème non seulement envisagé par Madeleine Rebérioux[28] mais qui fit également l'objet d'une réflexion autour d'une exposition-dossier avortée[29]. Enfin, la troisième aurait porté sur le mythe des origines en postulant l'idée que les mythologies liées à la préhistoire et plus largement à la conception de l'homme dit « primitif » se fabriquent dans un temps marqué par les idéologies du progrès et de la modernité[30]. Ces trois suggestions illustrent assez clairement sa conception d'une histoire sociale de l'art adaptée au musée qui inviterait à dessiller le regard. N'incarnant plus le lieu triomphaliste et foisonnant d'une plénitude du voir, le musée dans l'acception nochlinienne devait repositionner son action au service des invisibles :

> Une histoire sociale de l'art ne peut être construite à partir de ce qui est visible, elle ne peut pas non plus être créée uniquement en ajoutant plus d'objets (des exemples de culture populaire, ou de la documentation complémentaire) à l'espace où sont montrées les œuvres d'art. La fonction de l'histoire sociale de l'art est précisément de révéler ce qui est invisible (réprimé, effacé, non-représentable, scandaleux, oublié). […] [Un musée d'histoire sociale de

> l'art] ne peut être envisagé que comme un vaste projet de restauration, restauration de sens et de pouvoir à des groupes historiques, des mouvements et des discours qui sont demeurés invisibles ou déformés dans les modes de représentation courants[31].

Les critiques, certes sévères mais argumentées, que Patricia Mainardi et Linda Nochlin ont adressées au musée d'Orsay ont rendu visibles dès les années 1980 des enjeux essentiels pour la pérennité de l'institution. Les arrière-plans intellectuels marxistes et féministes qui sont les leurs ont favorisé l'infléchissement d'un engagement plus affirmé et assumé concernant les politiques du regard. Comme le reconnaissait Linda Nochlin en 1989, « [l]es avancées féministes, loin de détourner l'attention de l'objet visuel, obligent le spécialiste engagé à repenser ce qu'il ou elle regarde et comment il ou elle le regarde : à l'observer d'un œil plus sévère, plus exigeant, plus critique et plus réservé[32] ». Quarante ans plus tard, c'est une évidence, Orsay est entré dans l'histoire tout en nous questionnant sur sa capacité à « faire histoire ». Non seulement il a bousculé nos perceptions de l'histoire de l'art du XIXe siècle en posant le problème du goût et en s'attaquant à la possibilité d'être un musée polymorphe et interdisciplinaire par l'appréhension productive et décloisonnée des médiums, mais il a également travaillé en profondeur le statut du musée : musée-événement captant un moment précis de l'histoire politique française, musée-laboratoire sur la chronologie 1848-1914, brève mais décisive, musée-spectacle offrant l'expérience d'un plaisir visuel ou musée éducatif – sur le modèle révolutionnaire du musée du XIXe siècle – jouant un rôle-clé dans l'insertion de la culture dans la sphère publique. En quarante ans d'existence et d'expansion, Orsay a su combiner tout cela. Sa manière de jouer avec les catégories lui a permis de maintenir en alerte ce que déclarait quarante ans plus tôt l'historienne Madeleine Rebérioux, à savoir que « [l]'histoire à Orsay est [toujours] en devenir[33] ».

Charlotte Foucher Zarmanian est historienne de l'art, directrice de recherche au CNRS, directrice du Centre de Recherches sur les Arts et le Langage CRAL (UMR 8566, CNRS-EHESS).

Que Clara Baudry, Joëlle Bolloch, Gilles Candar, Sabine Cazenave, Victor Claass, Sandrine Dziewolski, Flora Jaminais, Leïla Jarbouai, France Nerlich et Pierre Sesmat soient ici grandement remerciés pour nos échanges. Je souhaite aussi remercier l'ensemble des équipes de la documentation, particulièrement Claire Guitton, à l'occasion de la préparation de cet article, ainsi que le comité éditorial de la revue pour la pertinence de ses suggestions.

