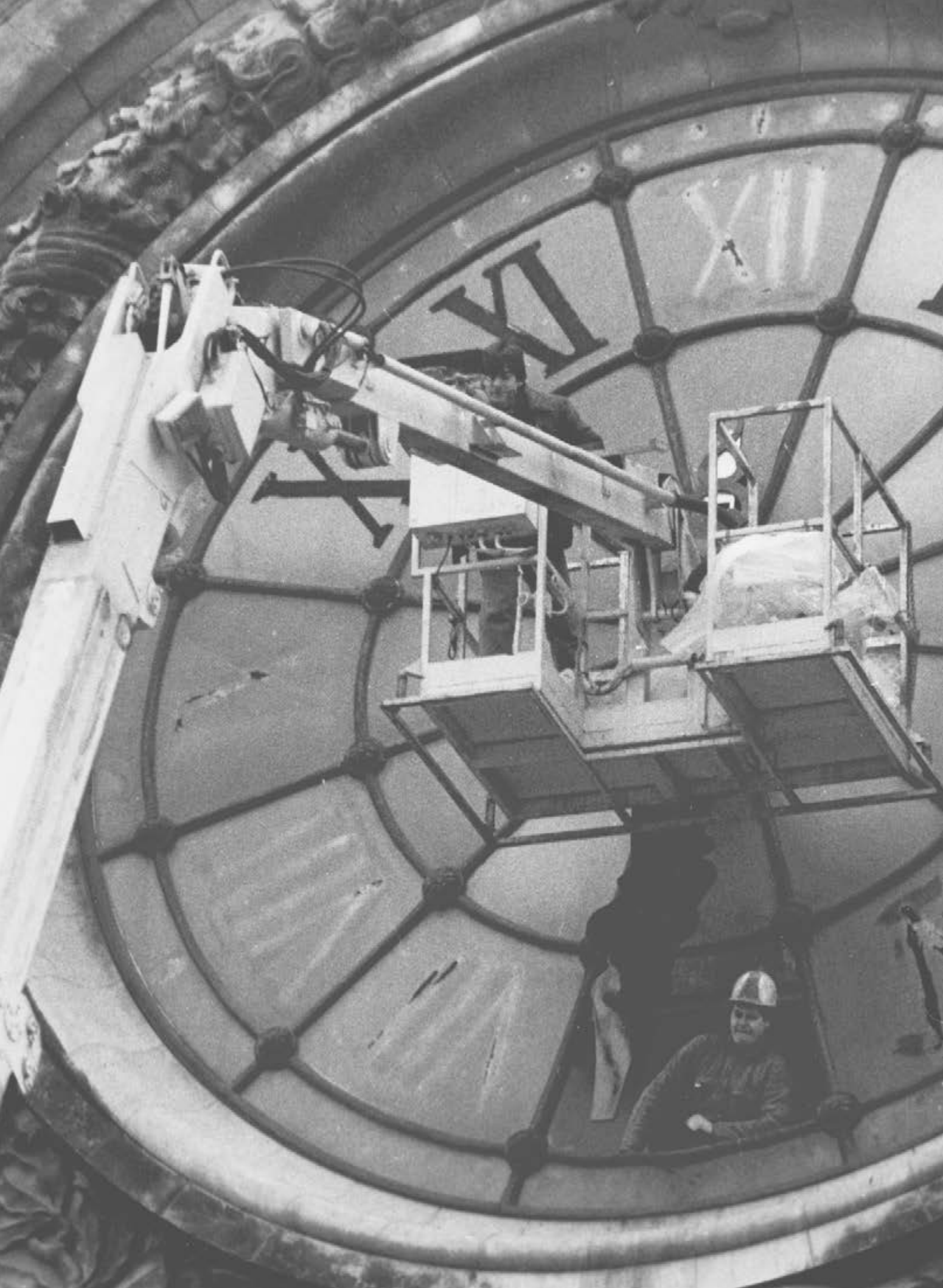

XII


NSPORT













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.

48 | 14

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

L'EFFET ORSAY

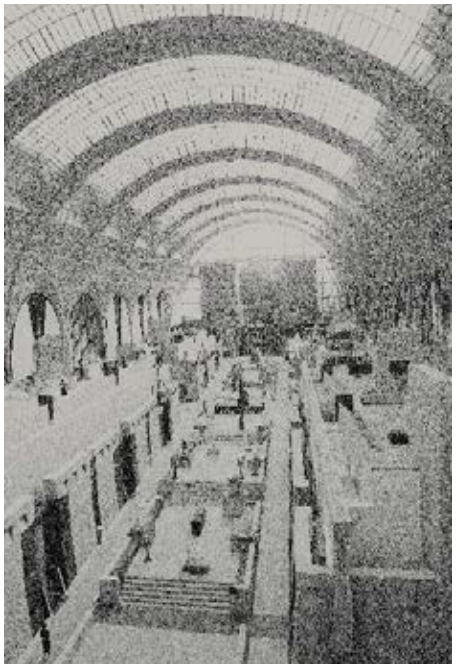
Numéro 1 —— 2026

Musée d'Orsay

Musée de l'Orangerie

Centre de ressources
et de recherche
Daniel Marchesseau







12
Avant-propos
Annick Lemoine

15
Pour Sylvain Amic

16
Éditorial. Une revue en guise de présent
France Nerlich

31
Orsay, capitale du XIXe siècle ?
Neil McWilliam

45
Orsay avant Orsay. (Ré)visions historiographiques et muséales de la peinture du XIXe siècle en France
Elise Wehr

61
« Donner à voir ». La sculpture du XIXe siècle
Entretien avec Antoinette Le Normand-Romain, Laure de Margerie et Anne Pingeot

75
Les années créatrices. Naissance d'une collection photographique au musée d'Orsay (1978-1994)
Éléonore Challine

91
Les pompiers, mon amour
Marc Gotlieb

105
L'architecture exposée au musée d'Orsay. Une production interdisciplinaire dans le panorama culturel du XIXe siècle
Guy Lambert







121
Le service culturel : « nouveauté majeure, inventive et vivace du musée »
Claire Barbillon

131
Orsay à l'épreuve des approches critiques en histoire de l'art
Charlotte Foucher Zarmanian

145
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

161
Orsay, chemins de traverse
Entretien avec Benoît Peeters

173
Le parcours du musée d'Orsay, quarante ans plus tard. Un état des lieux et des questions
Paul Perrin

186
Résumés

190
Remerciements

AVANT-PROPOS

Très tôt, la nécessité de se doter d'une revue s'est imposée au musée d'Orsay, une revue distincte de la *Revue des musées de France* et de la *Revue de l'art*, une revue qui lui soit propre. D'abord intitulée *Quarante-huit/Quatorze* en toutes lettres, elle eut pour objectif de garder la mémoire des conférences programmées au musée. Le format, un carré, et le contenu, illimité, le confirmaient au premier regard et à la lecture des sommaires des sept numéros parus entre 1989 et 1995, qui ont juxtaposé l'esthétique, le politique et le social. Un parfum, celui de la fin des années 1980, en émane encore.
Puis vinrent le tournant de 1995 et la décision de refonder *48-14* en ouvrant ses pages à une vaste information, absente de la première formule. Il était désormais possible d'y retrouver l'ensemble de la programmation culturelle du jeune établissement et des notices relatives à ses principales acquisitions. Des recensions d'ouvrages compléteraient bientôt l'offre éditoriale et les essais eux-mêmes ne seraient plus exclusivement issus des conférences.
Une révolution, en un mot, avait eu lieu. Associés dès l'origine, le service culturel du musée d'Orsay et les éditions de la Réunion des musées nationaux continuèrent à publier *48-14. La revue du musée d'Orsay* jusqu'en 2011, initiant plusieurs générations de lectrices et de lecteurs intéressés aux cultures visuelles de la seconde moitié du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ siècle.
Cette revue a laissé une empreinte durable, tant par le contenu foisonnant, accessible, audacieux et résolument pluridisciplinaire de ses trente et une livraisons que par l'élégance de sa maquette, conçue par Philippe Apeloig. Cette revue fut longtemps *à la fois* la vitrine d'Orsay et le creuset d'une information que le monde entier nous enviait.
C'est donc une joie immense de la voir aujourd'hui renaître, en 2026, à l'heure du quarantième anniversaire du musée et à l'approche de l'inauguration du Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau, désormais chargé de son pilotage éditorial. La parution de ce numéro inaugural de *48-14*, désormais sous-titrée *La revue des musées d'Orsay et de l'Orangerie*, coïncide avec la mise en ligne de l'intégralité des anciens volumes numérisés. Il s'agit, en somme, d'une double renaissance.
Par l'esprit qui l'anime, cette nouvelle version de *48-14* prolonge le périodique dont elle reprend le titre, tout en affirmant une identité propre. Publiée annuellement, en français dans sa version imprimée et bilingue en ligne, elle a pour vocation de faire rayonner le travail de recherche mené au sein des musées d'Orsay et de l'Orangerie, selon des approches aussi attentives aux évolutions des sciences humaines qu'aux questions de société actuelles. Elle entend refléter une recherche plurielle, diverse dans ses pratiques comme dans ses ambitions. Elle ne dissocie pas la matérialité des œuvres et le destin des collections de leur capacité à nourrir l'analyse historique, l'interprétation critique et, le cas échéant, la création elle-même. Il revient ainsi à *48-14* de rendre visible l'existence d'un dialogue vivant et international entre les traditions de recherche, au service de l'enrichissement et de la diffusion des connaissances inhérentes aux cultures et aux arts visuels du milieu du XIX^e^ siècle à la fin des années 1920, soit la période couverte par les musées d'Orsay et de l'Orangerie.
Cette attention renouvelée au travail scientifique des équipes de la conservation, de la documentation ou de la bibliothèque trouvera une

expression plus concrète encore après l'ouverture du Centre de ressources et de recherche, prévue pour la fin de l'année 2027. Installé quai Voltaire, dans les espaces réaménagés de l'hôtel de Mailly-Nesle, il porte le nom de son principal mécène, Daniel Marchesseau, un homme de musée pour qui la recherche a toujours été un moteur puissant et fédérateur. Sous ses auspices, ce nouveau Centre abritera l'ensemble des ressources du musée et accueillera aussi bien les personnels de l'établissement que les étudiantes, étudiants, chercheuses, chercheurs, collègues et acteurs du monde de l'art. Sans se substituer aux laboratoires universitaires, avec lesquels les collaborations sont déjà riches et continueront de l'être, le Centre se donne ainsi les moyens de jouer plus efficacement son rôle parmi les instituts de recherche du monde entier. Il élargira considérablement les possibilités offertes à l'activité scientifique du musée et à ses nombreux projets (expositions, catalogues, publications, colloques…). Avec l'ambition d'associer exigence scientifique et accessibilité, qui me tient tant à cœur, il sera à la fois un creuset de la recherche internationale et un lieu d'échanges et de rencontres, ouvert à tous les publics. Tous et toutes y trouveront des clés de compréhension d'un XIX^e^ siècle qui fut, à bien des égards, la matrice du monde contemporain et dont les transformations, aspirations et tensions continuent de résonner profondément dans notre présent.

Aussi la renaissance de la revue *48-14* participe-t-elle, avec la naissance du Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau, d'une évolution institutionnelle majeure, plaçant la recherche au cœur du musée.

Je suis heureuse de concrétiser ici l'engagement de mes prédécesseurs et de porter avec détermination cette nouvelle orientation. Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à celles et ceux qui ont rendu ce projet possible, car une telle entreprise ne peut être que collective. Mes remerciements vont d'abord à l'équipe de direction éditoriale de *48-14*, ainsi qu'aux membres des deux comités, collègues engagés et rigoureux, qui ont accompagné cette première livraison et œuvrent déjà aux suivantes.

Ils s'adressent également aux éditions 303, qui ont contribué à ce projet avec passion et offert à *48-14* sa nouvelle identité. Je remercie aussi la Société des Amis des musées d'Orsay et de l'Orangerie, ainsi que la Fondation des Amis pour le rayonnement des musées d'Orsay et de l'Orangerie, du formidable soutien apporté à cette entreprise éditoriale et, plus largement, aux projets de recherche menés par le musée. Merci à Daniel Marchesseau, dont le Centre de ressources et de recherche porte le nom, comme un signe de sa générosité et de son engagement fort pour la recherche au sein de notre institution. Merci enfin aux autrices et auteurs de ce numéro anniversaire.

Sous le titre *L'effet Orsay*, celui-ci revisite et réinterprète, à travers une pluralité d'approches, les débats intellectuels et patrimoniaux qu'a suscités l'ouverture au public du musée d'Orsay en décembre 1986. On y retrouve certaines des préoccupations et des personnalités qui ont collectivement façonné notre institution. Quarante ans plus tard, la nouvelle *Revue des musées d'Orsay et de l'Orangerie*, toujours à l'écoute de ce que les années 1848-1914 ont à nous dire, reprend le flambeau avec une énergie intacte !

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



POUR SYLVAIN AMIC

De tous les projets que Sylvain Amic porta dès son arrivée à la présidence de l'Établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie, la renaissance de la revue *48-14* fut l'un de ceux qui lui tenaient le plus à cœur.

L'idée de redonner vie à une revue scientifique digne des deux musées avait germé au sein de la toute première équipe de préfiguration du Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau. Christophe Leribault, qui présidait alors l'établissement, en fut sans hésitation le premier soutien.

La même conviction habitait Sylvain Amic lorsqu'il prit ses fonctions en juin 2024. Il entérina ce projet éditorial avec la célérité, l'énergie, l'enthousiasme mais aussi l'exigence qui le caractérisaient. Il lui offrit les moyens de sa réalisation, persuadé de l'utilité, pour la valorisation des collections des musées d'Orsay et de l'Orangerie comme du travail réalisé par l'ensemble de ses équipes, de bénéficier d'un périodique scientifique d'excellence tout à la fois savant, accessible et largement diffusé.

Au musée des Beaux-Arts de Rouen et dans un esprit similaire, il avait fondé en 2012 *Le temps des collections*, une revue annuelle entièrement vouée à la richesse des expositions et des collections de la Réunion des musées métropolitains de Rouen. Cette revue était animée d'une double ambition : œuvrer à une meilleure diffusion de la recherche et rendre au public, par les voies éditoriales, un patrimoine dont Sylvain Amic aimait à rappeler qu'il est le sien.

Sylvain Amic croyait avec force à la vocation sociale et démocratique des musées. Curieux, ouvert, inventif, en phase avec son temps, il voyait dans l'édition scientifique une exigence autant qu'une double responsabilité : mettre la recherche au service de la société, et appuyer encore le rôle des musées en tant que véritables acteurs de la vie intellectuelle et citoyenne.

48-14. La revue des musées d'Orsay et de l'Orangerie s'inscrit dans cet héritage de cœur et d'intentions, et portera durablement la marque de Sylvain Amic, dont le décès survenu le 31 août 2025 ne lui permit pas de tenir entre les mains le présent et tout premier numéro. *L'effet Orsay* est entièrement consacré à l'histoire de l'institution qui célèbre aujourd'hui son quarantième anniversaire, et qu'il dirigea avec passion lors de son trop bref et très apprécié mandat.

Ce numéro porte sa mémoire et toutes les pensées que les équipes des musées d'Orsay et de l'Orangerie adressent à ses proches.

Il lui est dédié.

ÉDITORIAL

UNE REVUE EN GUISE DE PRÉSENT

FRANCE NERLICH

En décembre 2026, le musée d'Orsay fête les quarante ans de son inauguration. Cet anniversaire ne manque pas de surprendre une grande partie du public, pour qui le musée semble plutôt avoir l'âge de ses murs et appartenir depuis toujours à ce dense paysage des musées enracinés sur les bords de Seine. Orsay est devenu une évidence sans âge pour la majeure partie des millions de visiteurs qui s'y rendent chaque année. Cette surprise n'est pas anecdotique : elle dit quelque chose de la manière dont un musée peut naturaliser sa propre histoire, au point de faire oublier qu'il est, lui aussi, une construction récente, située, traversée de décisions, de débats et de déplacements. C'est autour de cet étonnement sans cesse renouvelé que s'articule ce tout premier numéro de la nouvelle revue scientifique *48-14. La revue des musées d'Orsay et de l'Orangerie*, invitant autour du sommaire les regards croisés d'autrices et d'auteurs qui partagent en guise de présent des morceaux choisis de cette histoire courte et longue à la fois. La revue entend ainsi faire de cet anniversaire plus qu'un moment commémoratif en inaugurant un espace durable de discussion et de transmission.

Mises en abyme

Comprendre l'âge du musée d'Orsay suppose de traverser plusieurs temporalités : celle du bâtiment, celle des collections, celle de l'institution et celle des regards qui n'ont cessé de la transformer. La gare d'Orsay fut construite en 1900, offrant au public de l'Exposition universelle une station ferroviaire de confort et un hôtel de luxe au centre de Paris, face au palais royal du Louvre qui fut lieu de pouvoir, mais aussi de collections depuis le XVII^e^ siècle. Les murs du musée d'Orsay ont donc cent vingt-six ans et l'architecture elle-même fait partie du corpus artistique et culturel que l'équipe de préfiguration du musée voulait faire (re)découvrir à ses visiteurs, comme le rappelle dans ces pages Guy Lambert. Situées chronologiquement entre les collections du Louvre et celles du Musée national d'art moderne, les œuvres réunies au musée d'Orsay s'inscrivent dans une séquence brève mais intense allant de 1848 à 1914.
La condensation de ces bornes chronologiques avait donné son nom à la première revue du musée, *48-14. La revue du musée d'Orsay*, et nous le reprenons pour sa nouvelle version, même si l'établissement public aujourd'hui également responsable du musée de l'Orangerie s'est avancé de plusieurs pas dans le XX^e^ siècle.

Reprendre ce titre relève d'un hommage à nos prédécesseurs, dont le travail a profondément marqué les études sur le XIXe siècle. D'ailleurs, en cette année de célébration, la rédaction de la nouvelle revue a aussi entrepris d'offrir au public, sur la plateforme Persée, la numérisation complète des anciens numéros, parus entre 1995 et 2011 en guise de cadeau d'anniversaire (**fig. 1**)[1]. Mais reprendre ce titre, c'est aussi affirmer que cette séquence, loin d'être close, continue de poser des questions qui engagent vivement notre présent.

Sans doute faut-il rappeler que ce choix des dates de début et de fin était loin d'être une évidence : il avait donné lieu à d'innombrables discussions en amont du projet de création de ce qui avait d'abord été imaginé comme le « musée du XIXe siècle » avant de se cristalliser sur les dates d'une révolution européenne et d'une guerre mondiale, rappelant le rôle du musée dans la mise en visibilité de cette abolition de l'esclavage et des redéfinitions géopolitiques dont les répliques sismiques n'ont guère faibli[2]. Aujourd'hui, débordant les grandes dates de l'histoire, cet intervalle est devenu dans le langage des professionnels de l'histoire de l'art la « période Orsay », séquence d'un peu plus d'un demi-siècle incroyablement productive pour les arts dont il embrasse audacieusement une pluralité d'expressions, de techniques et de médias.

Condensations

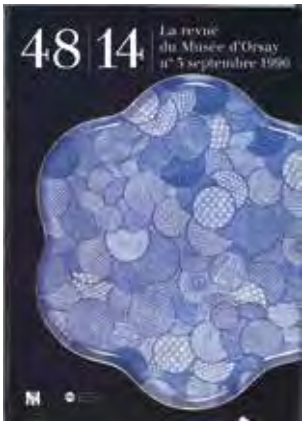
Le musée d'Orsay a-t-il donc l'âge de ses collections ? Celles-ci ont fait entrer dans les murs de la gare des histoires et trajectoires plurielles, parfois équivalentes à plusieurs tours du monde. Ces œuvres que le public perçoit comme immédiatement « chez elles » dans les salles du musée portent en réalité dans leur historique des itinéraires complexes, faits de déplacements, de reclassements, de relectures successives. Certaines œuvres furent acquises pour le musée du Luxembourg, parfois transférées au Louvre, domiciliées au Jeu de Paume, installées au Palais de Tokyo puis au Musée national d'art moderne-Centre Pompidou. D'autres étaient logées dans des musées de province ou des sociétés aux statuts les plus divers avant d'entamer à partir du milieu des années 1970 leur transhumance vers le nouveau musée du XIXe siècle créé au sein de la gare d'Orsay.

En plus des œuvres acquises par l'État pour ses collections nationales ou territoriales, nombre de celles qui composent aujourd'hui les fonds du musée ont d'abord habité les murs de résidences somptueuses, d'ateliers d'artistes, de maisons de campagne ; elles ont voyagé sur tous les continents avant de rejoindre le musée grâce à des dons modestes ou spectaculaires, toujours généreux. Le musée a aussi la garde d'objets qui proviennent de la récupération des œuvres en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale, dont certains témoignent des horreurs des spoliations antisémites et d'autres de l'opacité des transactions licites ou illicites, légales ou forcées, opérées pendant cette période.

Enfin, Orsay porte en lui la mémoire de nombreux musées, plus ou moins éphémères, du Musée des artistes vivants inauguré dans le Palais du Luxembourg en 1819[3] à des projets plus expérimentaux en leur temps, comme la Galerie de dessins d'architecture constituée au Louvre de 1891 à 1903[4]. En 1994, le musée présentait l'exposition « La jeunesse des musées »,


48 14
La revue du Musée d'Orsay
n° 1 septembre 1995


48 14


48 14
La revue du Musée d'Orsay
n° 5 septembre 1996


48 14


48 14
La revue du Musée d'Orsay
n° 3 automne 1997


48 14
La revue du Musée d'Orsay
n° 0 printemps 1998


48 14
La revue du Musée d'Orsay
n° 2 automne 1998


48 14
La revue du Musée d'Orsay
n° 8 printemps 1999


48 14
La revue du Musée d'Orsay
n° 9 automne 1999


48 14


48 14
La revue du Musée d'Orsay


48 14
La revue du Musée d'Orsay
Néo-impressionnisme et art social


48 14
La revue du Musée d'Orsay
Böcklin entre antique et moderne


48 14
La revue du Musée d'Orsay
Kupka
Les artistes cosmopolites


48 14
La revue du Musée d'Orsay
Espagnes


48 14
La revue du Musée d'Orsay
Photographie

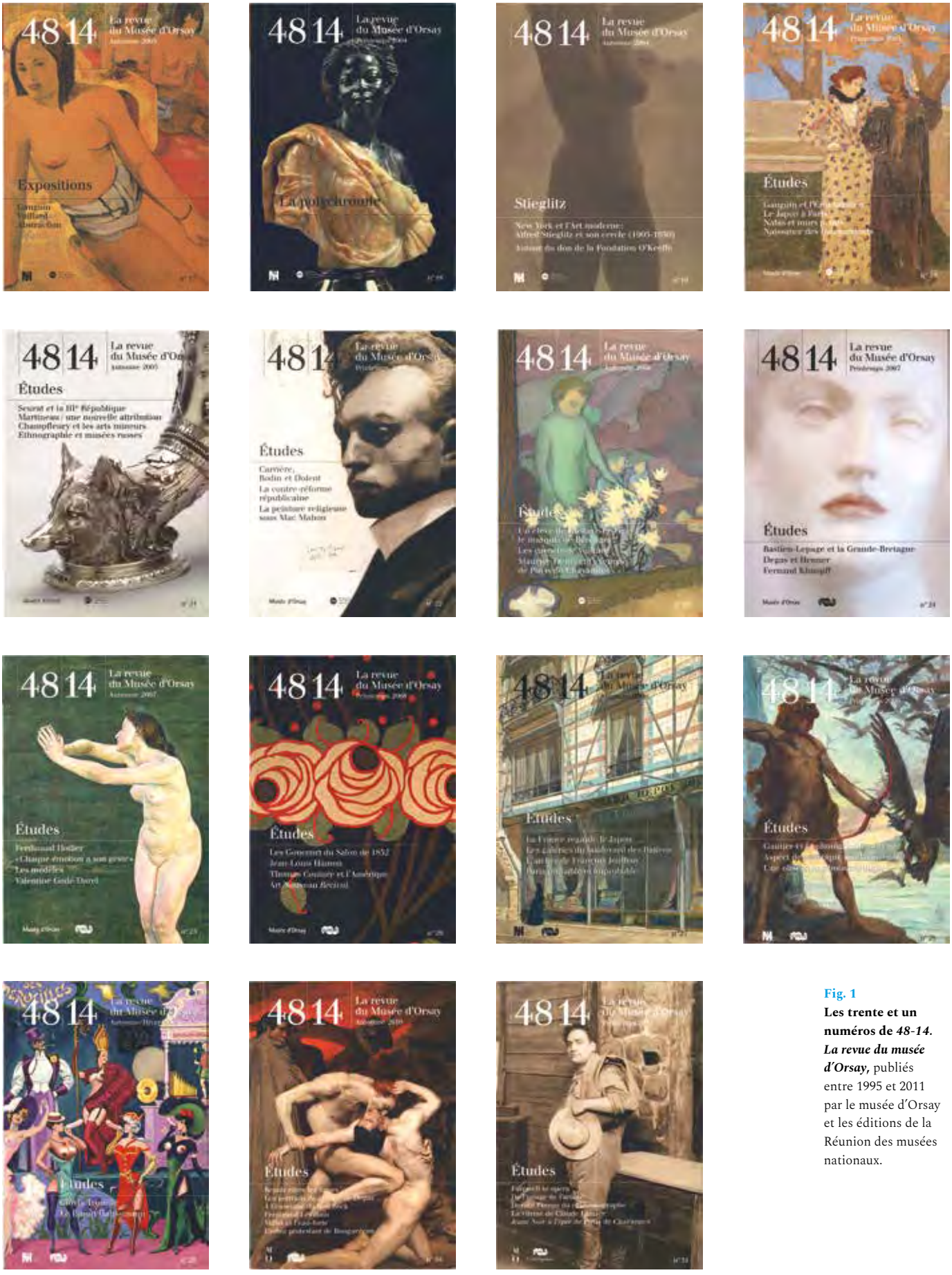


Fig. 1
Les trente et un numéros de *48-14. La revue du musée d'Orsay*, publiés entre 1995 et 2011 par le musée d'Orsay et les éditions de la Réunion des musées nationaux.

conçue par Chantal Georgel : le musée d'Orsay en tant qu'arrière-petit-fils de ces innombrables musées expérimentaux et tutélaires, en tant que catalyseur de musées du XIXe siècle, était le lieu idoine pour réfléchir à ce qu'un musée peut raconter de son histoire[5].
En faisant ce pas de côté, le musée d'Orsay se faisait historien de sa propre histoire et foyer vivant d'une réflexion sur l'art, la société et la culture entre 1848 et 1914. Ce geste n'allait pas de soi : il introduisait un écart volontaire entre le musée et l'époque qu'il exposait, un écart qui demeure aujourd'hui au cœur de l'expérience d'Orsay et qui contribue sans doute à ce trouble persistant quant à son « âge ». Cette dimension autoréflexive, dans la droite ligne d'une philosophie critique de l'histoire ancrée au XIXe siècle, instaurait en même temps une distance avec le XIXe siècle, une distance que l'équipe de préfiguration décidait de souligner en confiant la conception de l'architecture intérieure à Gae Aulenti.

Ajuster la distance

Il ne fallait pas que la gare d'Orsay devînt un monument dont l'intérieur pasticherait l'exubérance virtuose d'un palais des expositions du XIXe siècle. Le concours d'architecture en témoigne : les projets qui cherchaient à ressusciter trop fidèlement l'esprit d'un jardin d'hiver au cœur de la gare, d'une exposition universelle foisonnante, furent écartés au profit du design plus intemporel et hiératique de Gae Aulenti. De fait, le musée triomphant du XIXe siècle existait déjà : de l'autre côté de la Seine, le Petit Palais, conçu lui aussi en 1900 pour l'Exposition universelle, déployait son architecture spectaculaire signée Charles Girault, fleuron du XIXe siècle des attractions avec des décors signés par une ribambelle d'artistes et d'ateliers renommés du début du XXe siècle : Paul Baudoüin, Albert Besnard, Fernand Cormon, Maurice Denis, Giandomenico Facchina, Ferdinand Humbert, Georges Picard, Alfred Roll. En son cœur, le musée de la Ville de Paris présentait un ensemble de peintures et de sculptures du XIXe siècle aux contours proches de celui des œuvres du futur musée d'Orsay[6]. Ce dernier ne pouvait pas répliquer sur la rive opposée ce que le Petit Palais incarnait dans ses murs et exposait avec une audace grandissante sous la houlette de Thérèse Burollet, une des grandes orchestratrices du regain d'intérêt pour le XIXe siècle dans les collections publiques.
Dans ce numéro, Elise Wehr rappelle que le XIXe siècle n'a jamais tout à fait quitté les consciences ; cependant, le projet de création du musée d'Orsay a conduit, à l'aube des années 1970, à les modifier, contribuant au sauvetage de la gare de Victor Laloux et à la volontariste remise en lumière de pans entiers de la production artistique selon une vision transgressant les hiérarchies et jugements de goût habituels. À ce moment-là, le XIXe siècle n'est pas encore si loin : en 1967, la revue *Historia* rappelait le souvenir toujours vif de la silhouette de Degas arpentant les rues de Paris cinquante ans plus tôt[7]. Un siècle plus tard, ce vif souvenir s'est mué en histoire de l'art et témoignage d'archive.
Par-delà ce XIXe siècle qui s'éloigne, une autre image du musée s'impose aujourd'hui. Celle d'un jeune musée aux collections hypervisibles et mobiles, un lieu populaire qui s'est hissé au rang de deuxième musée le plus visité de la capitale française et donc de France. Il présente des

œuvres iconiques devant lesquelles la foule se presse. L'autoportrait de Van Gogh est sa *Joconde*. C'est un lieu de tournage plébiscité pour des films d'auteur et des séries populaires. Il expérimente des réinterprétations contemporaines de ses collections et explore les possibilités de dispositifs numériques d'immersion dans les œuvres et l'histoire de l'art, réanimant la silhouette de Degas et de ses pairs[8]. Orsay n'est pas seulement un musée : c'est une capsule temporelle qui condense les époques, le passé, le présent et l'avenir, au point de rendre incertaine toute assignation simple à un âge. Est-il jeune, est-il ancien ?

Le secret de l'éternelle jeunesse : Orsay comme laboratoire

Si le musée d'Orsay semble ainsi osciller entre plusieurs âges – celui de son architecture, celui de ses collections, celui de son institution, celui de ses représentations –, c'est peut-être qu'il n'a jamais cessé d'être travaillé par ses propres récits. Or, ces récits ne se donnent pas d'eux-mêmes : ils sont sans cesse produits, discutés, mis à l'épreuve, comme le rappelle Paul Perrin à la fin de ce volume. Orsay n'est pas un lieu de conservation figé mais un espace où s'élaborent des hypothèses, où se confrontent des lectures, où se construisent des savoirs partageables.
Quarante ans après son ouverture au public, le musée d'Orsay continue d'exercer ce pouvoir rare : susciter l'étonnement et déplacer le regard. Non seulement en réorganisant le canon du XIXe siècle, mais aussi en changeant la manière même dont nous apprenons à voir et, par là, à penser, pour reprendre l'expression de Benoît Peeters dans ces pages. Réduire l'« effet Orsay » à une redistribution de chefs-d'œuvre et de hiérarchies, ou à une relecture plus généreuse de la peinture dite « académique », ferait oublier l'essentiel : Orsay fut d'emblée conçu comme un laboratoire. Un lieu où l'histoire de l'art, loin d'être le récit linéaire d'une modernité triomphante, devenait un champ d'expérimentations et de défrichage – un terrain où les œuvres, les récits et les disciplines pouvaient entrer en friction.
Ce laboratoire s'est inventé dès la préfiguration du musée au milieu des années 1970, dans une énergie de chantier au sens plein : transformer une gare en musée, certes, mais aussi reconfigurer les conditions mêmes de la visibilité d'un siècle. À travers les expositions de préfiguration montrées en France et aux États-Unis[9], puis les expositions-dossiers[10], Orsay a forgé une méthode qui lui est propre : produire de la connaissance en même temps que de l'exposition, assumer que certaines œuvres doivent être rendues intelligibles avant d'être rendues familières, et inversement que les œuvres devenues trop familières ont besoin d'une prise de recul pour s'inscrire de nouveau dans les rétines[11]. Le musée a parfois dû se faire explorateur : repérer, identifier, documenter, recontextualiser, faire exister des corpus oubliés, négligés, méconnus pour augmenter et enrichir le champ des questions possibles. En cela, le musée d'Orsay a dès sa préfiguration été un lieu de recherche et d'expérimentations savantes.
Il était évident pour l'équipe de préfiguration du musée que l'on ne comprend pas le XIXe siècle en isolant la peinture de tout le reste. Le musée a très tôt offert des conditions inédites à une approche transversale et interdisciplinaire : la sculpture et les arts décoratifs, l'architecture et

la photographie, les arts graphiques et le cinéma, mais aussi la littérature, la musique, le théâtre, l'opéra, la philosophie, l'histoire sociale et politique – non comme disciplines satellites, mais comme forces capables de reconfigurer l'interprétation des œuvres. La création d'un service culturel ambitieux, adossé à cette conviction et placé sous la direction du philosophe Roland Schaer, a été l'un des gestes les plus décisifs de l'institution, comme le rappelle Claire Barbillon : faire du musée un espace de partage mais aussi de pensée, où la médiation n'est pas un supplément mais une condition, et où la recherche irrigue et nourrit le regard du visiteur.

Le projet portait une ambition tout aussi décisive en inscrivant le XIXe siècle dans sa dimension internationale. Il fallait faire face à la pauvreté structurelle des collections publiques françaises, longtemps contraintes par une logique de « représentation minimale » des écoles étrangères au sein du musée du Luxembourg. Les collections nationales n'étaient pas riches en œuvres étrangères, malgré les donations de grands collectionneurs qui avaient pu faire entrer quelques œuvres importantes. Il fallait donc, pour Orsay, à la fois combler des manques en menant des acquisitions ciblées dès la préfiguration et faire le pari d'expositions capables de rendre visibles des artistes, des mouvements, des circulations, des marchés et des techniques restés hors-champ. Ce travail de fond a contribué à faire d'Orsay un musée attentif au XIXe siècle européen et nord-américain, et non le simple théâtre d'un récit national[12]. Les liens tissés dès les expositions de préfiguration avec des musées partenaires sur l'ensemble du territoire et à l'étranger inscrivirent d'emblée Orsay dans une constellation active de collégialité nationale et internationale. Orsay s'est aussi construit dans l'intensité d'un débat qui témoigne de l'attention qu'il a suscitée[13], avec des épisodes qui ont marqué les témoins de l'époque, comme se le remémore Hollis Clayson dans son témoignage très personnel. Les attentes étaient immenses. Une fois Orsay ouvert, certaines furent déçues – parfois les plus contradictoires : aux yeux des uns les avant-gardes semblaient reléguées au « grenier » et les artistes « officiels » présentés comme les nouveaux vainqueurs, aux yeux des autres l'histoire du XIXe siècle était confinée aux marges d'un temple des beaux-arts ; la séparation et la hiérarchie entre les arts semblaient entérinées pour les uns, insuffisamment explicitées pour les autres. Mais ce débat était permis parce qu'Orsay offrait justement la possibilité de voir le XIXe siècle avec des yeux rafraîchis. Marc Gotlieb et Neil McWilliam le rappellent : ce nouveau XIXe siècle était décidément nouveau. On ne l'avait jamais vu dans cette largesse de vue. Si l'histoire – en tant que discipline – était effectivement encapsulée dans une vitrine de l'entrée récapitulant les grandes dates, la nef centrale s'ouvrait très subtilement sur la figure de *Napoléon s'éveillant à l'Immortalité* de François Rude pour rappeler l'ombre qui planerait sur tout le siècle, et sur le buste de Goethe par David d'Angers, évocation de l'Europe de la pensée dont le maillage serré portait alors des utopies pacifistes et progressistes, pour se clore sur la *Porte de l'Enfer* de Rodin, digestion magistrale de l'histoire des formes, des idées et de l'art après un siècle d'intense méditation. L'équipe chargée d'inventer la place de la sculpture au sein du musée d'Orsay – Anne Pingeot, Antoinette Le Normand-Romain et Laure de Margerie – en témoigne vivement dans ces pages.

Il ne faut pas, en effet, sous-estimer la part humaine de cette aventure. À parcourir les archives, les photographies de travail, les notes, les dossiers d'œuvres, et à entendre celles et ceux qui ont porté cette création, plusieurs choses frappent : la jeunesse de l'équipe de préfiguration menée par Michel Laclotte, son enthousiasme, son sentiment d'urgence et sa créativité. Cette énergie a été la feuille de route de Françoise Cachin, première directrice du musée d'Orsay, animée par une confiance très forte dans l'intelligence du public et un désir de faire bouger les lignes, bousculer les hiérarchies, imaginer un musée qui ne se contente pas de conserver, mais qui transforme et agit. Cette jeune équipe était en prise directe avec ce qui se passait dans les musées et les universités en région, en Europe et dans le monde, bien décidée à rebattre les cartes d'un jeu bien plus riche. Éléonore Challine le rappelle pour la constitution de la collection de photographies dont Françoise Heilbrun et Philippe Néagu ont été les artisans pour le projet d'Orsay. Cette dynamique prospective s'est aussi traduite dans une attention pionnière aux outils : Orsay a compté parmi les institutions qui, très tôt, ont expérimenté des systèmes informatiques pour saisir et documenter ses collections, mais aussi pour partager ces informations dans les espaces mêmes du musée, au plus près des visiteurs. Ce désir de transmission, indissociable de l'exploration, appartient pleinement à l'identité d'Orsay.

Orsay fut aussi, davantage qu'on ne l'a parfois dit, un lieu de porosité entre les mondes. Les liens entre l'université et le musée ont été nombreux, et ils étaient inscrits dès l'origine dans les trajectoires hybrides des personnalités qui ont porté le « projet Orsay » : conservateurs, enseignants-chercheurs, jeunes diplômés de l'École du Louvre, de l'École normale supérieure, des universités ou de l'École nationale du patrimoine, philosophes, musicologues, littéraires, indépendants. Ce sont ces circulations qui ont rendu possibles des relectures plurielles, parfois contrastées, du XIXe siècle : des rapprochements inattendus, des expositions à rebrousse-poil, des tensions fécondes entre lecture esthétique et récits sociaux, entre architecture monumentale et inventivité facétieuse. L'histoire du musée le montre : Orsay a intégré les contraintes de sa propre monumentalité – accentuées par l'architecture et la scénographie – pour les déjouer et les reconfigurer régulièrement.

Sous la direction d'Henri Loyrette, cette énergie s'est aussi traduite par une mise en forme éditoriale, avec la création de la revue *48-14* en septembre 1995 : un geste fondateur, porté par une équipe unissant service culturel (Claire Barbillon, Stéphane Guégan, Nicole Savy) et conservation (Catherine Chevillot, Anne Distel, Chantal Georgel). La revue procédait alors d'une dynamique éditoriale portée par les éditions de la Réunion des musées nationaux, très engagée pour la recherche avec les expositions-dossiers ou les publications de conférences (dans une collection déjà appelée « Quarante-huit/Quatorze », publiée de 1989 à 1995), avec des maquettes dessinées par Philippe Apeloig qui en font aujourd'hui des objets de collection d'édition en même temps que des jalons essentiels pour la connaissance du XIXe siècle. Les publications conviaient des noms illustres et la jeune garde de l'histoire de l'art, de l'histoire littéraire, musicale et politique à la conversation[14]. La revue, quant à elle, allait prolonger et transformer ces impulsions, accompagnant l'actualité intellectuelle du musée – expositions, acquisitions, publications – en la

plaçant en regard de textes exigeants, défricheurs, dont plusieurs se sont inscrits durablement dans l'historiographie et dans la mémoire de celles et ceux qui ont grandi avec le musée. Elle était portée par ce souffle très particulier, une liberté d'inventer des objets, et le plaisir de faire dialoguer les arts avec la littérature, la musique, le cinéma, la philosophie – une manière, déjà, d'ouvrir le XIXe siècle à des lecteurs, des chercheurs et des curieux de tout horizon.
Même si un musée n'est jamais un espace neutre, comme l'avaient souligné Linda Nochlin et Patricia Mainardi dès les débuts dans des prises de position qui furent très écoutées, l'histoire d'Orsay confirme une chose : sa capacité à faire coexister des lectures multiples. Des ouvertures vers le XXe siècle, lorsque le musée interroge les continuités ou les lignes de fracture menant « aux origines de l'abstraction[15] » ou à la réinvention permanente de la figuration ; des mises en regard qui déplacent les frontières du canon en confrontant des œuvres réputées inclassables ; et, plus largement, une interrogation constante sur les bornes mêmes du XIXe siècle, non seulement celles qui fixent arbitrairement sa période (1848-1914), mais aussi celles qui déterminent la place du XIXe siècle dans notre présent. Les questions sociales immenses que le XIXe siècle nous laisse en héritage – et que les œuvres d'Orsay activent intensément –, le musée ne s'y est finalement jamais dérobé, même si Madeleine Rebérioux pensait avoir perdu la bataille[16]. Charlotte Foucher Zarmanian montre dans ces pages comment le musée a intégré et médité ces réflexions critiques au fil des ans.

La renaissance d'une revue – la naissance d'un centre de recherche

En 2011, *48-14*, notre sœur aînée, cessait d'exister. Quinze ans plus tard, il serait trompeur d'imaginer que cette renaissance puisse reprendre les choses là où elles se sont arrêtées. Le musée d'Orsay a profondément changé : dans ses structures et ses manières de travailler, dans ses outils de communication, dans son rapport au public et dans l'ampleur de sa programmation culturelle – danse, concerts, spectacle vivant, conférences, rencontres. Les lignes de force se sont poursuivies, mais elles s'incarnent aujourd'hui autrement. Là où *48-14* concentrait, en un sens, une part importante de la mise en récit et de la communication du musée, la revue s'inscrit désormais dans un ensemble plus vaste : une voix parmi d'autres, au sein d'un concert polyphonique.
Si la revue renaît aujourd'hui, ce n'est donc ni par simple continuité, ni pour le seul effet de commémoration anniversaire. Elle répond à une nécessité plus profonde : rendre visibles les conditions de production du savoir au sein du musée, et donc expliciter ses choix, documenter ses méthodes et inscrire son activité dans un espace de discussion scientifique élargi. Elle se veut aussi un lieu de dialogue avec les recherches menées en France et à l'étranger, au croisement des histoires de l'art, des musées, des collections, des circulations et des publics.
La revue adopte donc un rythme annuel : elle prendra le temps d'exposer les raisons d'une acquisition, d'une muséographie, d'une publication, d'une restauration ; il s'agira de rendre lisibles les choix, les méthodes, les hésitations parfois, et d'organiser le dialogue – dans les dossiers

thématiques – avec les savoirs qui les fondent – au sein du musée comme dans le monde académique. C'est aussi dans cet esprit collégial que la revue a pu renaître, portée par de nombreuses bonnes fées : les membres du comité scientifique et du comité de rédaction, actifs en France et à l'étranger, dont les échanges, vifs, francs et nourrissants, ont déjà donné sa forme à cette aventure collective. Qu'ils en soient ici profondément remerciés.

Ce geste éditorial s'appuie sur une évolution institutionnelle majeure – et en constitue indissociablement l'une des expressions : la création du Centre de ressources et de recherche de l'Établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie, portant le nom de son principal mécène, Daniel Marchesseau, homme de musée pour qui la recherche a toujours été un moteur puissant et fédérateur.

Le Centre ne vient pas apporter la recherche au musée : il lui donne un lieu, une visibilité et des outils nouveaux, en prolongeant une exigence ancienne – celle d'une institution pour laquelle muséographie, acquisitions, expositions, restaurations et publications se construisent depuis l'origine dans l'épaisseur des sources, de l'enquête et de l'invention de son propre champ. Des programmes scientifiques viendront creuser, sur le temps long de la recherche fondamentale, des problématiques centrales pour la période, au plus près des collections d'œuvres et de documents des musées d'Orsay et de l'Orangerie. Des travaux de fond nourriront les projets d'expositions, d'accrochages, de parcours permanent, de médiation et de publication. La revue trouve ici son ancrage : elle est l'un des instruments par lesquels ce travail devient lisible, partageable et discutable.

Creuset de la recherche, le Centre sera un espace ouvert à toutes les pratiques savantes, un lieu où les expertises dialoguent, où les zones d'incertitude sont documentées, un lieu hospitalier, enfin, curieux de toutes les approches, méthodes et interrogations. À travers lui, et à travers la revue qui l'accompagne, il s'agit d'ouvrir grand un espace où les questions adressées au XIXe siècle peuvent être reformulées à nouveaux frais – non pour en stabiliser définitivement les contours mais pour en éprouver les déplacements, les tensions et les usages contemporains.

Coup d'envoi

Ce premier numéro place la renaissance de *48-14* sous le signe de « l'effet Orsay ». Il rassemble des essais qui interrogent l'institution au plus près de sa fabrique : la constitution des collections – y compris dans des domaines qui n'avaient pas alors, en France, de place muséale évidente –, l'invention de méthodes de travail et de nouvelles conditions de visibilité, mais aussi les conflits d'interprétation que le musée a très tôt suscités, en France comme à l'étranger. Plusieurs contributions reviennent ainsi sur la manière dont Orsay a reconfiguré le XIXe siècle et éclairent l'« effet Orsay » : la façon dont le musée, dès ses débuts, a été lu comme un objet idéologique et comme une scène critique, tantôt admirée, tantôt contestée, toujours scrutée. En arrière-plan, une question insistante : qu'a fait Orsay à notre manière d'écrire l'histoire de l'art – et que fait cette histoire, en retour, au musée ?

Les entretiens offrent une autre texture : celle d'une mémoire incarnée. Ils donnent accès à des récits de gestes, de décisions, d'intuitions, de

contraintes aussi – un point d'observation privilégié sur le chantier de préfiguration. En regard d'une sélection de quelques clichés réalisés par Jim Purcell pour documenter l'aventure, ils rappellent qu'Orsay n'est pas seulement une institution et un bâtiment, mais aussi un chantier matériel, architectural et humain, une expérience intellectuelle et sensible, un ouvroir de création poétique et de nouvelles formes de récit.

Car un musée n'est jamais une abstraction : ce sont des mètres carrés limités, des zones inondables à surveiller, des travaux en permanence, des équipes qui se reconfigurent, une mémoire qui perdure mais aussi se perd, un héritage qui se transmet et se réinvente. C'est un espace contraint – architectural, logistique, budgétaire – et pourtant un espace qui se dépasse sans cesse (par ses dépôts, ses prêts, sa mission de Grand département), parce qu'il vit de tensions et d'arbitrages, parce qu'il doit sans cesse se remettre en question pour rester lisible et actif, comme le rappelle avec force Paul Perrin dans ces pages. Les contraintes d'Orsay ont changé au cours du temps, ou se sont déplacées – peut-être vers une pression économique et commerciale accrue – sans que disparaisse pour autant la nécessité d'un geste intellectuel, d'une vigilance critique, d'un désir de transmission. C'est dans cet esprit que Sylvain Amic avait souhaité la renaissance d'une revue : non comme un signe d'autorité, mais comme un véhicule de savoir largement partagé, fondé sur l'expertise et destiné au public.

Les numéros suivants conjugueront dossiers thématiques et articles consacrés à la recherche menée au sein du musée, recherche qui fonde ses choix muséographiques, ses acquisitions, ses expositions, ses publications et ses programmes de restauration, ainsi que ses réflexions plus larges sur ce qui rend le XIXe siècle toujours aussi fécond pour nous aujourd'hui. En offrant un forum à cette recherche, en la rendant partageable, discutée, transmissible, la revue entend renouer avec une énergie fondatrice : celle des précurseurs qui ont fait d'Orsay, dès l'origine, un musée en mouvement.

Notes

1 https://www.persee.fr/collection/r4814.
2 Rigaud, 1983 ; Rigaud, 1987, p. 31-36.
3 Cazes et Bastoen, 2018 ; Lacambre, 1994 ; Lacambre, 2003.
4 Mathieu, 2003. En 2025-2026, Léa Tichit a mené un projet de recherche consacré à ce premier musée au sein du Centre Dominique-Vivant Denon au musée du Louvre.
5 Georgel, 1994.
6 Les collections du Petit Palais, musée de la Ville de Paris, ont des bornes chronologiques bien plus amples mais les collections du XIXe siècle accueillent des œuvres qui, de Courbet à Cezanne, recoupent des orientations proches et proviennent parfois des mêmes grandes collections.
7 Hanoteau, 1967.
8 « Un soir avec les impressionnistes. Paris 1874 », expérience immersive en réalité virtuelle présentée au musée d'Orsay du 26 mars au 11 août 2024.
9 Dujany, 2026.
10 Pons, 2026.
11 L'une des premières expositions de préfiguration, « Atlantes et cariatides de Paris sous le Second Empire et la Troisième République », organisée au Palais de Tokyo en 1978, se prolongeait dans la ville par une chasse au trésor pour faire redécouvrir le travail des sculpteurs sur les façades parisiennes. Ces expositions abordaient tous azimuts les champs de l'affiche, de la photographie, des arts industriels, du dessin et de la caricature en plus des beaux-arts traditionnels, et procédaient de manière assez systématique et volontariste à une vision intégrale des arts autour d'un sujet donné.
12 Singaravélou, 2021.
13 « Orsay. Vers un autre XIXe siècle », *Le Débat*, nº 44, mars-mai 1987.
14 Conférences de l'auditorium.
15 Voir l'exposition « Aux origines de l'abstraction (1800-1914) » présentée au musée d'Orsay en 2003-2004.
16 Frader et Rebérioux, 1987 ; Rebérioux, 1987 ; Lipton et Corn, 1983.