Notes

1 Voir Preziosi, 1989, p. 159-168. Les publications de Nicos Hadjnicolaou (1973), Timothy J. Clark (1973a et 1973b), Linda Nochlin (1971 et 1976), Griselda Pollock (avec Rozsika Parker, 1982), Abigail Solomon-Godeau (1986), Eunice Lipton (1986), Kathleen Adler et Tamar Garb (1987), ou, plus tard, Stephen F. Eisenmann (1992), Gen Doy (1995) et Patricia Mainardi (1987a, 1987b et 1994) ont joué un rôle-clé dans le succès de ces histoires sociales de l'art du second XIXe siècle.

2 Mainardi, 1987a.

3 Nochlin, 1988a. L'article a rassemblé les avis de conservateurs, universitaires, artistes et historiens et historiennes de l'art (Linda Nochlin, Robert Rosenblum, Alain Kirili, Theodore Reff, Sarah Faunce, Martin Filler, Avigdor Arikha, Marvin Trachtenberg, Stephanie Carroll, Rob Wittig).

4 L'engagement de Nochlin est mieux connu que celui de Mainardi. Voir notamment Mainardi, 1970, et Mainardi, 1978c.

5 Rapidement publié, ce travail est aussi récompensé par le CAA Charles Rufus Morey Award : Mainardi, 1987b.

6 Oléron Evans, 2025.

7 Nochlin, 1988b. Au passage, c'est la même année que l'Anglaise Griselda Pollock publie *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*, Londres, Routledge, 1988. L'année suivante, Nochlin publie *Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1989.

8 Une présentation en avant-première de 137 œuvres du futur musée d'Orsay a voyagé au printemps 1986 aux États-Unis et a pu être vue de Nochlin et Mainardi. Voir Joly, 2014.

9 Léglise, 2024, p. 158-159.

10 La construction du musée d'Orsay s'est déployée sous les présidences successives, de droite comme de gauche, de Georges Pompidou, Valéry Giscard d'Estaing et François Mitterrand. L'ouverture du musée s'est effectuée au moment de la première cohabitation avec François Mitterrand, président de la République, et Jacques Chirac, Premier ministre. Sur Orsay comme révélateur des politiques culturelles en France, voir Kupfer, 1998.

11 Voir Nochlin, 1988b, p. 85-86.

12 Mainardi, 1987a, p. 33 : « But should it begin in 1830? 1848 or 1863? Pompidou favored 1860. Giscard attempted to push

the date back to 1830 or even earlier, but the Louvre refused to part with works that would interrupt the David-to-Delacroix progression that has traditionally characterized the presentation of earlier nineteenth-century art. » [Traduction de l'autrice].

13 Nochlin, 1988a, p. 86 : « In contradistinction to MOMA, however, Orsay had in its early days of planning announced a certain attention to the idea, even the mission of a social history of art, an attention conspicuous mainly by its absence in the final achievement, but in some sense hovering in the wings. » Il faut ici faire référence à l'intégration de l'historienne Madeleine Rebérioux, entrée dans cette histoire en 1981. Elle a bataillé pour que les conservateurs et conservatrices fassent plus de place au contexte et infléchissent leur action vers une histoire plus sociale de l'art. Voir Paris, Documentation du musée d'Orsay, fonds « De la gare au musée », préfiguration de la section « Ouverture sur l'histoire », dossier des personnalités, Madeleine Rebérioux, août 1981 - août 1985.

14 Mainardi, 1987a, p. 40.

15 Cachin dans Huser, 1987, p. 101.

16 Cachin, 1987, p. 65.

17 Nerlich, 2024, p. 199.

18 Mainardi, 1987a, p. 36.

19 Voir Ergmann, 1987.

20 Mainardi, 1987a, p. 40. Madeleine Rebérioux parle de son côté d'« un superbe gadget » (citée dans Huser, 1987, p. 100).