Bibliographie

Cazes et Bastoen, 2018
Laurent Cazes et Julien Bastoen, « Le Musée du Luxembourg, musée de passage », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, hors-série, 2018, p. 17-35.

Dujany, 2026
Anaëlle Dujany, « Les expositions de préfiguration du musée d'Orsay », mémoire de master 1, sous la direction de Victor Claass et France Nerlich, École du Louvre, soutenu le 15 juin 2026.

Frader et Rebérioux, 1987
Laura Frader et Madeleine Rebérioux, « Le Musée d'Orsay: Presenting the 19th Century. An Interview with Madeleine Rebérioux », *French Politics and Society*, juin 1987, vol. 5, nº 3, p. 14-22.

Georgel, 1994
Chantal Georgel (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

Hanoteau, 1967
Guillaume Hanoteau, « Il y a cinquante ans Degas s'éteignait », *Historia*, nº 250, 1967.

Lacambre, 1994
Geneviève Lacambre, « Les écoles étrangères en France. La politique nouvelle du musée du Luxembourg », in *Quarante-huit/Quatorze. Conférences du musée d'Orsay*, nº 6, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 67-74.

Lacambre, 2003
Geneviève Lacambre, « La constitution des collections nationales d'art moderne : le musée du Luxembourg », in Robert Fohr (dir.), *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*, Paris, Direction des musées de France, 2003, p. 91-113.

Lipton et Corn, 1983
Eunice Lipton et Wanda Corn, « Report from Paris: Musée d'Orsay. Art history vs. History; interview with Madeleine Rebérioux », *Art in America*, 71, 1983, p. 47-51.

Mathieu, 2003
Caroline Mathieu, *Orsay. L'architecture*, Paris, Éditions Scala, 2003.

Pons, 2026
Maïwenn Pons, « Les expositions-dossiers au musée d'Orsay », mémoire de master 1, sous la direction de Victor Claass et France Nerlich, École du Louvre, soutenu le 15 juin 2026.

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

Rigaud, 1983
Jacques Rigaud, *Orsay 86. Un musée nouveau*, Paris, Établissement public du musée d'Orsay, 1983.

Rigaud, 1987
Jacques Rigaud, « Réflexions d'un administrateur », *Le Débat*, nº 44, mars-mai 1987.

Singaravélou, 2021
Pierre Singaravélou, *Les mondes d'Orsay*, préface de Laurence des Cars, introduction de Sylvie Patry, Paris, Seuil, 2021.





ORSAY, CAPITALE DU XIX[E] SIÈCLE?

NEIL MCWILLIAM

Visiter le musée d'Orsay en 2026, quarante ans après son inauguration, peut parfois donner l'impression de traverser un village vacances. Son allée principale, une enfilade de pavillons aux tons de gris, de beige et d'onyx à l'élégance sobre ponctuée de marbres et de bronzes monumentaux, accueille une foule animée, impatiente de laisser derrière elle l'immensité bruyante de cette ancienne gare pour monter dans les galeries supérieures – à la fois plus intimes et invariablement bondées –, consacrées à l'impressionnisme. En 2024, Orsay a reçu plus de 3,75 millions de visiteurs, devenant ainsi le deuxième musée le plus fréquenté de France. Un tel succès – avec son lot de conséquences pratiques du point de vue de ce qu'il est convenu d'appeler l'« expérience visiteur » – est loin d'avoir été envisagé par l'équipe de conservatrices et de conservateurs chargée de la conception et de la muséographie originales d'Orsay. Sa première directrice, Françoise Cachin, faisait remarquer peu après son inauguration : « Nous avons voulu faire un musée serein » dans lequel « la force des œuvres parle pour elles-mêmes[1] ». Le communiqué de presse témoignait de cette ambition : « La salle d'exposition doit effacer le souvenir de l'activité extérieure et réserver aux visiteurs des havres de paix qui conduisent à la contemplation. » Afin de renforcer ce sentiment de communion, les œuvres étaient présentées avec le moins possible d'informations : les cartels explicatifs et les supports contextuels étaient réduits au strict minimum pour mettre en valeur les qualités formelles des œuvres exposées. De fait, tant Cachin que Michel Laclotte, qui avait été détaché du Louvre pour diriger et coordonner l'installation du musée, tenaient à ce que la mission d'Orsay fût de réaffirmer ce qu'ils prenaient pour la vraie valeur esthétique face à la promotion croissante des maîtres académiques par des spécialistes jugés déconnectés de la réalité et par un marché de l'art intéressé. Comme Laclotte devait l'affirmer par la suite, Orsay avait contribué « à rétablir des échelles de valeur, à remettre de grands créateurs ou mouvements à leur vraie place[2] ». Cachin a ainsi résumé le principe directeur des conservateurs du musée : « À Orsay, l'œil du visiteur doit rester souverain[3]. » L'excellence artistique, élevée au rang de référence incontestable, offrait un refuge précieux loin du quotidien, où l'esprit pouvait se ressourcer grâce au pouvoir d'inspiration de la qualité esthétique.

L'esprit de connaisseur qui sous-tend une telle vision entre en décalage avec ce qu'Orsay est devenu à l'époque du tourisme de masse : un spectacle apprécié moins pour son contenu particulier que pour sa place dans l'imaginaire symbolique des voyages internationaux. Quel que soit son visage actuel, Orsay n'est certainement pas un havre de paix propice à une contemplation ininterrompue. Ses premiers conservateurs concevaient l'art comme fondamentalement autonome, adressé à une sensibilité individuelle débarrassée – ne serait-ce que pour un moment privilégié – des contraintes liées au temps, à l'espace, au genre ou encore à la classe sociale. L'œil souverain prôné par Cachin relève implicitement d'une conception neutralisée de l'esprit et du corps qui l'enveloppent : c'est par un spectateur universel et désincarné qu'est entretenue cette croyance dans la valeur transcendante de l'art.
Pour les fondateurs d'Orsay, cette consécration de la valeur artistique renforçait implicitement la prétention de Paris en tant que capitale incontestée où s'étaient forgés l'art moderne et, de fait, la modernité elle-même, selon un discours qui s'était élaboré au milieu du XX^e^ siècle au détriment de ces courants traditionnels accueillis du bout des lèvres en tant qu'éléments contextuels dans les galeries d'Orsay. Dans les années 1980, de telles positions étaient pourtant déjà remises en question par des chercheurs qui, regardant au-delà de Paris et du canon traditionnel, aspiraient, selon la formule de Robert Rosenblum, à « l'internationalisation totale de l'histoire de l'art du XIX^e^ siècle[4] ». Par le biais des acquisitions comme des expositions, Orsay a peu à peu tempéré, quoique de façon inégale, cette consécration initiale de Paris et de sa célèbre collection de maîtres français modernes. Orsay a étendu sa couverture géographique (même si la province demeure largement *terra incognita*[5]) avec d'excellentes expositions, notamment sur la Suisse ou les pays baltes. Depuis l'ouverture du musée, seuls 20 % d'entre elles ont toutefois couvert des pays ou des artistes étrangers, l'Espagne et la majeure partie de l'Europe centrale, notamment, restant largement inexplorées. Si l'histoire de l'art a répondu à l'appel de Rosenblum, étendant les géographies reçues et redéfinissant les contours du modernisme dans sa réécriture de cette période, le XIX^e^ siècle d'Orsay reste – en partie pour des raisons logistiques compréhensibles – extrêmement franco-français.
Parallèlement à la topographie de leur discipline, les chercheurs remettaient en question les histoires de l'art hermétiques qui privilégiaient l'étude des artistes canoniques et l'analyse formelle d'œuvres exceptionnelles aux dépens d'une réflexion sur le fonctionnement historique du monde de l'art et sur l'environnement culturel et politique ayant influencé la production. Cette évolution s'est reflétée en août 1981 avec la nomination par François Mitterrand de l'historienne Madeleine Rebérioux au sein de la direction d'Orsay, avec pour mission de « définir la nouvelle orientation historique des programmes[6] ». Rebérioux a d'abord voulu élargir le public du musée en sollicitant les syndicats et les comités d'entreprise. Elle a aussi défendu une vision résolument interdisciplinaire, proposant un large éventail d'œuvres susceptibles de refléter le dynamisme, les conflits et les contradictions du siècle. Elle citait comme modèle une exposition organisée en 1981 au Martin-Gropius-Bau de Berlin, « Preußen – Versuch einer Bilanz » (**fig. 1**), qui avait réuni 2 500 objets « afin de présenter les éléments qui avaient caractérisé la

transformation de la société prussienne dans le domaine des arts comme du point de vue social et politique », proposant ainsi « une vision véritablement globale du passé[7] ». Des ambitions aussi radicales ne se sont pourtant pas révélées à la hauteur du consensus professionnel selon lequel, comme l'avait affirmé Cachin, « l'histoire, dans un musée d'art, c'est l'histoire de l'art[8] ». Dans son incarnation originale, l'intégration de l'histoire à Orsay s'était prudemment cantonnée à des vitrines en sous-sol et à un « Passage des dates » dans un couloir. Comme l'a remarqué Rebérioux : « Les conservateurs estiment unanimement qu'un musée est un lieu fait pour la délectation d'une œuvre dans un cadre donné. Dans ce cadre rien ne doit détourner le spectateur de sa jouissance. Confrontations et comparaisons sont inutiles, voire néfastes. J'ai pour ma part une autre conception de la délectation. Elle passe d'abord par la compréhension, donc par l'explication[9]. »
Rebérioux est restée diplomate dans le bilan qu'elle a dressé de son expérience avec le monde des conservateurs, même si ses efforts pour « faire comprendre que le beau n'est pas quelque chose d'éternel » n'ont clairement pas été entendus[10]. L'affirmation de Laclotte selon laquelle « ce musée est et restera un musée d'art[11] » peut ainsi faire office d'épitaphe à une opportunité manquée. Sans parler de la condescendance envers Rebérioux, traitée d'idéologue déterminée à encombrer les galeries de vestiges industriels, une telle réaction esquivait le défi consistant à repenser plus fondamentalement la mission du musée et, ce faisant, à offrir une vision du XIXe siècle plus ambitieuse que celle à laquelle aurait pu aboutir la seule addition de l'art académique au tout. Avec le recul, cette défense de l'autonomie esthétique apparaît comme un ultime sursaut face à des défis croissants, issus tant de l'histoire de l'art comme discipline que, plus insidieusement, d'un néolibéralisme naissant pour lequel des institutions comme Orsay représentaient des centres de coûts dans un marché du divertissement culturel compétitif.
Les années 1980 ont marqué l'apogée d'un vif débat concernant les méthodologies, les objets d'étude, les effets idéologiques et la portée interdisciplinaire de l'histoire de l'art. La discipline un peu somnolente et bien élevée de jadis est devenue de plus en plus divisée entre les traditionalistes, pour lesquels l'œuvre d'art est généralement un objet d'étude privilégié, et une nouvelle génération de chercheurs qui avaient assimilé toute une gamme de théories – du féminisme

Fig. 1
Vue de l'accrochage de l'exposition « Preußen – Versuch einer Bilanz » (« Prusse – Tentative de bilan ») au Martin-Gropius-Bau, Berlin, 15 août – 15 novembre 1981, Bundeszentrale für politische Bildung.

à la sémiologie, de Marx à Freud – pour mettre en place de nouveaux modes d'interprétation de la production visuelle en un sens élargi. La direction d'Orsay voyait bien que de tels efforts ne laissaient guère de place à la sérénité et à la délectation qu'elle cherchait à célébrer. Bien au contraire, l'intervention souvent qualifiée de « nouvelle histoire de l'art », particulièrement séduisante pour les chercheurs spécialistes du XIXe siècle, démythifiait des concepts comme le génie et l'autonomie artistique et mettait l'accent sur les pratiques matérielles entourant la production, la réception, la diffusion et la consécration des arts visuels. C'est aux États-Unis, en Grande-Bretagne et en Allemagne que les voix divergentes ont été les plus tapageuses, mais en France aussi les signes d'une hétérodoxie méthodologique sont devenus de plus en plus clairs[12]. Dès 1977, le collectif Histoire et critique des arts a dressé une analyse acerbe de l'establishment de la discipline en France dans une perspective marxiste, et à partir de 1979 Pierre Bourdieu a publié une série de numéros spéciaux d'*Actes de la recherche en sciences sociales* présentant aux lecteurs français des historiens de l'art comme Erwin Panofsky, Francis Klingender, Michael Baxandall et Enrico Castelnuovo[13]. Les historiens français ont aussi manifesté un regain d'intérêt pour la culture matérielle, de l'étude de Michel Vovelle sur l'imagerie révolutionnaire aux analyses de Maurice Agulhon sur la statuaire républicaine[14]. De toutes parts, les frontières qui avaient défini l'histoire de l'art en tant que discipline à part paraissaient s'effriter.

Un défi particulier pour les spécialistes du XIXe siècle est venu de ce qui était généralement appelé révisionnisme – un courant idéologiquement hétérogène et méthodologiquement disparate qui remettait en question le discours moderniste, en explorant de larges pans de la production visuelle relégués en grande partie aux réserves des musées et aux oubliettes des chercheurs dans les décennies autour de la Première Guerre mondiale[15]. À partir de la fin des années 1960, des expositions en Allemagne, aux États-Unis et en France ont donné à redécouvrir des maîtres autrefois célèbres, mais vite éclipsés par l'institutionnalisation du modernisme[16].

À certains égards, Orsay s'est fait le reflet de ces évolutions – l'une de ses conservatrices, Geneviève Lacambre, a d'ailleurs joué un rôle-clé dans la récupération d'œuvres perdues pour l'exposition pionnière « Le musée du Luxembourg en 1874 » (Grand Palais, 1974). Sous la direction d'Anne Pingeot, l'équipe chargée de la collection de sculptures d'Orsay s'est aussi engagée à révéler la riche diversité d'un médium longtemps occulté par la réputation de Rodin. « Et comme il faut comparer, pour juger, nous "donnons à voir"[17] », a déclaré Pingeot – autrement dit, les spectateurs étaient invités à tirer leurs propres conclusions d'une présentation qui mettait en avant des œuvres méconnues et négligées.

De leur part, Cachin et Laclotte ont exprimé des réticences concernant les ambitions du musée, soulignant le soin apporté pour exposer les peintures canoniques à bonne distance des œuvres du Salon : « Orsay n'a jamais participé à ce renversement réactionnaire, à ce révisionnisme, pervers ou intéressé[18] », a ainsi déclaré Laclotte en dressant le bilan de sa carrière en 2003.

Peu avant l'inauguration d'Orsay, la publication de *La Norme et le Caprice*, traduction française de l'étude de Francis Haskell sur la variabilité du goût artistique au XIXe siècle[19], avait éclairé d'un jour différent les certitudes



Fig. 2
Auguste Glaize, ***Les Femmes gauloises, épisode de l'invasion romaine*****, 1851,** huile sur toile, 424 × 651 cm, Paris, musée d'Orsay, achat auprès d'Auguste Glaize, 1853, RF 1983 96.

sur les valeurs intemporelles que les conservateurs défendaient avec tant d'assurance[20]. Avec élégance et sobriété, Haskell avait démontré la contingence du goût artistique. Plutôt que d'être inhérent à l'objet lui-même, le jugement esthétique était affaire de négociation par les spectateurs dans un processus en constante évolution (un phénomène tacitement reconnu par Cachin et Laclotte lorsqu'ils avaient exprimé la crainte que, sans direction, les visiteurs risquaient de confondre excellence et médiocrité). Un autre signe que les valeurs étaient en train de changer est arrivé à l'automne 1986 avec une exposition à l'École des beaux-arts (contemporaine de l'inauguration d'Orsay et à un kilomètre à peine) présentant une sélection de lauréats du Prix de Rome dans la période 1797-1863[21]. Cet événement suggérait qu'une réévaluation de ces œuvres – habituellement considérées comme le comble de l'académisme fastidieux – et de la tradition qu'elles avaient contribué à perpétuer était bien engagée.

Le premier signe révélateur de la réactivité d'Orsay face à ce courant n'est arrivé qu'en 1997 sous la forme d'une exposition consacrée au peintre d'histoire Jean-Paul Laurens (1838-1921), un événement que le successeur de Cachin, Henri Loyrette, a salué comme « restituant dans sa variété une œuvre puissamment inventive, servie par un métier parfaitement maîtrisé[22] ». Probablement conscient de la controverse que pouvait susciter cette réévaluation d'un art « pompier » longtemps négligé, le co-commissaire Alain Daguerre de Hureaux posait la question « Pourquoi une exposition "Jean-Paul Laurens" ? » en laissant de côté des circonlocutions jusque-là réservées à ce type d'art. Faisant remarquer que « le XIXe siècle français, dans le domaine des arts, n'a pas été exploré

de manière équitable[23] », il proposait une réponse simple : Laurens et ses pairs faisaient partie intégrante de la conscience historique de l'époque et étaient esthétiquement satisfaisants en eux-mêmes. Il n'était pas nécessaire de plaider leur cause : ce qui justifiait cette redécouverte, c'était l'œuvre elle-même.

De telles expositions sont demeurées rares à Orsay : celles qui ont été consacrées à Gérôme (2010), Doré (2014) et Gleyre (2016) représentent des exceptions notables. Mais la diversité des œuvres présentées et la complexité de l'histoire qu'elles racontent ont considérablement augmenté, notamment suite à la réorganisation du musée sous la direction de Guy Cogeval. Une campagne de restauration de peintures d'histoire monumentales, parmi lesquelles *Les Femmes gauloises* d'Auguste Glaize (**fig. 2**), et leur exposition dans un espace imposant consacré aux grandes machines, sont le signe d'un nouvel engagement à présenter les artistes « académiques » de manière moins défavorable par rapport à leurs contemporains d'avant-garde. L'exemple donné par Orsay et la disposition du musée à prêter des œuvres majeures contribuent à encourager la diversification des collections provinciales qui, pour la majeure partie du XX^e^ siècle, avaient relégué l'art non canonique du siècle précédent dans des réserves poussiéreuses. Les musées de province comme ceux de Besançon, Lille, Nantes ou encore Amiens, où le gigantesque *Siècle d'Auguste* de Jean-Léon Gérôme domine le Grand Salon restauré à la fin des années 2010 (**fig. 3**), déploient un éventail de la production visuelle du XIX^e^ siècle bien plus large qu'il y a quarante ans. Ils ont aussi organisé – de même que le Petit Palais à Paris (qui a accueilli en 1984 la novatrice exposition « William Bouguereau, 1825-1905 ») – d'importantes rétrospectives de l'œuvre d'artistes comme Jules Breton (Arras, 2002), Alexandre Cabanel (Montpellier, 2010), Jules-Eugène Lenepveu (Angers, 2022) ou Luc-Olivier Merson (Rennes, 2008). La nécessité d'analyser la culture visuelle sous des angles divers, en abordant des thèmes comme la formation artistique, les réseaux de sociabilité, le circuit international des expositions et le rôle du marché de l'art, est reconnue avec plus de discernement dans ces expositions récentes, loin des accents réactionnaires et antimodernistes de certains exercices de révisionnisme antérieurs.

De même qu'Orsay en est venu à accueillir « l'autre XIX^e^ siècle » avec plus de sérénité, il fait preuve d'une plus grande disposition à envisager les œuvres d'art non seulement comme des sources de délectation esthétique mais aussi comme des témoignages de la vie du passé (et, de fait, comme des objets en dialogue avec le présent). Les tensions entre Rebérioux et l'équipe de conservation portaient sur l'intégration de documents historiques dans un environnement muséal à la fois pour éclairer la signification des œuvres individuelles et pour souligner que celles-ci pouvaient offrir un aperçu de la société dans laquelle elles avaient été créées. Pour Rebérioux, l'émergence de la France en tant qu'économie industrielle dans les années couvertes par Orsay était primordiale pour comprendre la culture de cette période – d'où son idée, très décriée, d'exposer une locomotive dans l'ancienne gare. Ni ce projet, ni sa proposition d'exposition explorant la représentation des femmes dans la culture visuelle, n'ont été approuvés par les conservateurs[24]. De fait, suggérer que les œuvres d'art pouvaient faire office de preuves historiques était fermement repoussé par Cachin et Laclotte, qui s'opposaient à l'idée selon laquelle les qualités formelles



Fig. 3
Vue du Grand Salon du musée de Picardie, Amiens, avec *Le Siècle d'Auguste* de Jean-Léon Gérôme, 1855 (photo de 2022).

d'un objet pouvaient être éclipsées par un intérêt pour son contenu en tant que « document », considéré a priori réducteur. Pour Laclotte, « privilégier l'image par rapport à l'œuvre d'art » revenait à ignorer la spécificité esthétique de celle-ci, la réduisant à un « "produit" artistique » dans lequel « tout risque d'être mis sur le même plan[25] ». Une telle instrumentalisation de l'art – censément pratiquée par les historiens, les sociologues et les ethnologues – avait selon Laclotte aveuglé jusqu'aux historiens de l'art sur l'importance d'identifier la qualité formelle comme objectif fondamental de leur discipline.

Ces inquiétudes trouvaient clairement leur origine dans l'essor international de l'histoire sociale de l'art, un mouvement contestataire en 1986 mais qui en 2003, lorsque Laclotte dressa le bilan de ses années à Orsay, s'était acquis une large reconnaissance institutionnelle, même en France[26]. Avec le recul, il semblerait que le ver était déjà dans le fruit : avec une série d'expositions-dossiers présentées en marge du musée, loin des chefs-d'œuvre consacrés, Orsay a accueilli des médias comme la caricature, l'illustration de livres et l'imagerie graphique, ainsi que des incursions interdisciplinaires dans la littérature, la musique et des thèmes de la culture populaire comme la vie de bohème et le cabaret. La disparition des « expositions-dossiers » en octobre 1997 a plus ou moins mis fin à toute tentative d'intégrer la culture de masse dans le récit institutionnel du musée, un recul qui, ironiquement, a coïncidé avec une prise de conscience chez les historiens de l'art de la signification historique des médias visuels au sens large, et du XIXe siècle comme moment charnière dans leur diffusion[27]. L'héritage des « expositions-dossiers » continue d'inspirer les grandes expositions thématiques qui ponctuent le programme d'Orsay depuis « La jeunesse des musées » en 1994. Avec des expositions comme « Crime et châtiment » (2010), « Sade. Attaquer le soleil » (2014) et « Le modèle noir » (2019), Orsay n'a pas seulement brisé le tabou du mélange de l'art avec d'autres médias (livres, instruments scientifiques, objets du quotidien) mais a aussi accueilli l'idée que des œuvres d'art pouvaient être exposées pour faire valoir un argument et encourager le débat. C'est ainsi que Cogeval a pu annoncer sans ambages, en présentant « Masculin-Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours » (2013) : « Dans cette exposition, les œuvres sont effectivement envisagées sous l'angle de l'histoire sociale et culturelle ou des enjeux de politique actuelle », saluant au passage « ce domaine de *gender studies* anglo-saxons[28] », hommage qui eût été inconcevable dans les premières années d'Orsay. Cette rupture affichée avec le passé



Fig. 4
Vue de l'accrochage de l'exposition « Splendeurs et misères. Images de la prostitution 1850-1910 » au musée d'Orsay, 22 septembre 2015 – 17 janvier 2016. Salle présentant *Fauteuil d'amour* ou *Chaise de volupté* (vers 1890, Paris, Maison Soubrier), *Madame Valtesse de La Bigne* d'Henri Gervex (1879, Paris, musée d'Orsay) et *Portrait de Julia Tahl, dite Mademoiselle Alice de Lancey* de Carolus-Duran (1876, Paris, Petit Palais – Musée des beaux-arts de la Ville de Paris).

s'est exprimée en 2015 de manière succincte, mais par un choix de mots révélateur, lorsque Cogeval a déclaré que l'exposition « Splendeurs et misères. Images de la prostitution 1850-1910 » (fig. 4) témoignait de l'engagement d'Orsay à renouveler la compréhension du XIXe siècle par « une politique de programmation audacieuse qui invite les visiteurs à la réflexion tout autant qu'à la délectation[29] ». Si la présentation de fers à repasser et de marteaux-piqueurs, que Rebérioux passe pour avoir proposée trente ans plus tôt, n'a jamais été réalisée, en 2015 l'équipe de conservateurs a intégré une pléthore d'« objets documentaires », parmi lesquels une « chaise de volupté », une « boîte de préservatifs » de 1898 et un « pot cylindrique » de la même époque. Les temps avaient bien changé.
Plus récemment, des expositions comme « Le modèle noir » (2019) et « Les origines du monde. L'invention de la nature au XIXe siècle » (2021) ont témoigné non seulement de perspectives interdisciplinaires mais aussi d'un engagement à aborder des questions d'actualité. En liant la seconde à l'urgence climatique, la présidente d'Orsay, Laurence des Cars, a revendiqué sa conviction que « l'histoire de l'art, loin d'être une discipline isolée, est bien souvent le miroir de l'histoire des idées, des sensibilités et des représentations », et qu'« un musée des beaux-arts doit faire écho aux grandes questions de son temps[30] ». Ainsi compris, le passé est réactivé pour parler au présent : face à l'exploration de la nature et à sa destruction par l'industrie, double héritage du XIXe siècle, les spectateurs sont confrontés à un récit dont la suite conditionne leur propre avenir. En 2025, à la veille du quarantième anniversaire du musée, le président d'Orsay Sylvain Amic, de pair avec la commissaire Servane Dargnies-de Vitry, a prolongé cette intervention à travers le projet « 100 œuvres qui racontent le climat » – en partenariat avec des musées de province qui ont recouru

à ses collections pour mettre en évidence le fait que les représentations de paysages du passé nous alertent sur la transformation dévastatrice en cours. Amic a une fois de plus affirmé que le rôle du musée était d'offrir autre chose qu'un refuge vis-à-vis de la vie moderne : « Ce projet repose sur une conviction forte : les musées sont des acteurs essentiels pour rapprocher les publics des grands enjeux contemporains. [...] Plus qu'une réflexion, ce projet est ainsi une invitation à agir[31]. » La délectation a cédé la place au débat ; plus qu'une forme autonome qui inviterait à une contemplation abstraite, l'œuvre d'art s'offre comme un témoignage chargé de sens historique qu'il faut décrypter soigneusement pour en mettre au jour la portée révélatrice et en faire un moteur d'action.

À mesure qu'Orsay est devenu plus réceptif à la complexité historique de la culture visuelle, le musée a engagé des collègues de disciplines voisines à investir ses collections. En 2014, Cogeval a ainsi sollicité l'historienne Annie Le Brun pour organiser l'exposition consacrée à Sade, tandis que « Les origines du monde » a été dirigée par la neurologue et historienne des sciences Laura Bossi. L'eurocentrisme de l'histoire de l'art étant de plus en plus discuté par les chercheurs, Orsay a fait appel en 2021 à Pierre Singaravélou, spécialiste de l'histoire du colonialisme et de la mondialisation, pour coordonner un projet qui, comme l'a noté Laurence des Cars, visait à « replacer la création artistique de l'époque dans ses contextes ». Outre une publication – *Les mondes d'Orsay* –, Singaravélou a pris part à une brève série de conférences avec d'éminents historiens comme Christophe Charle, où les échanges culturels mondiaux ont été étudiés sous des angles multiples[32]. S'il faut y voir un pas dans la bonne direction, une telle initiative risque d'apparaître comme un geste superficiel faisant de l'histoire un simple thème temporaire et non la pierre angulaire méthodologique – et muséologique – que Rebérioux avait proposé d'en faire au départ. Les appels lancés à des historiens pour fournir le « contexte » manquant trahissent aussi une incapacité frappante à reconnaître le chemin parcouru au cours des dernières décennies par les historiens de l'art, qui se montrent de plus en plus à même d'aborder les significations historiques de la culture visuelle dans leurs propres recherches et méthodes.

En tant que discipline, l'histoire de l'art a connu au cours des quarante dernières années une évolution considérable. Les conflits idéologiques des années 1980 se sont largement dissipés, même si les réflexions sur le genre, la race et la sexualité sont redevenues controversées face à la montée de l'intolérance et de l'obscurantisme intellectuel. Au cours des dernières décennies, le XIXe siècle a été éclipsé par l'étude de l'art contemporain, mais le ferment qui a marqué l'exploration de la période continue à inspirer de nouvelles approches. En France, le changement de génération a favorisé ce que l'historien de l'art Pierre Wat a présenté comme une cohorte de jeunes chercheurs engagés dans « une histoire de l'art décloisonnée – ouverte[33] ». Orsay a joué un rôle constructif dans la mise en œuvre de ce processus, que ce soit par les bourses accordées à des doctorants par les Amis du musée ou par l'instauration en 2006 du Prix du musée d'Orsay, qui subventionne la publication de thèses notables dans les domaines couverts par la collection. La diversité des prix décernés sur près de vingt ans témoigne du dynamisme des études sur le XIXe siècle, mais montre aussi comment les nouvelles méthodologies – puisant

notamment dans la culture visuelle, l'histoire quantitative, les études de réception et les humanités numériques – remettent fondamentalement en cause les discours reçus selon des modes qui semblaient inconcevables dans un tel cadre il y a quarante ans. Béatrice Joyeux-Prunel, la lauréate de 2007, a ainsi démontré de façon convaincante l'avantage de décentrer Paris en tant que « capitale du XIXe siècle » sur le plan artistique et de procéder à une analyse plus fluide et plus complexe des interactions professionnelles : elle concluait que « le centre de la modernité vers 1900 était [...] non une ville (Paris), mais un réseau social », thèse étayée par des recherches approfondies du point de vue statistique et prosopographique en net décalage avec l'esprit fondateur du musée[34]. De même, Léa Saint-Raymond, la lauréate de 2019, bouleverse les idées reçues sur le marché de l'art parisien et ses relations avec les trajectoires professionnelles des artistes au cours de la période critique qui s'étend de 1830 à 1939, sur la base de recherches interdisciplinaires qui touchent à l'analyse économique et à la théorie sociologique[35]. Ces projets, parmi d'autres soutenus par Orsay, témoignent du potentiel inexploité d'une discipline qui ne demande qu'à dépasser des définitions périmées des champs d'enquête légitimes des historiens de l'art, et l'inauguration en 2027 du Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau agrandi au sein de l'hôtel de Mailly-Nesle permettra de le faire valoir davantage.

À certains égards, l'exposition de 2024 « Paris 1874. Inventer l'impressionnisme » (**fig. 5**) a mis en évidence le chemin parcouru par le musée d'Orsay depuis 1986. La collection impressionniste, transférée en 1947 dans le cadre exigu du Jeu de Paume, représentait à la fois l'impulsion principale de la transformation de la gare de Victor Laloux et le point de mire muséographique de toute l'opération. Soigneusement exposés dans un superbe isolement au cinquième niveau, les impressionnistes ont été physiquement et métaphoriquement élevés au-dessus de leurs contemporains, parés par leur hostilité supposée à l'émancipation de la peinture par l'avant-garde d'une aura de désapprobation que les fondateurs du musée ont peu œuvré à dissiper. Près de quarante ans plus tard, ce récit héroïque a été relégué au second plan par une contextualisation nuancée qui a discrédité de nombreux préjugés et idées reçues. En mettant l'accent sur les recoupements, les continuités et les ambiguïtés, cette exposition a brisé de vieux tabous en présentant des toiles impressionnistes à proximité de peintures de Salon, appelant à repenser fondamentalement les démarcations esthétiques et les différences de réputation qui sont allées de pair avec l'élévation des impressionnistes au canon moderniste. Une telle démonstration venait sans doute un peu tard, mais elle puisait dans les travaux d'historiens et d'historiens de l'art dont les recherches au cours de ces dernières décennies ont redéfini, sous des critiques souvent cinglantes en France, la compréhension des impressionnistes et de leurs contemporains[36]. Après des années où les études impressionnistes s'essoufflaient, elle a trouvé des points d'appui dans le regain d'intérêt récent de chercheurs français comme Ségolène Le Men et dans des initiatives comme le festival Normandie impressionniste, lancé en 2010, qui a ouvert la voie à une nouvelle étude de cette période et qui offre un cas exemplaire de synergie entre les universités et les musées. Par-delà la délectation (et sans mépris aucun), « Paris 1874 » a pleinement répondu à l'affirmation de Rebérioux selon

Fig. 5
Vue de l'accrochage de l'exposition « Paris 1874. Inventer l'impressionnisme », organisée au musée d'Orsay, 26 mars – 14 juillet 2024. La salle « Convergences » rassemblait des œuvres d'artistes présentés à la fois à la première exposition impressionniste et au Salon de 1874, témoignant de la porosité de la frontière qui séparait la tradition de l'avant-garde en 1874. À droite sont accrochées trois œuvres de Stanislas Lépine : *Le Canal Saint-Denis* (vers 1876-1882, collection privée) ; *Paysage* (1869, Paris, musée d'Orsay), et *Montmartre, rue Saint-Vincent* (1873-1878, Paris, musée d'Orsay).



laquelle, dans une institution comme Orsay, le vrai plaisir dérive de la compréhension et de l'explication.
Quarante ans après, les choses ont ainsi changé – à mon sens pour le mieux. Il est vrai qu'Orsay peut encore donner l'impression de se débattre avec ses contradictions fondatrices, ce qui est sans doute inévitable pour une institution de cette envergure. Après avoir initialement rejeté toute intégration significative de l'histoire, le musée a progressivement, quoique non sans hésitation, entrepris d'aborder ses collections comme les productions d'un siècle dont les forces sociopolitiques ont façonné la nature de ces objets d'art, qui apparaissent ainsi comme des produits culturels adressés à un marché plutôt que comme les expressions hermétiquement fermées d'une sensibilité individuelle.
Si les valeurs formalistes héritées de Cachin et Laclotte ont reculé, leur conception raffinée de l'art s'est révélée moins vulnérable à l'intrusion de l'histoire que ce que Cachin a déploré dans un ultime entretien en 2011 comme la domination croissante dans l'univers muséal d'« une logique entrepreneuriale, pour ne pas dire mercantile[37] ». La contemplation esthétique et la réflexion historique ont elles-mêmes été subordonnées aux forces du marché, les subventions publiques étant éclipsées par le mécénat privé et la souveraineté de l'œil étant subvertie par le regard imperturbable du téléphone portable, qui guette avidement la culture comme spectacle et comme moment « partageable ».

Neil McWilliam est Walter H. Annenberg Professor Emeritus of Art and Art History, Duke University, Durham (Caroline du Nord).

Notes

1 Cachin, 1987, p. 59.
2 Laclotte, 2003, p. 239.
3 Roux, 1986b.
4 Rosenblum et Janson, 1984, p. 10.
5 L'excellente exposition « Louis Janmot. Le poème de l'âme », organisée en 2023 par Stéphane Paccoud et Servane Dargnies-de Vitry alors que Christophe Leribault était à la direction du musée, a marqué une excursion bienvenue dans la production artistique provinciale avec la présentation de ce fascinant artiste lyonnais.
6 Ministère de la Culture, « Musée du XIXe siècle », communiqué de presse, 5 août 1981 ; Schneider [1998], 2022, p. 111-119.
7 Rebérioux, 1983, p. 49 (Notre traduction).
8 Cachin, 1987, p. 65 ; Sherman, 1990 ; Nerlich, 2024, p. 198-200.
9 Roux, 1986a.
10 Rebérioux, 1987b, p. 19.
11 Laclotte, 1988.
12 Bonfait, 2024, p. 15-18 ; Léglise, 2024.
13 Sofio, 2024.
14 Vovelle, 1986 ; Agulhon, 1979 ; Agulhon, 1989.
15 McWilliam, 1989 ; Ory, 1992.
16 Pizzorusso, 2025.
17 Pingeot, 1987, p. 40.
18 Laclotte, 2003, p. 239.
19 Haskell, 1986.
20 Hurley, 2024.
21 Grunchec, 1986.
22 Daguerre de Hureaux, des Cars et Jones, 1997, p. 9.
23 Daguerre de Hureaux, des Cars et Jones, 1997, p. 13.
24 Rebérioux, 1987b, p. 21.
25 Laclotte, 2003, p. 234-236.
26 McWilliam, 2016.
27 Schwartz et Przyblyski, 2004.
28 Cogeval, Ferlier et Rey, 2013, p. 9.
29 Pludermacher, Robert et Thomson, 2015, p. 9.
30 Bossi, 2020, p. 15.
31 Dargnies-de Vitry, 2025, p. 5.
32 Singaravélou, 2021.
33 Wat, 2018, p. 12.
34 Joyeux-Prunel, 2009 ; Joyeux-Prunel, 2015, p. 49.
35 Saint-Raymond, 2021.
36 Cachin, 1985 ; Loyrette, 1989.
37 Hertzog, 2011.

Bibliographie

Agulhon, 1979
Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

Agulhon, 1989
Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989.

***Art in America,* 1988**
« The Musée d'Orsay: A Symposium », *Art in America*, janvier 1988, p. 84-107.

Bonfait, 2024
Olivier Bonfait, « Trajectoires et espaces de l'histoire de l'art en France, 1964-2024 », in Olivier Bonfait (dir.), *HistoireS de l'art en France, 1964-2024. Lieux, questions, défis*, Congrès international d'histoire de l'art, juin 2024, Paris, CFHA et Le Passage, 2024, p. 14-25.

Bossi, 2020
Laura Bossi (dir.), *Les origines du monde. L'invention de la nature au XIXe siècle* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 19 mai – 18 juil. 2021), Paris, Gallimard, 2020.

Cachin, 1985
Françoise Cachin, « The Impressionists on Trial », *New York Review of Books*, 30 mai 1985, p. 24-30.

Cachin, 1987
Françoise Cachin, « Orsay tel qu'on le voit », entretien avec Krzysztof Pomian, *Le Débat*, nº 44, mars-mai 1987, p. 55-74.

Cogeval, Ferlier et Rey, 2013
Guy Cogeval, Ophélie Ferlier et Xavier Rey (dir.), *Masculin-Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 2 sept. 2013 – 2 janv. 2014), Paris, Flammarion, 2013.

Daguerre de Hureaux, des Cars et Jones, 1997
Alain Daguerre de Hureaux, Laurence des Cars et Kimberly Jones (dir.), *Jean-Paul Laurens 1838-1921. Peintre d'histoire* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 6 oct. 1997 – 4 janv. 1998 ; Toulouse, musée des Augustins, 2 fév. – 4 mai 1998), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997.

Dargnies-de Vitry, 2025
Servane Dargnies-de Vitry (dir.), *100 œuvres qui racontent le climat*, Paris, Flammarion, 2025.

Grunchec, 1986
Philippe Grunchec, *Les concours des Prix de Rome 1797-1863*, 2 vol., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1986.

Haskell, 1986
Francis Haskell, *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, trad. Robert Fohr, Paris, Flammarion, 1986 ; publication originale : *Rediscoveries in Art : Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Ithaca, Cornell University Press, 1976.

Hertzog, 2011
Gilles Hertzog, « Pour saluer Françoise Cachin », *La règle du jeu*, 9 mai 2011 (https://laregledujeu.org/2011/05/09/5562/pour-saluer-francoise-cachin/, consulté le 20 novembre 2025).

Hurley, 2024
Cecilia Hurley, « La réception de Francis Haskell en France, ou Comment historiciser le goût », in Olivier Bonfait (dir.), *HistoireS de l'art en France, 1964-2024. Lieux, questions, défis*, Congrès international d'histoire de l'art, juin 2024, Paris, CFHA et Le Passage, 2024, p. 186-193.

Joly, 2014
Agathe Joly, « 1985-1997. Fortune critique du musée d'Orsay : la spécificité du regard anglo-saxon », mémoire de master, École du Louvre, Paris, 2014.

Joyeux-Prunel, 2009
Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes 1855-1914*, Paris, Nicolas Chaudun, 2009.

Joyeux-Prunel, 2015
Béatrice Joyeux-Prunel, « Provincializing Paris: The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches », *Artl@s Bulletin*, vol. 4, nº 1, 2015, p. 40-64 (https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1071&context=artlas, consulté le 12 juin 2026).

Lacambre, 1974
Geneviève Lacambre, *Le musée du Luxembourg en 1874* (cat. exp., Paris, Grand Palais, 31 mai – 18 nov. 1974), Paris, Éditions des musées nationaux, 1974.

Laclotte, 1987
Michel Laclotte, « Le projet d'Orsay », entretien, *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, p. 4-19.

Laclotte, 1988
Michel Laclotte, *Connaissance des arts*, numéro spécial « Orsay », 1988, p. 9.

Laclotte, 2003
Michel Laclotte, *Histoires de musées : souvenirs d'un conservateur*, Paris, Éditions Scala, 2003.

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*, Congrès international d'histoire de l'art, juin 2024, Paris, CFHA et Le Passage, 2024, p. 156-165.

Loyrette, 1989
Henri Loyrette, « L'impressionnisme quinze ans après », *Revue de l'art*, n° 86, 1989, p. 4-7.

McWilliam, 1989
Neil McWilliam, « Limited Revisions: Academic Art History confronts Academic Art », *Oxford Art Journal*, vol. 12, n° 2, 1989, p. 71-86.

McWilliam, 2016
Neil McWilliam, « Vers une histoire de l'histoire sociale de l'art », in Neil McWilliam, Constance Moréteau et Johanne Lamoureux (dir.), *Histoires sociales de l'art : une anthologie critique*, vol. 1, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p. 13-39.

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*, Congrès international d'histoire de l'art, juin 2024, Paris, CFHA et Le Passage, 2024, p. 194-203.

Ory, 1992
Pascal Ory, « "Comme si de rien ne fut" ou la gloire des Pompiers : contribution à l'histoire du goût », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 39, n° 1, janvier-mars 1992, p. 127-147.

Patry et Robbins, 2024
Sylvie Patry et Anne Robbins (dir.), *Paris 1874. Inventer l'impressionnisme* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 26 mars – 14 juil. 2024 ; Washington, National Gallery of Art, 8 sept. 2024 – 19 janv. 2025), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2024.

Pingeot, 1987
Anne Pingeot, « La Sculpture à Orsay », *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, p. 37-40.

Pizzorusso, 2025
Claudio Pizzorusso, « Laclotte, Orsay e la questione dell'Ottocento », *Predella: Journal of Visual Arts*, n° 25, juillet 2025, p. 41-54 (https://predella.it/category/predella_57/monografia-monograph-predella_57, consulté le 12 juin 2026).

Pludermacher, Robert et Thomson, 2015
Isolde Pludermacher, Marie Robert et Richard Thomson (dir.), *Splendeurs et misères. Images de la prostitution 1850-1910* (cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 22 sept. 2015 – 17 janv. 2016 ; Amsterdam, Van Gogh Museum, 19 fév. – 19 juin 2016), Paris, Flammarion, 2015.

Rebérioux, 1983
Madeleine Rebérioux, « Report from Paris. Musée d'Orsay: Art History vs. History », entretien avec Eunice Lipton et Wanda Corn, *Art in America*, été 1983, p. 47-50.

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

Rebérioux, 1987b
Madeleine Rebérioux, « Le Musée d'Orsay: Presenting the Nineteenth Century », entretien avec Laura Frader, *French Politics and Society*, vol. 5, n° 3, juin 1987, p. 14-22.

Rosenblum et Janson, 1984
Robert Rosenblum et Horst Janson, *19th-Century Art*, New York, Harry N. Abrams, 1984.

Roux, 1986a
Emmanuel de Roux, « Le dix-neuvième mis à neuf », *Le Monde*, 28 novembre 1986.

Roux, 1986b
Emmanuel de Roux, « L'œil souverain », entretien avec Françoise Cachin, *Le Monde*, 29 novembre 1986.

Saint-Raymond, 2021
Léa Saint-Raymond, *À la conquête du marché de l'art. Le Pari(s) des enchères (1830-1939)*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

Schneider [1998], 2022
Andrea Kupfer Schneider, *Creating the Musée d'Orsay: The Politics of Culture in France (25th Anniversary Edition)* [1998], University Park, Penn State University Press, 2022.

Schwartz et Przyblyski, 2004
Vanessa Schwartz et Jeannene Przyblyski, *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 2004.

Sherman, 1990
Daniel J. Sherman, « Art History and Art Politics: The Museum according to Orsay », *Oxford Art Journal*, vol. 13, n° 2, 1990, p. 55-67.

Singaravélou, 2021
Pierre Singaravélou, *Les mondes d'Orsay*, Paris, musée d'Orsay et Seuil, 2021.

Sofio, 2024
Séverine Sofio, « L'histoire de l'art lue par la sociologie : une fructueuse ambivalence », in Olivier Bonfait (dir.), *HistoireS de l'art en France, 1964-2024. Lieux, questions, défis*, Congrès international d'histoire de l'art, juin 2024, Paris, CFHA et Le Passage, 2024, p. 136-145.

Vovelle, 1986
Michel Vovelle, *La révolution française. Images et récit*, 5 vol., Paris, Éditions Messidor/Livre Club Diderot, 1986.

Wat, 2018
Pierre Wat (dir.), *Croisements. Actualité de la recherche en histoire de l'art du XIXe siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, n° 10, 2018.



ORSAY AVANT ORSAY
(RÉ)VISIONS HISTORIOGRAPHIQUES ET MUSÉALES DE LA PEINTURE DU XIXE SIÈCLE EN FRANCE

ELISE WEHR

« Non, on peut se rassurer : Manet et Cézanne n'ont plus à se battre contre Bonnat et Gérôme[1] », affirme Michel Laclotte dans ses *Souvenirs*, en référence aux débats que suscite en 1986 l'inauguration du musée d'Orsay dont il a dirigé la préfiguration. Cette remarque souligne bien la portée symbolique de l'entreprise et évoque les critiques qui perçoivent dans la présentation conjointe de l'art dit académique et des avant-gardes une remise en cause de la supériorité de ces dernières. Ces catégories sont connotées et transmettent des valeurs morales et idéologiques. Le terme « académisme » apparaît en 1840 comme un reproche adressé aux systèmes et aux idéaux de l'Académie des beaux-arts qui dénoncent alors le romantisme et cherchent à réfréner les écarts par rapport à la tradition[2]. Son sens péjoratif s'accentue sous le Second Empire, notamment à travers les écrits des critiques d'art[3]. Quant à l'art officiel, il désigne les productions qui reçoivent l'approbation de l'État[4]. Souvent confondues, ces notions recouvrent bientôt une grande diversité d'artistes et ont été regroupées sous le terme dépréciatif d'« art pompier[5] », au moins à partir des années 1880[6], en opposition aux développements de ce qui est considéré comme l'avant-garde. Issue du vocabulaire militaire puis politique, cette dernière expression glisse dans le registre artistique au sein de la critique d'art des années 1880[7]. L'avant-garde implique une position de rupture vis-à-vis des instances officielles et un rejet des normes artistiques héritées du passé. Dès le début du XXe siècle, elle occupe une position plus élevée sur l'échelle de valeurs des récits historiques[8].

La dichotomie entre académisme et avant-garde demeure structurelle dans les histoires du XIXe siècle en France, de même que dans le programme du musée d'Orsay. Les artistes jugés académiques et officiels y sont présents, mais distincts de l'avant-garde qui « reste un bloc[9] ». Si leur cohabitation a fait débat à l'ouverture du musée[10], cette « reconstruction[11] » du XIXe siècle est pourtant en chantier, de manière moins spectaculaire, dès les années 1950. Cet article propose de nuancer le récit largement admis d'un désintérêt pour des pans entiers de la peinture du XIXe siècle avant l'ouverture d'Orsay, par l'identification de moments historiographiques et muséaux où une image plus complète et complexe de la période s'élabore. En observant les discours produits en France par les historiennes et historiens, les conservatrices et conservateurs sur la peinture de 1848 à 1914, au cours des cinquante années précédant l'inauguration du musée d'Orsay, il s'agira d'examiner les antécédents intellectuels de son programme. Sans ignorer que les débats sur le XIXe siècle se sont structurés à l'échelle internationale[12], cette étude se concentre sur la France, et pour l'essentiel sur sa capitale, tout en incluant certains exemples significatifs issus des musées en région, susceptibles de nuancer ou de contredire le discours parisien dominant. Ce choix s'explique par la place centrale qu'occupent les collections exposées à Paris comme reflets et supports d'une hiérarchie artistique, et tient au rôle majeur que jouent les institutions parisiennes dans la formalisation d'un récit rythmé par les avant-gardes, ainsi que dans la formation des premiers protagonistes du musée d'Orsay. Cette étude, centrée sur la tension entre art académique et avant-garde, permet d'inscrire le projet d'Orsay dans une histoire longue des visions et des révisions historiographiques et muséales du XIXe siècle pictural, entendues dans ce contexte comme des réévaluations critiques du canon et des hiérarchies artistiques[13].

Avant Orsay, que sait-on, souhaite-t-on et peut-on voir du second XIXe siècle ?

Au début du XXe siècle, les analyses de la peinture du second XIXe siècle sont généralement structurées autour de grandes figures associées à ce qui est interprété comme des moments de rupture au sein de la chronologie : Gustave Courbet avec le réalisme autour de 1855, Édouard Manet au Salon des refusés en 1863 ou, dans les années 1870, Claude Monet et l'impressionnisme. En 1914, dans son introduction à *Du romantisme au réalisme*, Léon Rosenthal explicite son choix de commenter des « toiles médiocres » aux côtés des œuvres célèbres en raison de leur « intérêt documentaire », et d'invoquer les critiques contemporaines des œuvres afin d'éviter de les juger selon « [s]on propre sentiment ou d'après l'estime qu'[elles] inspirent [alors][14] ». Dans d'autres synthèses, comme celle de Louis Vauxcelles et André Fontainas, deux défenseurs des avant-gardes de leur temps en 1922, le versant académique du XIXe siècle est évoqué en quelques lignes seulement, les auteurs le « passant sous un juste silence *voulu*[15] ». Néanmoins, d'autres ouvrages accordent davantage de place à ces artistes en restant plus ou moins sévères : en 1926, Louis Dimier décrit les caractéristiques d'Ernest Meissonier et de Jean-Léon Gérôme, qu'il rattache aux « petits genres[16] », sans leur accorder une grande originalité ;

deux ans plus tard, Henri Focillon propose des développements entiers, mais non exempts de jugements de valeur, sur les artistes académiques dans un chapitre sur « l'éclectisme[17] » ; « l'art idéaliste[18] » fait aussi l'objet d'un chapitre de René Schneider en 1930, qui va jusqu'à exprimer des opinions timidement positives sur certaines toiles de Gérôme et de Paul Baudry[19]. De ces premiers récits, il ressort un jugement globalement négatif de l'académisme lorsqu'il n'est pas éclipsé.