21 Luce Abélès, Chantal Georgel et Jean-Michel Nectoux furent parmi les chevilles ouvrières de ce type d'expositions qui connurent une périodicité intense entre 1986 et 1995 et portèrent indistinctement sur des journalistes ou des critiques d'art, la carrière d'un architecte au XIXe siècle, la vie de bohème, les Arts incohérents, la célébrité, le Théâtre des Champs-Élysées, le périodique *Les Temps nouveaux*, l'enfant et l'image…

22 Voir l'essai de Claire Barbillon dans le présent numéro de *48-14*.

23 Nochlin, 1988a, p. 86.

24 Mainardi, 1987a, p. 34.

25 Nochlin, 1988b.

26 Paschal, 2021. Grâce aux statistiques extraites par Clara Baudry, chargée de projet en données culturelles au musée d'Orsay, il est possible de mesurer l'évolution précise des acquisitions selon le critère du genre des artistes durant une période courant sur dix ans (2015-2025). Si la courbe, loin d'être ascendante, ne traduit pas une progression régulière et systématique du nombre d'acquisitions d'œuvres réalisées par des femmes, on identifie des années charnières (2017 avec 25,37 % ; 2018 avec 28,34 % ; 2022 avec 50,22 % ; 2024 avec 28,89 %) qui doivent néanmoins être modulées selon les médiums (la photographie et les arts graphiques figurent en tête) et en raison de l'acquisition de gros fonds monographiques des photographes Céline Laguarde et Frances Benjamin Johnston, de l'artiste Marie Bracquemond et de la plasticienne Sophie Calle, qui a travaillé étroitement avec l'histoire du musée sur la gare et son hôtel. Il faut également mettre ce bilan quantitatif en parallèle avec une considération intensifiée du sujet des femmes dans les espaces du musée et grâce à plusieurs professionnels attentifs à ces enjeux, qu'elle relève de leur visibilité dans les accrochages en salles, dans la programmation des restaurations, dans les sujets des expositions temporaires et les événements culturels associés, ou de la politique de ressources humaines de l'institution ; voir à ce sujet l'entretien « 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 », publié le 12 février 2026 sur le site Internet du musée d'Orsay (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 25 février 2026).

27 Oléron Evans, 2025, p. 163 (« Chapitre 4 – Le musée engagé, entre expérimentation et utopie »).

28 Dans un entretien avec Laura Frader paru dans *French Politics and Society* en 1987, Rebérioux rapporte qu'elle voulait organiser une exposition sur la représentation des femmes en peinture et en sculpture, un projet qui n'a pas vu le jour et qui s'est transformé en un dossier pédagogique écrit par Michèle Riot-Sarcey, *Travaux de femmes au 19e siècle*, Paris, Centre régional de documentation pédagogique, 1987.

29 L'exposition-dossier pressentie s'intitulait « L'homme, la femme au XIXe siècle » mais n'avait pas encore de contenu précis. Dans les archives, un rapport de Luce Abélès porte sur une évolution du canon féminin et masculin au XIXe siècle quand un autre, de Jean-Michel Nectoux, est consacré aux images de la femme fin-de-siècle (Paris, musée d'Orsay, service de la documentation, fonds « De la gare au musée », boîte 7 : programmes muséographiques).

30 L'exposition « Les origines du monde. L'invention de la nature au XIXe siècle », organisée sous le commissariat de Laura Bossi en 2021, rejoint certaines des préoccupations portées par cette troisième suggestion.

31 Nochlin, 1988a, p. 88, traduction d'Émilie Oléron Evans, 2025, p. 163.

32 Nochlin, 1989, p. XVII, traduction d'Oristelle Bonis, 1995, p. 51.

33 Rebérioux, 1987, p. 54.

Bibliographie

Adler et Garb, 1987
Kathleen Adler et Tamar Garb, *Berthe Morisot*, Oxford, Phaidon Press, 1987.

Cachin, 1987
Françoise Cachin, entretien avec Krzysztof Pomian, « Orsay tel qu'on le voit », *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, p. 55-74.

Clark, 1973a
Timothy J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France*, *1848-1850*, Londres, Thames & Hudson, 1973.

Clark, 1973b
Timothy J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the Second French Republic, 1848-1951*, Greenwich, New York Graphic Society, 1973.

Doy, 1995
Gen Doy, *Seeing and Consciousness: Women, Class and Representation*, Oxford et Washington, Berg, 1995.

Eisenmann, 1992
Stephen F. Eisenmann, *The Temptation of Saint Redon: Biography, Ideology, and Style in the "Noirs" of Odilon Redon*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

Ergmann, 1987
Raoul Ergmann, « Dossier Orsay – un an après », *Connaissance des arts*, n° 430, décembre 1987, p. 103.

Hadjnicolaou, 1973
Nicos Hadjnicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, F. Maspero, 1973.

Huser, 1987
France Huser, « La Guerre d'Orsay », *Le Nouvel Observateur*, 16–22 janvier 1987, p. 98-101.

Joly, 2014
Agathe Joly, « 1985-1997, fortune critique du musée d'Orsay : la spécificité du regard anglo-saxon », mémoire de recherche sous la direction de François-René Martin et Michela Passini, Paris, École du Louvre, 2014.

Kupfer, 1998
Andrea Kupfer Schneider, *Creating the Musée d'Orsay: the Politics of Culture in France*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1998.

Léglise, 2024
Matthieu Léglise, « La "question Manet" : une dispute transatlantique », in Olivier Bonfait (dir.), *HistoireS de l'art en France (1964-2024). Lieux, questions, défis*, Paris, Comité français d'histoire de l'art et Le Passage, 2024, p. 156-165.

Lipton, 1986
Eunice Lipton, *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1986.

Mainardi, 1970
Patricia Mainardi, « The Politics of Housework », in Robin Morgan (dir.), *Sisterhood is Powerful*, New York, Vintage Books, 1970, p. 447-454, traduit en français par Vanina Mozziconacci en 2020 (https://reflexivites.hypotheses.org/11736, consulté le 31 octobre 2025).

Mainardi, 1978c
Patricia Mainardi, *Quilts: The Great American Art*, San Pedro, Miles & Weir, 1978.

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

Mainardi, 1987b
Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987.

Mainardi, 1994
Patricia Mainardi, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge: Cambridge university press, 1994.

Nerlich, 2024
France Nerlich, « Orsay : un musée et un siècle en débat », in Olivier Bonfait (dir.), *HistoireS de l'art en France (1964-2024). Lieux, questions, défis*, Paris, Comité français d'histoire de l'art et Le Passage, 2024, p. 194-203.

Nochlin, 1971
Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *ARTnews*, janvier 1971, p. 22-39 et p. 61-71.

Nochlin, 1976
Linda Nochlin, *Gustave Courbet: a Study of Style and Society*, New York, Garland, 1976.

Nochlin, 1988a
Linda Nochlin, « Successes and Failures at the Orsay Museum, or What ever Happened to the Social History of Art? », *Art in America*, janvier 1988, p. 85-106 [p. 85-90 pour Nochlin].

Nochlin, 1988b
Linda Nochlin, *Women, Art, and Power: and other essays*, New York, Harper & Row, 1988.

Nochlin, 1989
Linda Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1989 [Marseille, Jacqueline Chambon, trad. de l'anglais par Oristelle Bonis, 1995].

Oléron Evans, 2025
Émilie Oléron Evans, *L'histoire de l'art engagée : Linda Nochlin*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2025.

Paschal, 2021
Élise Paschal, « Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au musée ? : la représentation des femmes au musée d'Orsay, 1986-2016 », mémoire d'étude sous la direction de Michela Passini, Paris, École du Louvre, 2021 (en ligne : https://bibliotheque.ecoledulouvre.fr/recherche/viewnotice/id/256381, consulté le 31 octobre 2015).

Pollock et Parker, 1982
Griselda Pollock et Rozsika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1982.

Preziosi, 1989
Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven, Yale University Press, 1989.

Rebérioux, 1987
Madeleine Rebérioux, « L'histoire au musée », *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, p. 48-54.

Solomon-Godeau, 1986
Abigail Solomon-Godeau, « The Legs of the Countess », *October*, hiver 1986, vol. 39, p. 65-108.

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