Au cours des décennies suivantes, les artistes académiques sont de plus en plus invisibilisés dans les ouvrages et les présentations muséales, alors que l'impressionnisme se patrimonialise à l'Orangerie des Tuileries dès 1927. Le musée Claude Monet s'y constitue autour des *Grandes Décorations* données à l'État par l'artiste, recevant toutefois un accueil mitigé[20], et des rétrospectives dédiées aux représentants du mouvement y sont organisées dans les années 1930. Après la fermeture en 1937 du musée du Luxembourg, qui accueillait depuis 1818 les œuvres acquises par l'État du vivant des artistes, les collections sont réparties entre diverses institutions. Parmi celles transférées au Louvre, les œuvres impressionnistes et postimpressionnistes sont sélectionnées pour être exposées à la Galerie du Jeu de Paume, rebaptisée en 1947 « musée de l'Impressionnisme ». Une autre partie des collections est présentée au Musée national d'art moderne à partir de la même année, tandis que certaines œuvres jugées moins importantes sont dispersées dans les musées, églises, mairies ou préfectures de différentes villes en région ou conservées en réserve. C'est le cas, par exemple, du *Sarpédon* d'Henri Lévy[21], acquis par l'État pour le musée du Luxembourg en 1874, déposé en 1926 au musée de Chambéry puis au palais de justice de la Ville entre 1958 et 1974[22], avant d'être affecté au musée d'Orsay en 1983. Une proportion significative d'œuvres académiques est concernée[23]. Les musées parisiens exposent donc un XIXe siècle tronqué et fractionné, se résumant aux figures-clés qui illustrent l'idée de rupture au sein d'une évolution stylistique.

Cependant, l'isolement des collections impressionnistes de l'autre côté des Tuileries n'est pas forcément interprété alors comme une mise en valeur. Rose Valland, assistante au musée du Jeu de Paume, regrette dès 1945 cette disjonction du reste des collections du Louvre, craignant que celui-ci ne donne l'impression de « rejeter [l'impressionnisme], ou tout au moins de le sous-estimer[24] ». Ce n'est que progressivement que cet éloignement acquiert une signification positive dans les écrits des conservateurs du Louvre comme René Huyghe, Germain Bazin ou Michel Florisoone, alors que l'impressionnisme devient peu à peu un instrument du rayonnement culturel français, associé aux valeurs d'indépendance et de liberté dans l'immédiat après-guerre[25]. La présentation de cette peinture dans un bâtiment distinct est alors justifiée par son exceptionnalité, la situant comme un ensemble en rupture avec l'art qui le précède et lui est contemporain de même que comme un moment pivot pour l'émergence de l'art moderne[26].



Fig. 1
Vue de la salle Caillebotte au premier étage du musée de l'Impressionnisme, Galerie du Jeu de Paume, 1958, photographies du musée du Jeu de Paume et de l'Orangerie, tirage photographique argentique sur papier, [dimensions non connues], cliché Agraci, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144659/160.

Les évolutions muséographiques successives du musée – l'espacement des œuvres, les parois claires et l'éclairage naturel (**fig. 1**) – renforcent cette association à la modernité[27]. Cet aménagement contraste fortement avec celui du musée du Second Empire, inauguré au château de Compiègne en 1953, où les œuvres de Franz Xaver Winterhalter, Alexandre Cabanel ou Alfred Stevens[28] sont au contraire insérées dans des reconstitutions des salles historiques (**fig. 2**).

L'opposition entre l'art jugé académique et l'avant-garde se renforce dans les années 1950. Les ouvrages déroulent souvent une histoire de l'art du second XIX^e^ siècle selon une logique qui explicite une généalogie de la modernité, sous l'influence notamment des récits de John Rewald sur l'impressionnisme et le postimpressionnisme[29]. Néanmoins, vers la fin des années 1960, « l'autre XIX^e^ siècle » est parfois réintégré à la narration dominante. En 1969, Bernard Dorival, ancien directeur du Musée national d'art moderne, écrit dans le tome *Histoire de l'art. Du réalisme à nos jours* de l'« Encyclopédie de la Pléiade » que, « contrairement à la plupart des autres histoires[30] », il s'engage à « rappeler [l']existence [des artistes académiques] » et à définir « sommairement le mouvement dont ils relèvent », ce qu'il considère comme un « travail ingrat » mais « indispensable ». Un an plus tard, un chapitre largement illustré est consacré au « naturalisme académique pictural[31] » dans *L'art et le monde moderne*, dirigé par Huyghe et Jean Rudel. L'écriture de cette histoire, sur laquelle les conservateurs des principales institutions parisiennes détiennent une forme de prérogative, incorpore progressivement l'art académique à sa structure.



Revoir le XIXe siècle : contre-récits parallèles

En parallèle de ce discours qui privilégie une lecture moderniste, une autre histoire s'élabore plus discrètement, centrée sur les artistes académiques et officiels du Second Empire et de la Troisième République. En 1922, Paul Alfassa organise au musée des Arts décoratifs à Paris la vaste exposition « Le décor de la vie sous le Second Empire », estimant que le recul historique permet désormais d'en reconnaître l'intérêt[32]. Alfassa jette les bases d'une première valorisation a posteriori de ce corpus et amorce une vision plus inclusive[33] de la période par la présentation conjointe d'artistes officiels et avant-gardistes, la reconstitution d'intérieurs et une scénographie d'ambiance employant des damas d'époque colorés[34]. Il faut ensuite attendre 1953 pour qu'une approche similaire soit réactivée dans l'exposition « Le temps des crinolines[35] ». À nouveau, diverses esthétiques sont confrontées : *La Source* de Courbet[36] et *Naissance de Vénus* de Cabanel[37] sont réunies dans la salle introductive dédiée à l'idéal féminin, dans l'objectif de « comprendre l'évolution de la société et des mœurs[38] ». La même année, « Un siècle d'art français » présente au Petit Palais, à partir de ses collections, une section sur l'art officiel sous la Troisième République réunissant Baudry, Léon Bonnat et Carolus-Duran. Le catalogue précise que c'est « en portant un témoignage [...] sur leur époque, que [ces artistes] peuvent nous intéresser[39] ». Avant d'être regardées pour leur valeur artistique, ces toiles semblent être considérées pour leur intérêt documentaire.

Des initiatives analogues se multiplient entre les années 1950 et 1970. « Le Second Empire. De Winterhalter à Renoir » au musée Jacquemart-André confronte en 1957 « des peintres qui, tous, ont vécu à la même époque, mais qui appartiennent à deux classes différentes[40] » pour cette fois reconsidérer l'effet de rupture. Conçue dans l'objectif de relancer la fréquentation et de « procurer à [ce musée] les ressources indispensables à la remise en état des locaux et des collections[41] », l'exposition diffuse une vision nostalgique et positive de la période[42]. Dans une même approche typologique, des expositions sont organisées à Nice et à Vichy en 1960 et 1961[43] pour commémorer des événements historiques. Certaines communes choisissent parallèlement de rendre hommage à des artistes « oubliés », natifs de la ville, comme Léon Belly à Saint-Omer à trois reprises[44] ou Amaury-Duval à Montrouge[45]. Cette approche du XIXe siècle peut être décrite comme circonstancielle : elle permet à ces structures municipales de valoriser l'histoire et les collections locales, voire de restaurer certaines œuvres[46], tout en sollicitant des prêts d'œuvres n'appartenant pas au canon moderniste[47]. Légitimés par un rapport au territoire et souvent associés à l'histoire politique du Second Empire, ces discours divergent des relectures qui s'instaurent simultanément aux États-Unis et qui proposent de reconsidérer d'un point de vue esthétique un XIXe siècle plus divers et étendu[48]. Certaines démarches demeurent par ailleurs plus ambiguës et le terme d'« équivoque » dans le titre de deux présentations au musée des Arts décoratifs à Paris puis au musée des Beaux-Arts de Bordeaux, en 1973 et 1975, peut signaler l'hésitation de cette nouvelle considération[49].

Au cours des années 1960, une relecture plus incisive s'élabore en France. Certaines historiennes et certains historiens, conservatrices

Fig. 2
Vue de la salle Italie au musée du Second Empire à Compiègne, entre 1964 et 1969, tirage photographique, Compiègne, archives du château de Compiègne.

et conservateurs, questionnent explicitement la suprématie de l'impressionnisme, à l'instar de Thérèse Burollet, alors en poste au musée d'Art moderne de Paris puis au musée Cognacq-Jay. Dans l'édition de 1965 du guide du musée de l'Impressionnisme, elle estime que le lieu « mériterait bien plus le nom de Musée de la fin du XIXe siècle s'il ne négligeait pas totalement les représentants de l'art officiel[50] » et affirme « qu'il n'y a guère plus de modernité dans *Femmes au jardin* de Monet [fig. 3] que dans *L'Impératrice Eugénie entourée des dames de sa cour* de Winterhalter[51] [fig. 4] ». Son article « Antidisestablishmentarianism », publié deux ans plus tard, défend la diversité stylistique de ces artistes et leur qualité technique, tout en dénonçant la négligence avec laquelle leurs œuvres sont conservées[52]. Parallèlement, Bruno Foucart alerte régulièrement sur la destruction d'un XIXe siècle méconsidéré : le démontage des pavillons de Victor Baltard à Paris en 1971 nourrit cette rhétorique d'un patrimoine en péril[53].
C'est dans ce contexte que le « Centenaire de l'impressionnisme » partage les espaces du Grand Palais en 1974 avec l'exposition « Le musée du Luxembourg en 1874. Peintures », installée dans l'autre aile[54]. Cette dernière

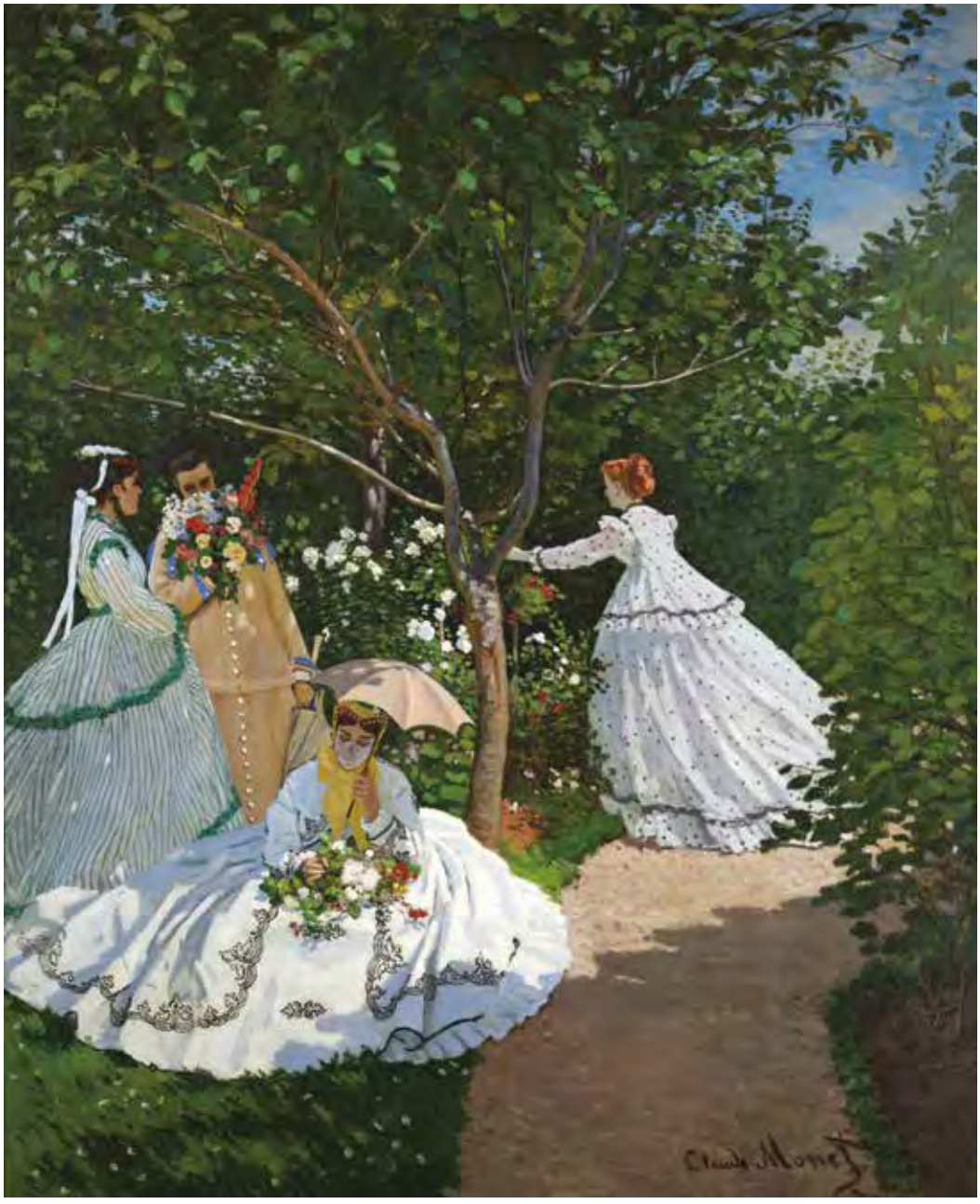


Fig. 3
Claude Monet, *Femmes au jardin*, vers 1866 (1867 ?), huile sur toile, 255 × 205 cm, Paris, musée d'Orsay, achat de l'État à Monet pour le musée du Luxembourg en 1921, RF 2773.

est dirigée par Geneviève Lacambre, conservatrice des peintures au Louvre, qui espère que la simultanéité des deux expositions permettra « de réviser l'image que nous nous faisons de l'art du XIXe siècle[55] ». Ce témoignage de l'art officiel de l'époque s'accompagne d'un minutieux travail de recherche : chacune des deux cent quarante entrées du catalogue comprend une biographie de l'artiste et l'historique de l'œuvre, et beaucoup de toiles sont reproduites pour la première fois. Cinq ans plus tard, Lacambre codirige « L'art en France sous le Second Empire » au Grand Palais, souhaitant l'« appréciation entièrement nouvelle et plus juste[56] » d'une période qui « existe artistiquement parlant[57] ». Ce travail de révision se traduit aussi par des rétrospectives monographiques dans les années 1980[58].
Ces démarches variées proposent toutes une vision plus large que celle du corpus dominant fondé sur des figures jugées annonciatrices de l'art du XXe siècle. Ces positions sont rassemblées dans les années 1970 sous le terme de « révisionnisme », qui englobe des approches méthodologiques et des soubassements idéologiques très divers[59]. À rebours de cette catégorisation qui décrit une attitude de déconstruction du canon et la réhabilitation d'artistes qui en sont écartés, des formes hybrides de ces révisions apparaissent ainsi dès les années 1950.

La position d'Orsay : révision, extension ou reformulation du récit moderniste ?

Le projet du musée d'Orsay d'exposer les artistes académiques ne surgit donc pas ex nihilo ; il cristallise plutôt ces relectures antérieures et élargit le corpus visible du XIXe siècle, tout en maintenant une hiérarchisation moderniste. Ce compromis est perceptible dès la phase de préfiguration. L'équipe de conservateurs qui est chargée de prévoir le programme du musée est imaginée par Laclotte, qui en est le responsable scientifique : dès 1978, il associe aux conseils d'administration[60] plusieurs défenseurs des artistes académiques – Lacambre, Jacques Thuillier, Bruno et Jacques Foucart – aux côtés de spécialistes de l'impressionnisme et du postimpressionnisme comme Hélène Adhémar, Sylvie Patin et Anne Distel, conservatrices au musée de l'Impressionnisme et à l'Orangerie.



Fig. 4
Franz Xaver Winterhalter, *L'Impératrice Eugénie entourée des dames de sa cour*, 1855, huile sur toile, 295 × 420 cm, Compiègne, musée national du château de Compiègne, don de la baronne d'Alexandry d'Orengiani au musée de Malmaison et dépôt à Compiègne en 1952, MMPO 941.

Le décret du 20 mars 1978 stipule que le musée doit présenter « la production artistique de la seconde moitié du XIXe siècle et des premières années du XXe siècle[61] ». Plusieurs bornes chronologiques et muséographies sont envisagées. L'un des projets évoqués en 1983 consiste à dédier les premières salles aux Salons des années 1860, tant le Salon officiel que celui des refusés. Bruno Foucart soutient que « l'attente populaire se porte [...] sur le pompiérisme[62] », que Thuillier estime également attendu par « le public étranger[63] ». Ce propos renvoie aux approches élaborées hors de France, parmi lesquelles Thuillier observe un plus grand intérêt pour l'art académique[64]. Les exemples en ce sens abondent : les rétrospectives individuelles sur Gérôme ou William Bouguereau se développent plus tôt aux États-Unis, où ces artistes trouvent place dans les musées sans être opposés aux avant-gardes[65]. Dans l'esprit des préfigurateurs d'Orsay, l'art académique fait partie de l'horizon d'attente du public. Selon un schéma de 1979 (**fig. 5**), une des premières propositions muséographiques s'équilibre entre l'impressionnisme et le postimpressionnisme (en bleu) et « l'art officiel » (en orange), qui englobe tout ce qui ne relève pas des premiers. On comprend déjà que ces deux ensembles resteraient distincts, comme deux voies parallèles. En 1986, la muséographie matérialise la supériorité de ces premiers mouvements, situés sous la verrière au dernier étage du bâtiment, alors que les œuvres académiques sont présentées de manière plus resserrée dans les salles éclairées artificiellement du rez-de-chaussée (**fig. 6**). Laclotte le reconnaît : « Le fait d'avoir mis dans une très bonne lumière et avec beaucoup plus d'espace Cézanne, Gauguin ou Monet indique bien notre hiérarchie[66]. » Il prolonge ainsi les traditions muséographiques qui abordent distinctement les deux versants du XIXe siècle.

Le canon moderniste s'ouvre toutefois à la présentation d'autres courants dont l'intégration fait moins de bruit que celle de l'académisme auquel ils ont dans un premier temps été parfois associés. Honoré Daumier, Jean-François Millet et l'école de Barbizon, le symbolisme, Pierre Puvis de Chavannes et les Nabis trouvent leur place à Orsay à la suite de premières réhabilitations au cours des années 1950 à 1970. L'éclatement de la binarité académisme versus avant-garde s'accompagne également d'une dilatation du cadre national. Depuis la fermeture du musée des Écoles étrangères, abrité au Jeu de Paume jusqu'en 1946, les œuvres d'artistes non français entrées dans les collections nationales au début du siècle bénéficient d'une visibilité limitée et fragmentée, entre le Musée national d'art moderne, certains musées en région et les dépôts. Si la peinture européenne fait régulièrement l'objet d'expositions temporaires à Paris[67], les politiques d'acquisition ne la considèrent que marginalement jusqu'à l'arrivée de Laclotte au Louvre dans les années 1970[68]. En 1978, ce dernier note par ailleurs parmi les lacunes des collections : « Munch / Klimt / Belges Khnopff Ensor / Suisse Hodler / importance en soi et par rapport à l'art français[69] ». Cette approche internationale de la période connaît elle aussi des précédents, tels que « Les sources du XXe siècle[70] », exposition présentée par Jean Cassou et Albert Châtelet au Musée national d'art moderne en 1960, qui invitait à réactiver une histoire de l'art européen dans la lignée des travaux de Focillon[71].

Le point de tension le plus affirmé dans la réflexion du programme concerne l'intégration du contexte historique dans la présentation des

œuvres. Les repères historiques et dispositifs documentaires conçus par Madeleine Rebérioux et Chantal Georgel ne sont pas présentés en regard des œuvres mais dans des espaces spécifiques[72] car l'équipe de conservateurs craignait que l'intrusion de l'histoire ne prive les œuvres de leur autonomie[73]. Ce désaccord ne concerne pas tant le contenu du musée que son approche méthodologique : les méthodologies dominantes – celles des conservateurs parisiens – demeurent attachées soit à une lecture psychologique, pour Huyghe ou Dorival, soit, concernant Adhémar et Patin par exemple, aux analyses biographiques et contextuelles portant une grande attention aux documents. L'ouverture du musée intervient toutefois à un moment de bascule historiographique caractérisé par la coexistence de travaux récents qui investissent, selon des méthodologies divergentes, des sujets jusqu'alors peu abordés : la place de l'estampe pour Michel Melot[74], les sociabilités artistiques pour Jean-Paul Bouillon[75], ou encore l'analyse des structurations institutionnelles, sociales et idéologiques du champ artistique par Marie-Claude Genêt-Delacroix[76]. Parmi ces travaux, la thèse de doctorat de Pierre Vaisse porte en 1980 sur les rapports entre pouvoirs publics et peinture sous la Troisième République, l'auteur se plaçant à la suite d'une figure tutélaire comme Rosenthal[77] dans sa prise

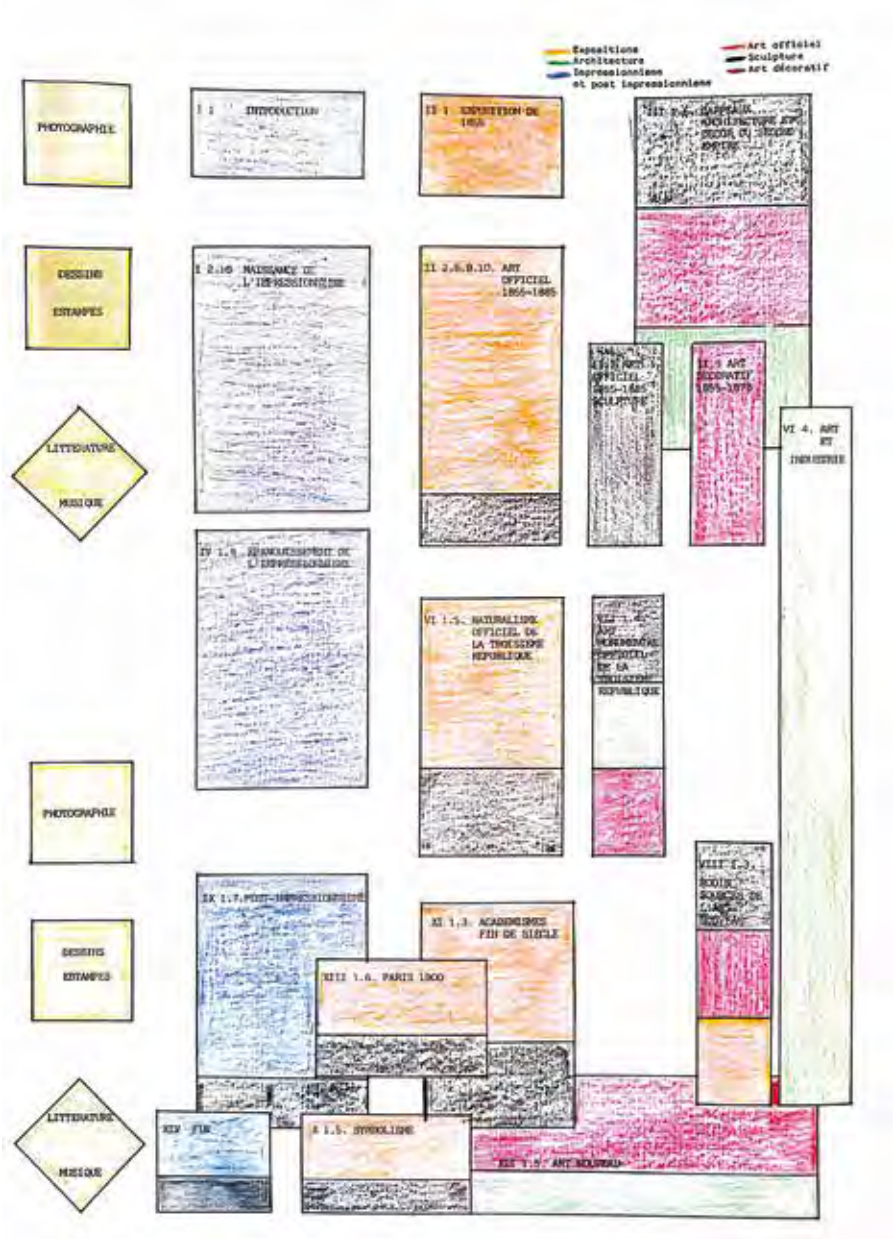


Fig. 5
[**Michel Laclotte ?**], **Schéma manuscrit répartissant les Expositions et les thématiques d'Architecture, Impressionnisme et postimpressionnisme, Art officiel, Sculpture et Art décoratif dans le programme muséographique du musée d'Orsay, 1979,** Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 19950142/2.



Fig. 6
Jim Purcell, *Salle consacrée à Ingres et l'ingrisme*, 1986, tirage gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay, ODO 1996 22 1158 T. De gauche à droite : *La Salutation angélique* (1860) d'Amaury-Duval ; *La Vierge à l'hostie* (1854) et *Vénus à Paphos* (1852) d'Ingres.

en considération des conditions de production des œuvres d'art et de leurs contextes institutionnels[78]. Aux États-Unis, une refonte critique des méthodes s'élabore plus précocement, selon des lectures éloignées de l'historiographie française : si Timothy J. Clark met en avant les structures historiques et idéologiques à l'œuvre dans la production artistique selon une approche marxiste[79], Albert Boime écrit l'histoire de la pédagogie académique, des carrières et des idéaux artistiques qui lui sont liés[80]. Ces méthodologies contribuent à repenser la peinture académique et soutiennent l'importance des contextes dans leurs acceptions multiples pour la compréhension des œuvres, tout en déconstruisant certains mythes de la discipline. Au musée d'Orsay, le choix est fait de limiter les enjeux contextuels à des espaces muséographiques annexes, distincts des œuvres, ce qui peut indiquer un décalage entre les temporalités de l'institution muséale et les paradigmes historiographiques qui se développent à l'Université ou bien outre-Atlantique.
L'ouverture du musée d'Orsay offre une surface de projection à des débats qui touchent aux méthodes et aux hiérarchies, aux relativismes historiques et à la valeur documentaire ou esthétique à accorder aux œuvres. Jusqu'alors circonscrits à une communauté d'historiens de l'art partageant des conceptions proches de leur profession et de leur discipline, ces questionnements se confrontent à d'autres approches épistémologiques. Comme le souligne Françoise Cachin, directrice du musée à son ouverture, « ce n'est pas une nouvelle vision théorique du XIXe siècle qui a engendré le musée mais [...] un heureux hasard qui a permis de montrer dans un même espace ce qui était éparpillé dans différents lieux[81] ». Orsay s'inscrit dans la continuité des relectures tant circonstancielles que conservatoires et des approches qui incluent les artistes académiques tout en maintenant la supériorité des avant-gardes. Si le canon s'y trouve élargi, le musée ne constitue pas une rupture mais prolonge plutôt un paradigme moderniste qui témoigne de la stabilité des méthodes privilégiées par les conservateurs parisiens comme de leur manière de définir ce qu'est l'art du XIXe siècle, son musée et son histoire.

Elise Wehr est doctorante en histoire de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et à l'École du Louvre, lauréate de la bourse doctorale 2025 de la Fondation des Amis pour le rayonnement des musées d'Orsay et de l'Orangerie.

Notes

1 Laclotte, 2003, p. 239.
2 Fumaroli, 1996, p. 12. Voir aussi Fumaroli, 1995, et Boime, 1971, p. 7.
3 Par exemple Duret, 1867.
4 On retrouve cet adjectif dans les notes de Michel Laclotte et dans les premiers guides du musée. Il est utilisé en ce sens au moins depuis les années 1870, plus tard dans les ouvrages de Focillon par exemple, et tout au long de la période ici étudiée. Voir [Michel Laclotte ?], Schéma manuscrit répartissant les Expositions et les thématiques d'Architecture, Impressionnisme et postimpressionnisme, Art officiel, Sculpture et Art décoratif dans le programme muséographique du musée d'Orsay, in AN 19950142/24, 1979 ; Mathieu, 1986, p. 6, 188, 202, etc. ; Focillon, 1928, p. 256.
5 Pour les acceptions de ces notions, voir Thuillier, 1980 ; Genet-Delacroix, 1986.
6 Banville, 1880. Sur la genèse du concept d'art pompier : Thuillier, 1980.
7 Joyeux-Prunel, 2009, p. 27-28.
8 Joyeux-Prunel, 2009, p. 6-7. Sur la dichotomie entre académisme et avant-garde : Genet-Delacroix, 1999 ; Fumaroli, 1996.
9 Laclotte, 1987, p. 8.
10 Stef, 2006 ; Joly, 2014.
11 Rosenblum, 1987, p. 89.
12 Quelques ouvrages majeurs : Fry, 1926 ; Rewald, 1946 ; Gombrich, 1960 ; Novotny, 1960 ; Greenberg, 1961 ; Meiss, 1963 ; White et White, 1965 ; Nochlin, 1966 ; Rosenblum, 1967 ; Boime, 1971 ; Clark, 1973a et 1973b ; Haskell, 1976 ; Schapiro, 1978 ; Rosen et Zerner, 1984 ; Krauss, 1985 ; Moffett, 1986.
13 Pour le terme de révision dans l'historiographie de l'art du XIX^e^ siècle dans les années 1970, voir [Thuillier], 1974 ; Varnedoe, 1980 ; McWilliam, 1989.
14 Rosenthal, 1914, p. III.
15 En italique dans le texte. Louis Vauxcelles, « Les Salons et la jeune peinture », in Vauxcelles et Fontainas, 1922, p. 251.
16 Dimier, 1926, p. 170.
17 Focillon, 1928, p. 91.
18 Schneider, 1930, p. 28.
19 Schneider, 1930, p. 33-34.
20 Sur la réception de Monet et de ses *Grandes Décorations* dans les années 1920 et 1930, voir Golan, 1999.
21 Henri Lévy, *Sarpédon*, 1874, huile sur toile, 306 × 234,5 cm, acquisition de l'État en 1874, Paris, musée d'Orsay, RF 1984 117.
22 Lacambre, 1974, p. 122.
23 Pour exemple, *Nymphe et Bacchus* de Jules Lefebvre (vers 1866, huile sur toile, 188 × 133 cm, Paris, musée d'Orsay, RF 562), acquis par l'État à sa création en 1866, est déposé au musée de Lyon dès 1889, avant de retourner au dépôt de l'État en 1952 puis d'être déposé à la mairie de Thionville jusqu'en 2014.
24 Lettre du 20 mars 1945 de Rose Valland à Georges Salles, in AN 20 144 795/44.
25 Par exemple Huyghe, 1950. Voir à ce sujet Ward, 2021.
26 Comme le montre Martha Ward, cette exceptionnalité de l'impressionnisme se perçoit déjà dans l'aménagement de l'exposition « Chefs-d'œuvre de la peinture au musée du Louvre », conçue par Georges Salles et René Huyghe en 1945 au musée du Louvre. Voir Ward, 2021, p. 585 ; Huyghe, 1950, p. 64, et Paris, 1945.
27 Sur la muséographie du musée à son ouverture, voir Ward, 2021.
28 Ces musées ouvrent officiellement leurs portes plus de vingt-cinq ans après l'acceptation par l'État de créer un musée consacré à cette période. Voir Maillard, 2007, p. 35, et Chabanne, 2020.
29 Rewald, 1946 ; Rewald, 1956.
30 Dorival, 1969, p. XVII.
31 Thérèse Burollet et Jean Rudel, « Le naturalisme académique pictural », in Huyghe et Rudel, 1970, p. 76-85.
32 Paris, 1922, p. 1. Sur le rejet du Second Empire, particulièrement entre 1870 et 1918, voir Maillard, 2007 ; Jean-Marie Moulin, « Le Second Empire : art et société », in Beyer *et al.*, 1979, p. 15-27.
33 L'idée d'une démarche inclusive est considérée par James Cuno comme étant proche des relectures qui associent artistes méconnus ou académiques et avant-gardes, tout en restant marquée par des jugements et une hiérarchisation en faveur des secondes. Voir Cuno, 2012, p. 177.
34 Vaudoyer, 1922.
35 Compiègne, 1953.
36 Gustave Courbet, *La Source*, 1868, huile sur toile, 128 × 97,5 cm, Paris, musée d'Orsay, achat en 1919, RF 2240.
37 Alexandre Cabanel, *Naissance de Vénus*, 1863, huile sur toile, 130 × 225 cm, Paris, musée d'Orsay, attribué par décision judiciaire à partir de la collection de Napoléon III en 1879, RF 273.
38 [Max Terrier], « Note concernant le dépôt éventuel de tableaux du fonds du Louvre au musée de Compiègne, pour la constitution du "Musée du Second Empire", et le projet d'exposition consacrée à la Femme sous le Second Empire », 27 octobre 1952, in ACC, 1952. Pour une citation plus longue, voir Chabanne, 2020.
39 Paris, 1953, n.p.
40 Paris, 1957, n.p.
41 Lettre de Louis Hautecœur à Georges Salles, le 4 mars 1957, in AN 20150044/90.
42 Des vues de l'exposition ont été numérisées par le Wildenstein Plattner Institute. Voir WPA, 1957.
43 Nice, [1960], et Vichy, [1961].
44 L'exposition de 1954 n'a pas fait l'objet d'un catalogue. Voir Saint-Omer, 1974, et Saint-Omer, 1977, p. 3.
45 Montrouge, [1974].
46 Saint-Omer, 1977, p. 3.
47 Voir l'argumentaire dans la lettre de Louis Hautecoeur à Georges Salles, le 4 mars 1957, in AN 20150044/90.
48 Voir par exemple Detroit, 1954 ; Minneapolis, 1969.
49 Voir Lépine et Mathey, 1973 ; nous n'avons pas trouvé de catalogue à l'exposition « Pompiérisme et peinture équivoque » organisée par Gilberte Martin-Méry à la Galerie des Beaux-Arts de Bordeaux en 1975, mentionné par Thuillier, [1980] 2017, p. 25.
50 Burollet et Mathey, 1965, p. 5-6.
51 Burollet et Mathey, 1965, p. 9.
52 Burollet, 1967.
53 Voir par exemple Foucart, 1971 ; Foucart et Foucart, 1972.
54 Adhémar et Clark, 1974 ; Lacambre, 1974.
55 Lacambre, 1974, p. 11.
56 Arnold Jolles, Frederick J. Cummings et Hubert Landais, « Préface », in Beyer *et al.*, 1979, p. 13.
57 Jean-Marie Moulin, « Le Second Empire : art et société », in Beyer *et al.*, 1979, p. 27.
58 Voir notamment les rétrospectives au Petit Palais que dirige Thérèse Burollet : Paris, 1984 ; Matyjaszkiewicz, 1985 ; Ormond et Blackett-Ord, 1988.
59 Pour une analyse des connotations idéologiques des révisionnismes, voir McWilliam, 1989.
60 Note manuscrite « Topo M[ichel] L[aclotte]. 1^er^ conseil d'administration. E.P. Orsay. 30.10.1978 », in AN 19950142/24, 1978, p. 1.
61 *Journal officiel*, 1978, p. 1230.
62 Procès-verbal du conseil d'administration de l'Établissement public du musée d'Orsay du 4 juillet 1983, in AN 19950142/24, 1983, p. 12.
63 Procès-verbal du conseil d'administration de l'Établissement public du musée d'Orsay du 4 juillet 1983, in AN 19950142/24, 1983, p. 16.
64 Thuillier, 1980.

65 Par exemple Ackerman et Evans, 1972 ; Isaacson, 1974, et la version new-yorkaise du « Centenaire de l'impressionnisme » en 1974, où des salles sont dédiées à la peinture de Salon : Baldwin, 1974.
66 Laclotte, 1987, p. 9.
67 Par exemple « La peinture romantique anglaise et les préraphaélites » (1972) ; « Ferdinand Hodler (1853-1918) » (1983) ; « Symboles et réalités – La peinture allemande (1848-1905) » (1985).
68 Jobert, 2024, p. 172.
69 Note manuscrite « Topo M[ichel] L[aclotte]. 1er conseil d'administration. E.P. Orsay. 30.10.1978 », in AN 19950142/24, 1978, p. 2.
70 Cassou et Châtelet, 1960. Voir : Persuy, 1999. Sur les expositions du Conseil de l'Europe, voir Faisant, 2020.
71 Focillon, 1928.
72 Quatre espaces sont mis en place : « L'ouverture sur l'histoire » avec des objets emblématiques de la période, la « Naissance du cinéma », le « Passage de la presse » (voir fig. 2 de l'essai de Claire Barbillon dans le présent numéro) et le « Passage des dates ». Mathieu, 1986, p. 18-23.
73 Laclotte, 2003, p. 232-233 ; Rebérioux, 1987, p. 51-52. Voir aussi, à ce sujet, Stef, 2006.
74 Melot, 1974.
75 Bouillon, 1986.
76 Genet-Delacroix, 1986.
77 Vaisse, 1980, p. 27.
78 Voir Chambarlhac, Hohl et Tillier, 2013.
79 Clark, 1973a, et Clark, 1973b.
80 Boime, 1971.
81 Pomian et Cachin, 1987, p. 56.

Bibliographie

Archives

ACC, 1952
Archives du Château de Compiègne. Dossier « Louvre (Dépôt des Peintures) ».

AN 19950142/24, 1978
Archives nationales. Pierrefitte-sur-Seine. Archives de la Direction des musées de France, Établissement public du musée d'Orsay (1926-1995). Dossier 19950142/2 « Conseil d'administration de l'Établissement Public du Musée d'Orsay. 1978-1979 à 1982 ». 2e sous-dossier « Réunion du Conseil d'Administration du 30 octobre 1978 ».

AN 19950142/24, 1979
Archives nationales. Pierrefitte-sur-Seine. Archives de la Direction des musées de France, Établissement public du musée d'Orsay (1926-1995). Dossier 19950142/2 « Conseil d'administration de l'Établissement Public du Musée d'Orsay. 1978-1979 à 1982 ». 4e sous-dossier « Réunion du Conseil d'Administration du 7 mars 1979 ».

AN 19950142/24, 1983
Archives nationales. Pierrefitte-sur-Seine. Archives de la Direction des musées de France, Établissement public du musée d'Orsay (1926-1995). Dossier 19950142/2 « Conseil d'administration de l'Établissement Public du Musée d'Orsay. 1983-1986 ». 1er sous-dossier « Conseils d'Administration 1983 ». 2e pochette « Conseil d'Administration du 4 juillet 1983 ».

AN 20070183/113, 1974
Archives nationales. Pierrefitte-sur-Seine. Archives de l'Établissement public du musée du Louvre. Département des Arts graphiques (1895-1996). Dossier 20070183/113 « Travail scientifique. Expositions. Gestion administrative et scientifique des expositions. Expositions en province. Bou-Cho ». 3e sous-dossier « Brest ». 3e pochette « Exp. Amaury-Duval. Montrouge Salon de la Mairie. 2 mai – 2 juin 1974 ».

AN 20144795/44
Archives nationales. Pierrefitte-sur-Seine. Archives des musées nationaux. Dossier 20144795/44 « Musée du Jeu de Paume. 1926-1973. Organisation, historique, administration, sécurité ». 1er sous-dossier « Organisation et historique ».

AN 20150044/90
Archives nationales. Pierrefitte-sur-Seine. Archives des musées nationaux. Dossier 20150044/90 « Prêts aux expositions ; projet et organisation d'expositions. 1957-1959 ». 12e sous-dossier « Prêt pour l'exposition du Second Empire au musée Jacquemart André d'œuvres provenant des musées de Fontainebleau, Versailles, Compiègne, Sèvres, du département des Peintures et du département des Sculptures ».

Journal officiel, 1978
Décret nº 78-357 du 20 mars 1978 portant création de l'Établissement public du musée d'Orsay, in *Journal officiel de la République française*, nº 68, 21 mars 1978, p. 1230-1231.

WPA, 1957
Anonyme, 13 vues de l'exposition « Le Second Empire. De Winterhalter à Renoir » (Paris, musée Jacquemart-André, mai-juin 1957), [1957], photographies numérisées [dimensions non connues], Wildenstein Photothèque Archives [aq5uqeuj], The Wildenstein Plattner Institute, Inc., inv. Vault ID : 58993 et Photothèque nº WIR611 (https://digitalprojects.wpi.art/archive/search/detail ?id =41924-installation-view-13-works, consulté le 5 nov. 2025).

Articles et ouvrages

Ackerman et Evans, 1972
Gerald M. Ackerman et Bruce H. Evans (dir.), *Jean-Léon Gérôme* (cat. exp., Dayton, Dayton Art Institute, 10 nov. – 30 déc. 1972 ; Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 26 janv. – 11 mars 1973 ; Baltimore, Walters Art Gallery, 6 avril – 20 mai 1973), Dayton, Dayton Art Institute, 1972.

Adhémar et Clark, 1974
Hélène Adhémar et Anthony Clark (dir.), *Centenaire de l'impressionnisme* (cat. exp., Paris, Grand Palais, 21 sept. – 24 nov. 1974 ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 12 déc. 1974 – 10 fév. 1975), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1974.

Baldwin, 1974
Carl R. Baldwin (dir.), « The Impressionist Epoch » (brochure d'exposition [inédite], New York, The Metropolitan Museum of Art, 12 déc. 1974 – 10 fév. 1975), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1974. Archives de la Watson Library, New York Metropolitan Museum of Art. Clippings

Collection « The Impressionist Epoch, set of labels and written material accompanying the exhibition ». Box 304/F28.

Banville, 1880
Théodore de Banville, « Contes fantastiques. Le pompier », *Gil Blas*, 12 novembre 1880, p. 1.

Beyer *et al.*, 1979
Victor Beyer, Kathryn B. Hiesinger, Jean-Marie Moulin et Joseph Rishel (dir.), *L'art en France sous le Second Empire* (cat. exp., Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1er oct. – 26 nov. 1978 ; Detroit, Detroit Institute of Arts, 18 janv. – 18 mars 1979 ; Paris, Grand Palais, 11 mai – 15 août 1979), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979.

Boime, 1971
Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londres et New York, Phaidon, 1971.

Bouillon, 1986
Jean-Paul Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, 1986, no 54, p. 89-113.

Burollet, 1967
Thérèse Burollet, « Antidisestablishmentarianism », *Art News Annual*, no XXXIII, 1967, p. 89-99.

Burollet et Mathey, 1965
Thérèse Burollet et François Mathey, *Le musée de l'impressionnisme*, Paris, Fernand Hazan, 1965.

Cassou et Châtelet, 1960
Jean Cassou et Albert Châtelet (dir.), *Les sources du XXe siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914* (cat. exp., Paris, Musée national d'art moderne, 4 nov. 1960 – 23 janv. 1961), Paris, Musée national d'art moderne, 1960.

Chabanne, 2020
Laure Chabanne, « Formation de la collection de peintures des musées du Second Empire », in Jacques Kuhnmunch, Laure Chabanne et Étienne Guibert (dir.), *Catalogue des peintures du château de Compiègne. Appartements historiques, musées du Second Empire et collection Dumez*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, mis en ligne en 2020 (https://compiegne-peintures.fr/essais/musees_du_second_empire.php, consulté le 10 septembre 2025).

Chambarlhac, Hohl et Tillier, 2013
Vincent Chambarlhac, Thierry Hohl et Bertrand Tillier (dir.), *Léon Rosenthal, 1870-1932. Militant, critique et historien d'art* (actes de colloque, Dijon, Maison des sciences de l'homme de Dijon, 22 et 23 novembre 2012), Paris, Hermann, 2013.

Clark, 1973a
Timothy J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*, Londres, Thames and Hudson, 1973.

Clark, 1973b
Timothy J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, Thames and Hudson, 1973.

Compiègne, 1953
Le temps des crinolines (Compiègne, Musée national du château de Compiègne, juillet – sept. 1953), Paris, Éditions des musées nationaux, 1953.

Cuno, 2012
James Cuno, « When Opening a Museum Mattered: the musée d'Orsay Then and Now », in Claire Barbillon, Catherine Chevillot et François-René Martin (dir.), *Histoire de l'art du XIXe siècle (1848-1914). Bilans et perspectives* (actes de colloque, Paris, École du Louvre, musée d'Orsay et Institut national d'histoire de l'art, 13-15 septembre 2007), Paris, Éditions de l'École du Louvre, 2012.

Detroit, 1954
The Two Sides of the Medal. French Painting from Gérôme to Gauguin (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 28 sept. – 31 oct. 1954), Detroit, City of Detroit printing division, 1954.

Dimier, 1926
Louis Dimier, *Histoire de la peinture française au XIXe siècle (1793-1890)* [Paris, Librairie Delagrave, 1914], 2e éd., Paris, Librairie Delagrave, 1926.

Dorival, 1969
Bernard Dorival (dir.), *Histoire de l'art*, vol. 4, *Du réalisme à nos jours*, Paris, Gallimard, 1969.

Duret, 1867
Théodore Duret, *Les peintres français en 1867*, Paris, E. Dentu, 1867.

Faisant, 2020
Étienne Faisant, « Les expositions d'art du Conseil de l'Europe », *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe* [en ligne], mis en ligne le 22 juin 2020 (https://ehne.fr/fr/node/12306, consulté le 10 août 2025).

Focillon, 1928
Henri Focillon, *La peinture aux XIXe et XXe siècles. Du réalisme à nos jours*, Paris, H. Laurens, 1928.

Foucart, 1971
Bruno Foucart, « De l'histoire de l'art et de deux de ses idiotismes », in Madeleine Hours, Bernard Dorival, Bruno Foucart *et al.*, *Quelques problèmes d'histoire de l'art* (actes de l'exposé-débat du 26 février 1971), Paris, Bulletin du groupe des chercheurs d'histoire moderne et contemporaine du CNRS, [1971], p. 27-34.

Foucart et Foucart, 1972
[Bruno et Jacques Foucart], « Éditorial », *Revue de l'art*, no 15, 1972, p. 4-7.

Fry, 1926
Roger Fry, *Transformations. Critical and Speculative Essays on Art*, Londres, Chatto & Windus, 1926.

Fumaroli, 1995
Marc Fumaroli, « Les académismes », in Jacques Fontaine (dir.), *Actes des colloques du bicentenaire de l'Institut de France. 1795-1995*, Paris, Fayard, 1995, p. 87-96.

Fumaroli, 1996
Marc Fumaroli, « De l'Académie à l'académisme. Le paradoxe des avant-gardes », *Le Débat*, no 88, vol. 1, 1996, p. 3-15.

Genet-Delacroix, 1986
Marie-Claude Genet-Delacroix, « Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIXe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 33, no 1, janvier-mars 1986, p. 40-73.

Genet-Delacroix, 1999
Marie-Claude Genet-Delacroix, « Académisme et avant-garde dans la peinture française au XIXe siècle », in Patrick Fridenson, Rémi Fabre et Vincent Duclert (dir.), *Avenirs et avant-gardes en France. XIXe-XXe siècles. Hommage à Madeleine Rebérioux*, Paris, La Découverte, 1999, p. 113-127.

Golan, 1999
Romy Golan, « Des sensations océaniques : les *Grandes Décorations* et la peinture murale en France de 1927 à 1952 », in Paul Hayes Tucker (dir.), *Monet au xx^e siècle* (cat. exp. *Monet in the 20th Century*, Boston, Museum of Fine Arts, 20 sept. – 27 déc. 1998 ; Londres, Royal Academy of Arts, 23 janv. – 18 avril 1999), Londres, Royal Academy of Arts, Boston, Museum of Fine Arts, et Paris, Flammarion, 1999, p. 86-97.

Gombrich, 1960
Ernest Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Pantheon Books, 1960.

Greenberg, 1961
Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961.

Haskell, 1976
Francis Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Ithaca, Cornell University Press, 1976.

Huyghe, 1950
René Huyghe, « L'impressionnisme et son musée », *France-Illustration*, 15 juillet 1950, p. 61-64.

Huyghe et Rudel, 1970
René Huyghe et Jean Rudel (dir.), *L'art et le monde moderne*, vol. 1, *1880-1920*, Paris, Librairie Larousse, 1970.

Isaacson, 1974
Robert Isaacson (dir.), *William-Adolphe Bouguereau* (cat. exp., New York, the New York Cultural Center, 13 déc. 1974 – 2 fév. 1975), New York, The New York Cultural Center, 1974.

Jobert, 2024
Barthélémy Jobert, « Vers d'autres dix-neuvièmes siècles », in Olivier Bonfait (dir.), *HistoireS de l'art en France. 1964-2024. Lieux, questions, défis*, Paris, Le Passage et Comité français d'histoire de l'art, 2024, p. 166-175.

Joly, 2014
Agathe Joly, « 1985-1997. Fortune critique du musée d'Orsay. La spécificité du regard anglo-saxon », mémoire de recherche en muséologie [inédit] sous la direction de François-René Martin et Michela Passini, Paris, École du Louvre, 2014.

Joyeux-Prunel, 2009
Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes. 1855-1914*, Paris, Éditions Nicolas Chaudun et musée d'Orsay, 2009.

Krauss, 1985
Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1985.

Lacambre, 1974
Geneviève Lacambre (dir.), *Le musée du Luxembourg en 1874. Peintures* (cat. exp., Paris, Grand Palais, 31 mai – 18 nov. 1974), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1974.

Laclotte, 1987
Michel Laclotte, « Le projet d'Orsay. Entretien avec Michel Laclotte », *Le Débat*, vol. 2, n° 44, 1987, p. 4-19.

Laclotte, 2003
Michel Laclotte, *Histoires de musées. Souvenirs d'un conservateur*, Paris, Éditions Scala, 2003.

Lépine et Mathey, 1973
Olivier Lépine et François Mathey (dir.), *Équivoques. Peintures françaises du xix^e siècle* (cat. exp., Paris, musée des Arts décoratifs, 9 mars – 14 mai 1973), Paris, musée des Arts décoratifs, 1973.

Maillard, 2007
Clémence Maillard, « Du déni du Second Empire à l'ouverture des musées du Second Empire et de l'Impératrice au Château national de Compiègne, 1900-1953 », mémoire d'études en muséologie [inédit] sous la direction de François Hamon et Laure Chabanne, Paris, École du Louvre, 2007.

Mathieu, 1986
Caroline Mathieu, *Musée d'Orsay. Guide*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

Matyjaszkiewicz, 1985
Krystyna Matyjaszkiewicz (dir.), *James Tissot. 1836-1902* (cat. exp., Londres, Barbican Art Gallery, 15 nov. 1984 – 20 janv. 1985 ; Manchester, Whitworth Art Gallery, 1^er fév. – 16 mars 1985 ; Paris, Petit Palais, 5 avril – 30 juin 1985), Paris, Petit Palais, 1985.

McWilliam, 1989
Neil McWilliam, « Limited Revisions: Academic Art History Confronts Academic Art », *The Oxford Art Journal*, vol. 12, n° 2, 1989, p. 71-86.

Meiss, 1963
Millard Meiss (dir.), *Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Arts* (New York, 7-12 septembre 1961), t. 4, *Problems of the 19th & 20th centuries*, New York, Princeton University Press, 1963.

Melot, 1974
Michel Melot (dir.), *L'estampe impressionniste* (cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale, 16 oct. 1974 – 15 janv. 1975), Paris, Bibliothèque nationale, 1974.

Minneapolis, 1969
The Past Rediscovered French Painting 1800-1900 (Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, 3 juill. – 7 sept. 1969), Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, 1969.

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

Montrouge, [1974]
Amaury-Duval. 1808-1885 (Montrouge, salle des Fêtes, 2 mai – 3 juin 1974), Montrouge, Dalex, [1974].

Nice, [1960]
La Réunion du Comté de Nice à la France. Le Second Empire (Nice, Galerie des Ponchettes, avril-juin 1960), Nice, Imprimerie d'Art, [1960].

Nochlin, 1966
Linda Nochlin, *Realism and Tradition in Art, 1848-1900. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966.

Novotny, 1960
Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, Baltimore, Penguin Books, 1960.

Ormond et Blackett-Ord, 1988
Richard Ormond et Carol Blackett-Ord (dir.), *Franz Xaver Winterhalter et les cours d'Europe de 1830 à 1870* (cat. exp., Paris, Petit Palais, 12 fév. – 7 mai 1988 ; Londres, National Portrait Gallery, 30 oct. 1987 – 10 janv. 1988), Paris, Petit Palais, 1988.

Paris, 1922
Le décor de la vie sous le Second Empire (cat. exp., Paris, Palais du Louvre, pavillon de Marsan, 27 mai – 10 juill. 1922), Paris, musée des Arts décoratifs, 1922.

Paris, 1945
Chefs-d'œuvre de la peinture. Musée du Louvre (cat. exp., Paris, musée du Louvre, juillet 1945), Paris, Éditions des musées nationaux, 1945.

Paris, 1953
Un siècle d'art français. 1850-1950 (cat. exp., Paris, Petit Palais, 20 mars 1953 – 16 mai 1954), Paris, Les Presses artistiques, 1953.

Paris, 1957
Le Second Empire. De Winterhalter à Renoir (cat. exp., Paris, musée Jacquemart-André, mai-juin 1957), Paris, Institut de France, musée Jacquemart-André, 1957.

Paris, 1984
William Bouguereau. 1825-1905 (cat. exp., Paris, Petit Palais, 9 fév. – 6 mai 1984 ; Montréal, musée des Beaux-Arts de Montréal, 22 juin – 23 sept. 1984 ; Hartford, The Wadsworth Atheneum, 27 oct. 1984 – 13 janv. 1985), Paris, Petit Palais, 1984.

Persuy, 1999
Sandra Persuy, « Les sources du XXe siècle. Une vision européenne et pluridisciplinaire de l'art moderne », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 67, printemps 1999, p. 31-63.

Pomian et Cachin, 1987
Krzysztof Pomian et Françoise Cachin, « Orsay tel qu'on le voit. Krzysztof Pomian : entretien avec Françoise Cachin », *Le Débat*, vol. 2, nº 44, 1987, p. 55-74.

Rebérioux, 1987
Madeleine Rebérioux, « L'histoire au musée », *Le Débat*, vol. 2, nº 44, 1987, p. 48-54.

Rewald, 1946
John Rewald, *The History of Impressionism*, New York, The Museum of Modern Art, 1946.

Rewald, 1956
John Rewald, *Post-impressionism from Van Gogh to Gauguin*, New York, The Museum of Modern Art, 1956.

Rosen et Zerner, 1984
Charles Rosen et Henri Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of the Nineteenth-Century*, New York, Viking Press, 1984.

Rosenblum, 1967
Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Press, 1967.

Rosenblum, 1987
Robert Rosenblum, « Reconstruire la peinture du XIXe siècle », *Le Débat*, vol. 2, nº 44, 1987, p. 85-89.

Rosenthal, 1914
Léon Rosenthal, *Du romantisme au réalisme*, Paris, H. Laurens, 1914.

Saint-Omer, 1974
Autour d'un tableau de Léon Belly (cat. exp., Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin, 23 fév. – 8 avril 1974), Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin, [1974].

Saint-Omer, 1977
Léon Belly. Rétrospective (cat. exp., Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin, 5 nov. – 26 déc. 1977), Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin, [1977].

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

Schneider, 1930
René Schneider, *L'art français XIXe et XXe siècles. Du réalisme à notre temps*, Paris, H. Laurens, 1930.

Stef, 2006
Marion Stef, « La création du musée d'Orsay : fortune critique au travers de la presse française de mars 1973 à décembre 1987 », mémoire d'étude en muséologie [inédit] sous la direction de Catherine Chevillot, Laure de Margerie et Baptiste Lavenne, Paris, École du Louvre, 2006.

[Thuillier], 1974
[Jacques Thuillier], « L'impressionnisme : une révision », *Revue de l'art*, nº 25, 1974, p. 4-7.

Thuillier, 1980
Jacques Thuillier, « Pompiers, peinture et sculpture », in *Encyclopaedia Universalis. Supplément*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1980, p. 1177-1180.

Thuillier, [1980] 2017
Jacques Thuillier, « Peut-on parler d'une peinture "pompier" ? », [texte tiré d'une « Conférence d'intérêt général » au Collège de France, le 27 mars 1980], in Jacques Thuillier, *L'art au XIXe siècle. Un nouveau regard*, Dijon, Éditions Faton, 2017.

Vaisse, 1980
Pierre Vaisse, « La Troisième République et les peintres. Recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914 », thèse de doctorat en Lettres [version inédite] sous la direction de Bernard Dorival, Paris, université Paris-Sorbonne, 1980.

Varnedoe, 1980
Kirk Varnedoe, « Revisionism Revisited », *Art Journal*, vol. 40, nº 1/2, automne-hiver 1980, p. 348-352.

Vaudoyer, 1922
Jean-Louis Vaudoyer, « Le décor de la vie sous le Second Empire », *L'Écho de Paris*, 1er juin 1922, p. 4.

Vauxcelles et Fontainas, 1922
Louis Vauxcelles et André Fontainas, *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours. La Peinture*, Paris, Librairie de France, 1922.

Vichy, [1961]
D'Ingres à Renoir. La vie artistique sous le Second Empire (cat. exp., Vichy, Galerie Napoléon, juin-août 1961), [Vichy], s.n., [1961].

Ward, 2021
Martha Ward, « The Museum of Impressionism, 1947 », in André Dombrowski (dir.), *A Companion to Impressionism*, Oxford, John Wiley & Sons Ltf, 2021, p. 583-600.

White et White, 1965
Harrison et Cynthia White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, New York, John Wiley & Sons, 1965.



« DONNER À VOIR »
LA SCULPTURE DU XIXE SIÈCLE

ENTRETIEN AVEC ANTOINETTE LE NORMAND-ROMAIN, LAURE DE MARGERIE ET ANNE PINGEOT

La création du musée d'Orsay en 1986 représente un tournant majeur dans la réception de la sculpture du XIXe siècle. Anne Pingeot, Antoinette Le Normand-Romain et Laure de Margerie en ont été les actrices au cours de la décennie qui a précédé l'ouverture. À l'occasion de cet entretien, nous revenons sur les années de préfiguration et de conception du musée d'Orsay et l'expérience de cette réinvention de la sculpture de la seconde moitié du XIXe siècle dans un contexte d'effervescence nouveau.

FRANCE NERLICH
À quel moment avez-vous, les unes et les autres, rejoint l'aventure du musée d'Orsay et où en était alors le projet ?

ANNE PINGEOT
J'avais passé le concours de conservateur en 1970 et intégré le département des Sculptures du Louvre en 1972. Au cours de ces années, deux architectes, Patrick O'Byrne et Claude Pecquet, mènent une mission presque secrète : réfléchir au problème posé par la gare d'Orsay désaffectée. En 1971, Jacques Rigaud, directeur de cabinet de Jacques Duhamel, ministre des Affaires culturelles de Georges Pompidou, est le premier à se mobiliser[1]. Son rôle est déterminant car, en 1969, la Commission des monuments historiques a donné son accord pour la démolition. En 1970, François Loyer publie dans la revue *L'Œil* un article intitulé « Paris assassiné [2] ». L'année suivante, le Premier ministre, Jacques Chaban-Delmas, s'étant prononcé contre la destruction, Jacques Duhamel obtient le sauvetage. Le goût change : dès 1967, les Anglais restaurent la gare néogothique de St Pancras. L'été 1971, le traumatisme de la démolition des Halles de Baltard sauve Orsay. Le 1er janvier 1973, l'hôtel d'Orsay ferme ses portes et la Commission des monuments historiques, quatre ans après avoir approuvé sa destruction, inscrit la gare d'Orsay le 8 mars 1973 à l'Inventaire supplémentaire ! Michel Laclotte et Pierre Rosenberg s'intéressent alors au projet imaginé par Jean Chatelain, directeur des Musées de France, et Jacques Rigaud, de transformer la gare d'Orsay en musée. Mon premier rapport date de cette époque. Je me souviens des réunions qui se tenaient sous les toits du pavillon de Flore : on y apportait des petits croissants – comme vous aujourd'hui – ce qui, pour nous à l'époque, était nouveau. Puis, en 1974, arrivent Michel Guy et Bruno Foucart. Deux ans plus tard, en 1976, O'Byrne et Pecquet présentent à l'Élysée une maquette du futur musée. Sur la photographie reproduite dans *Architecture intérieure*, on aperçoit le père de Laure, Emmanuel de Margerie, alors directeur des Musées de France, Valéry Giscard d'Estaing, Michel Guy, la maquette et, à côté, les deux jeunes, chevelus comme il se doit[3]. La décision officielle de construire le musée est finalement prise en octobre 1977, et, en mars 1978, l'Établissement public du musée d'Orsay est créé[4]. C'est alors que toi, tu entres en scène.

ANTOINETTE LE NORMAND-ROMAIN
Je suis rentrée de la Villa Médicis en octobre 1976. Comme j'y avais travaillé sur la sculpture – j'ai fait ma thèse sur les sculpteurs à l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840 –, j'ai été rattachée au département des Sculptures du Louvre, mais je garde le souvenir de n'y avoir jamais été véritablement intégrée. Le véritable tournant a été la création du Centre Pompidou et le déménagement des collections du Palais de Tokyo vers Beaubourg : un certain nombre d'œuvres sont restées sur place, des sculptures de Maillol, de Bourdelle, des peintures de Bonnard, de Vuillard, etc. Quatre jeunes conservateurs furent alors nommés pour en assurer la charge : Claire Frèches, Élisabeth Walter, Marc Bascou et moi-même. Nous nous sentions presque exilés, au Palais de Tokyo, loin du Louvre et du Jeu de Paume où tout se décidait. Nous avions la responsabilité des collections et devions surtout les documenter. Personne ne se souciait vraiment de nous, ce qui m'a permis de terminer ma thèse. À partir de la fin de 1977, les choses se sont accélérées : l'équipe de préfiguration s'est étoffée, avec notamment l'arrivée d'Henri Loyrette, Françoise Heilbrun et Geneviève Lacambre. Nous étions en grande partie regroupés au Palais de Tokyo, même si Anne est restée au Louvre et montait jusqu'à nous en mobylette. Hélène Adhémar, conservatrice en chef du Jeu de Paume et de l'Orangerie, était alors la cheffe de cette équipe, mais elle a rapidement pris sa retraite et Michel Laclotte l'a remplacée.

LAURE DE MARGERIE
J'étais étudiante à l'École du Louvre quand Anne a donné un cours sur la sculpture du XIXe siècle. Comme à son habitude, elle a lancé un appel au peuple – et j'y ai répondu. J'ai fait un stage de muséologie avec elle en 1977-1978. J'étais installée dans la documentation du département des Sculptures au Louvre. Anne, elle, occupait un petit bureau donnant sur la Cour carrée, avec dans son dos la documentation sur la sculpture du XIXe siècle qui devait faire un mètre linéaire. Madame Lacambre a chargé les élèves de muséologie de réaliser une exposition au Palais de Tokyo, qui accueillait déjà une petite exposition sur la préfiguration du futur musée d'Orsay. Nous avons publié un *Petit Journal*. Ensuite, j'ai travaillé bénévolement, notamment en dépouillant des publications américaines sur l'édition de sculpture en bronze au XIXe siècle. Puis sont arrivées les vacations, puisqu'il n'y avait pas encore de poste de documentaliste. J'ai eu des vacations entre 1978 et 1983, année où j'ai réussi le concours de secrétaire de documentation. Je suis alors partie aux Monuments historiques à Rouen, où l'on m'a confié les dossiers sur la sculpture du XIXe siècle. Quand les postes de documentalistes ont été créés à Orsay, j'ai évidemment posé ma candidature et je suis revenue début 1985. J'ai suivi tout le déménagement des bureaux et de la documentation : du Palais de Tokyo aux chambres de l'ancien hôtel de la gare d'Orsay, puis les bureaux temporaires de la rue de Luynes jusqu'au retour dans les espaces de la documentation, qui étaient dès le départ destinés à accueillir le public, et donc également dessinés par Gae Aulenti.

Comment avez-vous travaillé pour constituer le noyau de la collection à venir ?

ALNR. Dès 1977, nous avons fait des séances de récolement dans les réserves. Mais les connaissances sur les artistes et les œuvres étaient plus que lacunaires. Il y avait le dictionnaire de Lami, qui était notre bible, et c'était tout[5]. Mais Lami s'arrête en 1921 et ne prend en compte que les sculpteurs morts : pour tous ceux qui étaient vivants, il n'y avait rien. Les dictionnaires de Thieme et Becker ou de Bénézit n'offraient pas grand-chose. Il fallait créer les ressources. Alors, avec Anne, nous avons entrepris d'aller voir les œuvres sur place et de faire un inventaire photographique systématique de la sculpture de la seconde moitié du XIXe siècle. Mais pour identifier les œuvres, il fallait savoir à quoi elles correspondaient, mener une enquête sur chacune d'elles. Cela nous a permis de reconstituer les carrières de nos sculpteurs. Ce qui était

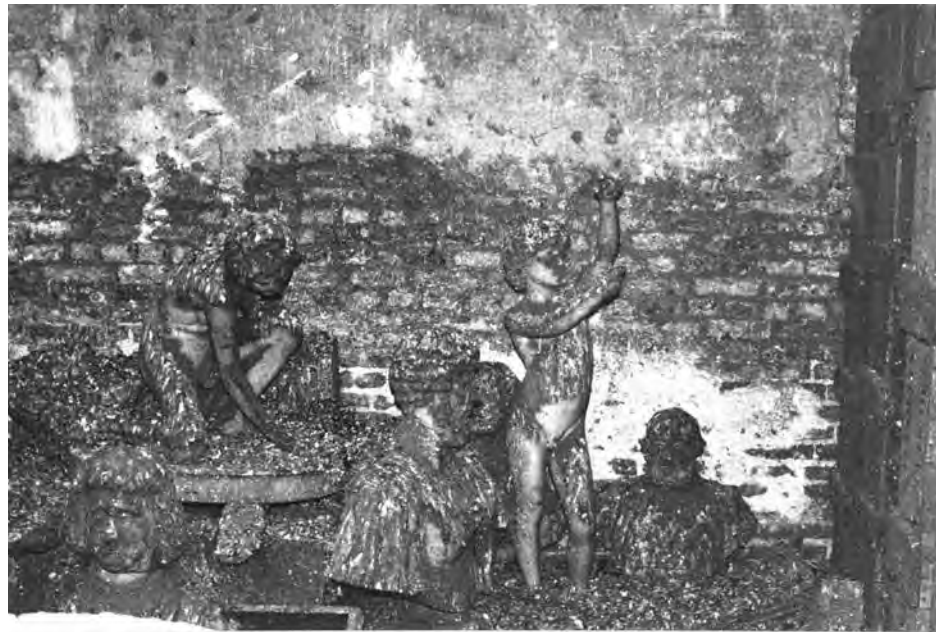


Fig. 1
Entrepôt des sculptures dans la chapelle de Douai, photographie d'Anne Pingeot (1978), Paris, Documentation du musée d'Orsay, fichier topographique.

passionnant, ce sont aussi tous les contacts que ces recherches nous ont apportés.

LdM. Le travail avec les descendants d'artistes était formidable. Ils étaient tellement heureux qu'on s'intéresse au grand-père, au grand-oncle… Ils avaient souvent des photographies et des archives, nous avions les œuvres et du texte, et donc en les mettant ensemble, on progressait.

AP. Nous avons aussi beaucoup travaillé aux Archives nationales. Parce que la sculpture, ça coûte cher, et quand il y a de l'argent, il y a de l'archive ! Commandes, financements, relances… Les archives du XIXe siècle sont bien tenues.

LdM. Le dépouillement de F21[6], c'était reconstituer toutes les conditions des commandes bien au-delà de la sécheresse des archives administratives.

ALNR. On voyait les lettres désespérées de ceux qui n'avaient pas de commandes, qui mouraient de faim et qui disaient : « Il faut que je paie mon terme. » On entrait ainsi dans la vie des sculpteurs et c'était très émouvant.

LdM. Il y a eu aussi le dépouillement du fichier de la Société des artistes français. Une source inédite : on y trouvait la date et le lieu de naissance des artistes, les participations au Salon avec les récompenses obtenues, les demandes d'aide financière. Il était au rez-de-chaussée du Grand Palais. C'était inouï. Et puis Anne et Antoinette ont fait cette extraordinaire campagne photographique dans les musées et les réserves de musées, avec des photos célèbres comme celles prises dans la Chartreuse de Douai, avec toutes les épaisseurs de guano (**fig. 1**). Elles sont conservées à la documentation, dans le fonds « Topographie ».

ALNR. Oui, parce que tout ce que nous faisions allait à la documentation.

LdM. Cette campagne photographique s'est avérée très utile pour la connaissance sur le long terme, notamment pour les restaurations. Combien de fois avons-nous été contactées par des gens qui avaient le marbre ou le bronze : la main avait été cassée sur une place publique, et ce qui servait pour la restauration, c'était nos photographies.



Fig. 2
Louis Hautecœur et Pierre Ladoué, ***Musée national du Luxembourg. Catalogue des peintures et sculptures,*** Paris, éditions des Musées nationaux, 1931, p. 85, exemplaire annoté par Louis Hautecœur conservé à la Bibliothèque du musée d'Orsay.

AP. Il fallait constituer la collection du musée, créer un parcours.

ALNR. Il y a eu la réflexion sur les œuvres qui avaient appartenu au musée du Luxembourg, qui avaient été envoyées en dépôt : lesquelles faisait-on revenir ? Et comment obtenait-on le retour ? J'étais chargée des retours de dépôt pour tout le musée. Pas seulement des sculptures. Nous sommes parties de l'inventaire du musée du Luxembourg, dont on ne conserve que le brouillon, et des catalogues publiés. Nous travaillions dans le fichier qui était au sous-sol du Palais de Tokyo, puisque le dépôt de l'État était installé là. Il était dirigé par Marie-Claude Morette-Maillant, qui faisait peur à tout le monde, mais elle a fini par nous autoriser à accéder au fichier, que nous avons dépouillé en entier. Cela nous a beaucoup servi pour retrouver la trace d'œuvres qui étaient d'ailleurs quelquefois sur place. Ainsi, Geneviève Lacambre et les conservateurs peinture cherchaient partout le fameux *Caïn* de Fernand Cormon. Or il y avait de grands rouleaux dans le sous-sol du Palais de Tokyo. Un jour, Geneviève a déclaré : « Le *Caïn* de Cormon existe forcément, pourquoi ne serait-il pas dans ces rouleaux ? » Je me souviens de l'émotion que nous avons ressentie quand on a commencé à dérouler les toiles et qu'est apparu le bleu du ciel ! C'était bien le *Caïn*. Parmi les mystères du Palais de Tokyo, il y avait aussi la fresque de René Piot qui était censée y être murée quelque part.

AP. Oui, on murait beaucoup.

ALNR. Construire une cloison était plus simple que de déplacer et, ensuite, on oubliait. À Grenoble, où je cherchais de grandes sculptures pour ma thèse, j'ai découvert qu'elles avaient été enfermées entre quatre cimaises : il fallait monter sur une échelle et regarder par en haut.

La sculpture est encombrante, lourde, volumineuse. Était-ce un écueil ou un atout pour en financer la restauration, le transfert, l'exposition ?

ALNR. C'était une heureuse époque, il y avait de l'argent pour ça.

LdM. Et la sculpture était sans doute plus facilement récupérable dans les musées de région que les tableaux de Monet, dont ils ne voulaient pas se défaire.

ALNR. Oui et non, parce que dès que nous faisions mine de nous intéresser à une œuvre, elle devenait tout de suite la *Joconde* du musée. Le conservateur se disait : « Si ça les intéresse, c'est que ça a de la valeur », ou bien : « J'en profite



Fig. 3
Revue de l'art,
n° 104, 1994-2.

pour obtenir quelque chose d'important »… Parce que c'était aussi ça, le travail sur les retours de dépôt : à partir du moment où l'œuvre était choisie pour Orsay, il fallait fournir quelque chose en échange. Donc, on « tapait » plutôt dans le fonds impressionniste. Le musée de Lyon ne nous a jamais pardonné d'avoir fait revenir *L'Homme qui marche* de Rodin alors qu'il avait été échangé contre un Cezanne de petites dimensions et une autre œuvre. Dans la cour du musée de Lyon, il y a toujours le socle « de la honte », avec le cartel « *L'Homme qui marche* de Rodin ».

AP. C'est vrai. Il n'y avait plus de directeur à l'époque. Madeleine Rocher-Jauneau était partie et le nouveau n'était pas nommé. Ce sera Philippe Durey, en 1986, qui a joué un rôle essentiel pour faire restaurer les sculptures en province.

En 1985-1986, Philippe Durey venait de faire avec vous la grande exposition sur la sculpture du XIXe siècle qui marqua un jalon essentiel dans la redécouverte de ces œuvres[7]. Dites-nous un mot sur l'état de la recherche des années qui ont précédé Orsay.

AP. Dans la bibliographie, il y a un trou de quarante ans. En fait, la sculpture du XIXe siècle était en grande partie méprisée. J'ai retrouvé un catalogue du musée du Luxembourg de 1931, annoté par Louis Hautecœur : « faible », « mauvais », « effroyable » (fig. 2)… Le changement de goût a sans doute plus détruit que les guerres et le chauffage central. Vous souvenez-vous des plâtres des Prix de Rome entassés près du charbon dans la cave de l'École des beaux-arts ? C'est la photo de couverture de la *Revue de l'art*[8] (fig. 3). Pour Orsay, beaucoup d'œuvres ont été sauvées in extremis de la décharge publique : pensez aux *Six Continents*[9] (fig. 4) !
Ce sont les Américains, en particulier Horst W. Janson et Albert Elsen[10], qui ont recommencé, dès les années 1960, à travailler sur la sculpture du XIXe siècle. Je me souviens du moment charnière que fut le congrès du Comité international d'histoire de l'art de 1979 à Bologne. Tous les champions américains et européens de la sculpture étaient là, Ruth Butler, Peter Bloch, William Hauptmann, Fred Licht, Jacques de Caso, et les débats étaient animés ! Schmoll et Elsen essayaient de démontrer chacun sa vérité sur Rodin[11] ! J'ai fait une intervention sur les commandes de l'État pour les niches de la Cour carrée du Louvre. Nicholas Penny s'intéressait à la sculpture des tombeaux dans les églises. J'avais emprunté une voiture et, comme je conduis mal, j'en ai embouti une autre ; Nick était avec moi, cela crée des liens ! Francis Haskell était là aussi, très intéressé par ce que nous faisions. Il m'a invitée à venir à Oxford.

ALNR. C'est vrai que c'était un moment extraordinaire parce qu'on a rencontré beaucoup de ces Américains qui avaient fait des travaux pionniers sur la sculpture. Mais il faut rappeler qu'il y avait alors aussi un réseau français très actif, constitué d'une poignée de conservateurs de région qui s'intéressaient à la sculpture du XIXe siècle. Il n'y en avait pas beaucoup, mais il y avait Dominique Viéville, qui était alors à Calais, Armand-Henry Amann à Chambéry, avant d'être à Mont-de-Marsan, au musée Despiau-Wlérick – c'est un peu tard pour notre période, mais il s'intéressait beaucoup au XIXe siècle. Et après, Jean Aubert à Chambéry qui a repris le catalogue des sculptures[12]. Plus tard encore Bruno Gaudichon à Poitiers puis Roubaix !

AP. Oui, c'est vrai ! Les musées du Nord, qui savent se regrouper, ont fait très tôt un travail essentiel. Le catalogue de l'exposition sur les *Bourgeois de Calais* de 1977 reste un outil essentiel[13].

Est-ce que cela ne tournait pas toujours, malgré tout, autour des mêmes grands noms, en particulier celui de Rodin ?

ALNR. En effet, la plupart des sculpteurs du XIXe siècle étaient assez négligés sauf ceux qui avaient des musées personnels, comme Rodin et Bourdelle.

LdM. Il y avait quand même Carpeaux, parce qu'Anne a travaillé à la grande exposition du Grand Palais en 1975.

AP. C'est Victor Beyer qui l'avait lancée[14]. Nous avons aussi fait, peu de temps après, l'exposition « De Carpeaux à Matisse » avec les collègues des musées du Nord[15].

ALNR. Il ne faut pas oublier l'équipe du Petit Palais, notamment François Pérot, mais surtout Thérèse Burollet. C'est elle qui a véritablement sauvé le XIXe siècle ! Elle a empêché la destruction du dépôt des sculptures d'Auteuil, où se trouvaient les plâtres préparatoires aux bronzes des espaces publics parisiens. Elle a trouvé les financements et le lieu de transfert à Ivry.

AP. C'est l'équivalent du Fonds national d'art contemporain pour la Ville de Paris. Sans elle, un pan d'histoire partait à la décharge, car beaucoup de ces plâtres sont les seuls témoins des bronzes refondus sous le gouvernement de Vichy.

LdM. Ce « dépôt d'Ivry » relève du service de la Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles de la Ville de Paris. Daniel Imbert et Guénola Groud en ont publié l'histoire[16]. Parmi leurs nombreux travaux sur la sculpture, ils ont fait une magnifique



Fig. 4
***Les Six Continents* dans une prairie le long d'une voie de chemin de fer à Nantes en 1977,** Paris, Documentation du musée d'Orsay, dossier d'œuvre « Delaplanche, Les Six Continents ». Les six sculptures ont été installées sur le parvis du musée d'Orsay en 1986.

exposition, « Quand Paris dansait avec Marianne », au Petit Palais en 1989[17].

ALNR. Le grand homme de Thérèse Burollet, c'est Albert Bartholomé, sur lequel André Chastel l'avait encouragée à faire une thèse. Arthena a publié sa somme en 2017[18] !

AP. Elle était liée à la famille Foucart. Avec Jacques Thuillier, ce petit groupe poussait la sculpture et la peinture du XIXe siècle[19].

ALNR. Oui, Bruno Foucart faisait acheter du XIXe par Marie-José Salmon pour le musée de Beauvais. J'ai vu que le sculpteur Eugène Antoine Aizelin y a récemment été mis à l'honneur : sur la page d'ouverture du programme pour l'Année de la culture 2025, on voit des œuvres acquises en 1975. À cette époque, beaucoup de conservateurs ne savaient pas par quel bout prendre les collections XIXe, convaincus qu'elles n'intéressaient personne. Au Jeu de Paume, il n'y avait presque rien en sculpture. Mais en région ou à la Ville de Paris, certains faisaient des acquisitions et des travaux prodigieux. Comme nous étions un petit groupe, nous nous serrions les coudes et nous nous sommes vraiment amusés.



Fig. 5
Bustes de Pierre-Jean David d'Angers entreposés au château de Saumur, photographie prise en 1984 par Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, conservatrice au département des Sculptures du musée du Louvre.

Comment se sont déroulées les réflexions sur la présentation de la sculpture au sein du musée d'Orsay, notamment avec les architectes et Gae Aulenti, mais aussi avec les équipes du musée ? L'idée de l'allée triomphale dans la grande nef, c'était la vôtre ?

AP. La climatisation de la nef étant impossible, on ne pouvait rien exposer d'autre que la sculpture (**fig. 6**). Elle a reçu l'allée triomphale par défaut. Les architectes français avaient imaginé un long plan incliné difficile à aménager. Gae Aulenti a créé des plateaux et pour chaque plateau nous avons choisi un thème.

ALNR. L'idée est arrivée assez vite d'avoir un grand espace triomphal au fond de la nef, Carpeaux et Rodin au-dessus. C'étaient les deux points forts. C'était presque une évidence.

AP. En plus, c'était le grand passage, donc il fallait du costaud.

ALNR. Pour les salles, en revanche, ce n'était pas gagné du tout au début. Mais finalement la présence de la sculpture faisait sens : dans les salles à coupole, l'art officiel marchait bien en mettant peinture et sculpture en regard. Pour ce qui est de l'impressionnisme, Degas a eu une salle à lui. Et pour Gauguin, ça allait de soi. Dans la grande salle Second Empire, peintures, sculptures et arts décoratifs étaient mélangés, de même que dans les espaces consacrés aux esquisses pour les monuments publics. Il y avait encore un certain nombre de sculptures en bas de nef, en allant vers l'auditorium, dans les vitrines qui offraient une introduction à l'histoire, des bustes, des médailles, des maquettes.

AP. Ces vitrines, c'est l'apport de Madeleine Rebérioux. C'est elle qui a exigé la présence de l'histoire, et elle avait raison. Je me souviens encore des querelles ! Elle parlait de produits et Michel Laclotte disait : « Mais Madame, ici nous avons des œuvres, nous n'avons pas de produits. » Elle voulait une locomotive dans la nef. L'ouverture sur l'histoire, nous l'avons, de notre côté, introduite en plaçant en début de parcours *Napoléon s'éveillant à l'immortalité* (1842-1849) de François Rude – l'ombre de Napoléon plane sur l'ensemble du siècle – et, en regard, son *Génie de la Patrie*, dit *La Marseillaise*, de 1836. Ce préambule, ces vitrines conçues par Chantal Georgel, ne sont plus là. On a renvoyé tous les Jules (Simon, Favre, Ferry, etc.) à Versailles. Je me souviens des célébrités de la France posées sur la terre battue dans l'ancienne ménagerie de Versailles, que nous avons photographiées avec Antoinette (**fig. 7**). Les bustes sont restés abandonnés jusqu'à ce que Simone Hoog publie son catalogue de 1993, classé par sujet.

Comment, concrètement, avez-vous préparé l'installation des sculptures ?

AP. Nous avions une maquette, qui nous a permis de travailler les ensembles et le parcours dans le froid de l'actuel restaurant du musée, alors non chauffé. Nous discutions avec Gae Aulenti car la sculpture est liée à l'architecture. Les tours du fond de nef – une idée de Gae – non seulement cachent la silhouette de la Caisse des dépôts mais elles redonnent aussi une échelle aux sculptures trop petites sous la voûte. Les trois architectes français ne devaient pas s'occuper de l'intérieur mais n'avaient que cette idée en tête. Ils proposaient ce qu'on aimerait maintenant, un petit bassin où les gens seraient tombés et des choses plus légères que les mastabas (**fig. 8**).

LdM. La présentation de la sculpture était la chose la moins critiquée, alors que l'architecture intérieure a été très critiquée. Je me rappelle les dîners en ville où nous nous faisions interpeller violemment sur le parti pris du musée. Les « pompiers » sur le même pied que les impressionnistes. Mais la sculpture n'était pas trop attaquée. Dans la grande nef, ce qui était critiqué, c'étaient les mastabas – nom employé de manière péjorative pour désigner les espaces fermés sur les deux côtés de la grande nef.



Fig. 6
Jim Purcell, ***Vue de la nef du musée d'Orsay en 1986***, épreuve gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay, ODO 1996 22 1288 T.

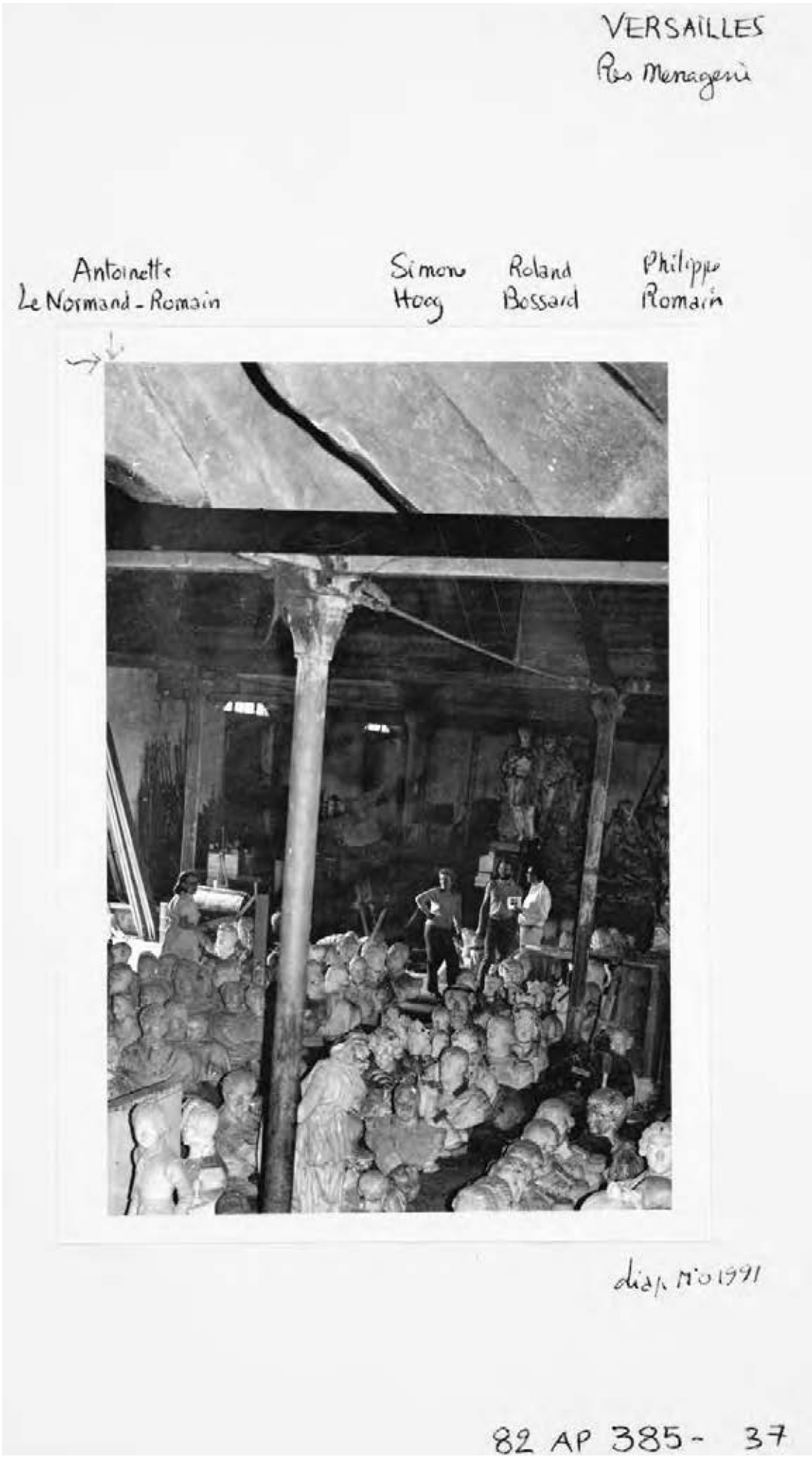


Fig. 7
Vue de la Ménagerie de Versailles en 1982, photographie d'Anne Pingeot, Paris, Documentation du musée d'Orsay, fichier topographique.

AP. Ce qui a aussi déçu, c'est de retrouver les impressionnistes exposés sur le fond blanc de la galerie zénithale. Le *white cube* les desservait.

LdM. Au rez-de-chaussée, ils étaient sur la pierre rose pâle. Et tout le monde comparait avec l'Orangerie ou le Jeu de Paume. Mais pour revenir à la sculpture, ce qui était plus compliqué que la nef, c'étaient les vitrines. Il fallait non seulement faire un choix drastique parmi les sculptures mais aussi réfléchir à leur disposition dans ces grands cubes entièrement transparents. Il est difficile d'y lire les sculptures, on ne peut pas vraiment tourner autour. Avec Degas, ce qui est « facile », c'est qu'on peut les grouper par séries, le mouvement de danse qu'on décompose presque comme une photographie de Marey. Mais en même temps, cela conduisait à réduire la sculpture à une vision en deux dimensions.

AP. Effectivement, ce n'était pas simple, certaines vitrines étaient réfrigérées pour accueillir les cires. Dans celle des Gauguin, il fallait entrer à quatre pattes : que d'acrobaties pour installer les sculptures, les changer ou même nettoyer la vitrine !

ALNR. Mais ça marchait assez bien. Souvenez-vous de la salle sur le réalisme avec les Dalou, et au mur quelques peintures.

AP. Dans la salle Dalou, que nous avons failli perdre, les sculptures l'emportaient. Dans la salle de la Vie parisienne, c'était moitié-moitié, tout comme dans la salle des symbolistes.

ALNR. Les espaces les plus proches de la Seine bénéficiaient de la lumière naturelle. En revanche, dans les grandes salles à coupole, il n'y avait pas cette lumière mais beaucoup de murs et une grande hauteur : c'était idéal pour caser les grands tableaux. C'est là qu'a été accroché le *Caïn* de Cormon, au-dessus d'une peinture murale du même artiste qui fait partie du décor de la gare.

LdM. Il y avait là aussi des vitrines cubes dans lesquelles vous avez mis Saint-Marceaux, les symbolistes.

ALNR. Il y avait la grande maquette, le quadrige de Falguière qui est reparti pour Grenoble. La vraie question, c'est aussi de savoir si, quand il y a des sculptures dans des salles de peinture, le public regarde les sculptures ou si elles ne sont là que pour meubler. Le public voit-il les sculptures ?

LdM. Il y a aussi la question de la lumière : contrairement aux musées américains, qui dramatisent l'éclairage, les musées français refusent l'éclairage directionnel et font de l'éclairage diffus. Dans certains cas, cela fonctionnait bien parce qu'on était moins dans un éclairage de musée, comme dans la salle des Fêtes qui réunissait les peintures et les sculptures, et qui jouait avec les décors, les miroirs, les lumières.

ALNR. Pour moi, ce qui est resté un souvenir très fort, c'est l'installation des œuvres pendant l'automne 1986, et notamment le transport des plus grandes. Je me souviens que pour les Rodin qui venaient de Meudon, il a fallu baliser les trajets pour être sûrs qu'il n'y ait pas de fils électriques ou de branches d'arbres sur la route. Il y avait une excellente équipe au musée, dont Antoine Tasso, si efficace. Et puis les transporteurs, Chenue et autres, qui ont été mis à contribution.

AP. Moi, je faisais systématiquement intervenir les marbriers du Louvre, en raison de l'unité d'inventaire !

LdM. Oui, les grands Carpeaux qu'on a sortis du pavillon de Flore pour leur faire traverser la Seine (**fig. 9**). Pour Orsay, c'était Germaine Pellegrin, une femme extraordinaire qui était dans l'administration du musée et nous a soulagées de toutes les embûches. Elle rendait tout possible.

ALNR. Ève Alonso, la responsable de la régie, a elle aussi joué un rôle important. « Allons-y, Alonso ! » Elle a beaucoup facilité le transport et l'installation des sculptures.

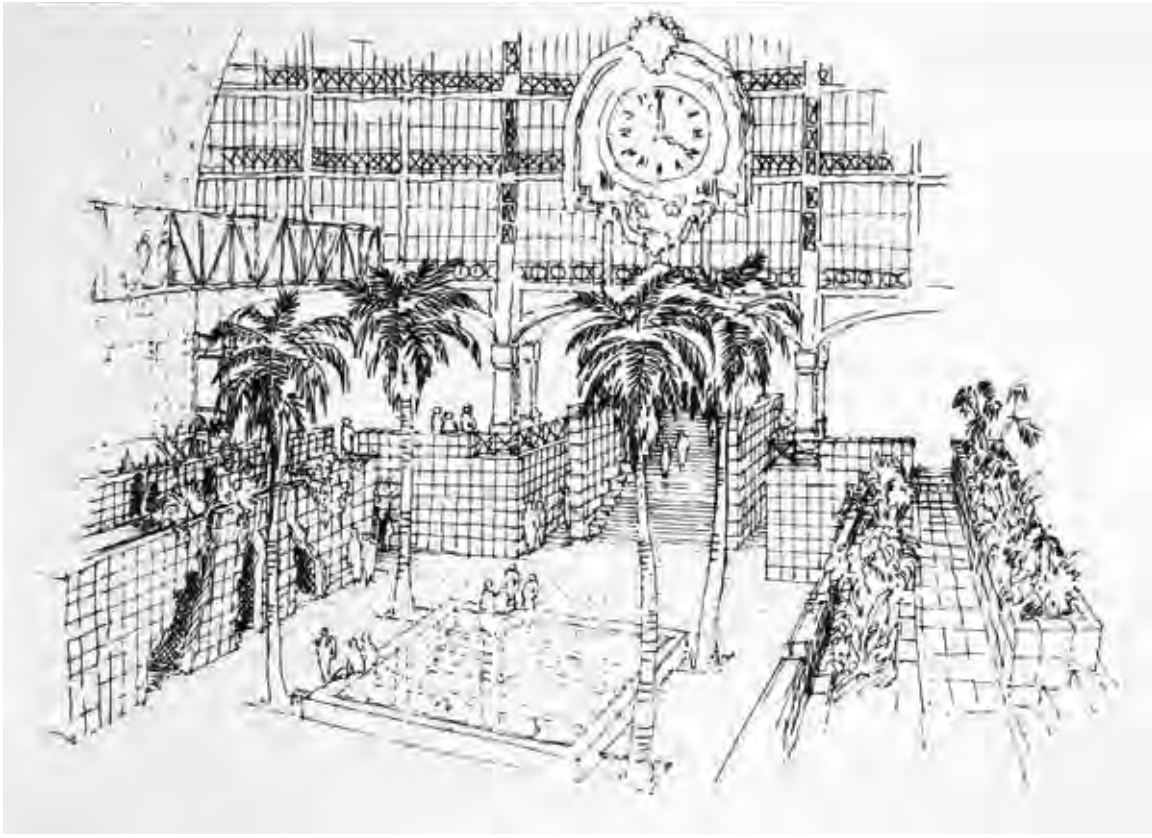


Fig. 8
Esquisse du jardin d'hiver vers la verrière ouest, projet proposé par l'agence ACT Architecture en 1981 (réflexion postérieure au projet présenté dans le cadre du concours en 1979), photographie de Jim Purcell (tirage gélatino-argentique, 21 × 27 cm), Paris, Documentation du musée d'Orsay, ODO 1996 22409 T.



Fig. 9
***La Danse* de Jean-Baptiste Carpeaux lors de son transfert du musée du Louvre au musée d'Orsay en juillet 1986,** Paris, Documentation du musée d'Orsay, dossier d'œuvre «Carpeaux, La Danse».

Qu'est-ce qui vous a amenées et fait rester auprès de la sculpture ?

AP. Je suis allée vers la sculpture parce que c'est beau. Louis XIV préférait la sculpture à tout. Donc nous sommes les héritières de Louis XIV *(rires)*.

ALNR. Pour moi, c'était le prolongement de la thèse que j'avais entreprise à la Villa Médicis.

LdM. Moi, je sais que ce qui m'a entraînée, c'est Anne et le fait que c'était un terrain vierge. C'était fantastique. Imaginez, j'étais en histoire de la sculpture. On était entre cinq et douze dans la promotion. Et puis à côté, il y avait le cours de Michel Hoog sur la peinture, où ils étaient cent cinquante. Alors nous, on avait ce sentiment qu'on défrichait, qu'on bâtissait… Avec Anne et Antoinette, nous étions là pour poser les fondements. Anne disait toujours : « Nous, on pose les bases de la connaissance, les autres utiliseront. » Aujourd'hui, quand je fais le Répertoire de sculpture française dans les collections américaines[20], je le fais dans cet esprit : je mets à disposition, les autres feront ce qu'ils veulent avec. Nous étions vraiment là pour poser les bases. C'était passionnant. Nous n'avions vraiment pas le sentiment de répéter mais de faire un travail de pionniers. Comme Orsay s'occupe d'une période très resserrée, le musée permet mille lectures très différentes. C'est aussi cela, je crois, que la préparation du musée d'Orsay a rendu possible grâce à un intense travail sur les collections et sur les espaces : ce jeu des possibles et des regards.

Antoinette Le Normand-Romain participe au projet de création du musée d'Orsay à partir de 1977 ; elle y occupe le poste de conservatrice sculpture jusqu'en 1994. Laure de Margerie participe au projet de création du musée d'Orsay à partir de 1978. Elle a occupé le poste de chargée d'études documentaires sculpture au musée d'Orsay de 1985 à 2009. Anne Pingeot est conservatrice au département des Sculptures du musée du Louvre à partir de 1972. Dès 1973, elle prend part au projet du musée d'Orsay en tant que spécialiste de la sculpture du XIXe siècle, avant d'y occuper le poste de conservatrice sculpture jusqu'en 2008.

Propos recueillis et édités par France Nerlich

Notes

1 Savy, 1997.
2 Loyer, 1970.
3 Fillon, 1986. L'ensemble du numéro présente un riche dossier d'entretiens, d'informations et d'illustrations, ainsi que des publicités en lien avec le projet architectural du musée (peinture, zinc, éclairage, entreprises) qui en font une source particulièrement intéressante à côté des publications habituellement citées.
4 Décret nº 78-357 du 20 mars 1978, Création d'un Établissement public du musée d'Orsay à caractère administratif, *Journal officiel*, 21 mars 1978.
5 Lami, 1914-1921.
6 Aux Archives nationales de France, F21 est la cote dévolue aux archives de l'administration des Beaux-Arts.
7 « La sculpture française au XIXe siècle », 1985 (voir Pingeot, Durey et Le Normand-Romain, 1985). Cette exposition a été souvent considérée comme un jalon majeur dans la redécouverte des artistes de cette période. Voir entre autres Rinuy, 2008, et Alday, 2026.
8 *Revue de l'art*, 1994, nº 104. Le numéro dirigé par Anne Pingeot est dédié à un état de la recherche sur la sculpture du XIXe siècle et propose des panoramas bibliographiques par pays. Une dizaine d'années plus tard, la revue *Perspective* propose un regard sur les travaux dédiés à la sculpture française : voir Hargrove, 2006.
9 Les sculptures créées pour le palais du Trocadéro au moment de l'Exposition universelle de 1878 avaient été transférées à Nantes en 1935. Lorsqu'elles furent attribuées au musée d'Orsay, elles étaient entreposées en bordure d'un terrain municipal depuis 1963. Pingeot, Le Normand-Romain et Margerie, 1986, p. 139, 153, 174, 199, 201, 248.
10 Tarbell, 2017.
11 Janson, 1984. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth y propose une lecture de *La Porte de l'Enfer* de Rodin qui diverge profondément de celle d'Albert Elsen.
12 Aubert et Pierre Dumas, 1983.
13 Judrin, Laurent et Viéville, 1977. Voir aussi, sur les discussions autour de Rodin à cette période : Janson, 1969.
14 Beyer et Braunwald, 1975.
15 Pingeot, Martinet et Le Normand-Romain, 1982.
16 Imbert, 1986.
17 Groud et Imbert, 1989.
18 Burollet, 2017.
19 Thuillier, 1986.
20 https://frenchsculpture.org/.

Bibliographie

Alday, 2026
Clotilde Alday, « Réception et héritage de l'exposition "La sculpture française au XIXe siècle" (Grand Palais, printemps 1986) », mémoire de master, sous la direction de François Blanchetière, École du Louvre, 2026.

Aubert et Pierre Dumas, 1983
Jean Aubert et Pierre Dumas, *Sculptures, XIe-XXe siècle. Catalogue des collections du musée de Chambéry*, Chambéry, musées d'Art et d'Histoire, 1983.

Beyer et Braunwald, 1975
Victor Beyer et Anny Braunwald (dir.), *Sur les traces de Jean-Baptiste Carpeaux* (cat. exp., Paris, Grand Palais, 11 mars – 5 mai 1975), Paris, Éditions des Musées nationaux, 1975.

Burollet, 2017
Thérèse Burollet, *Bartholomé, 1848-1928. La redécouverte d'un grand sculpteur*, Paris, Arthena, 2017.

Fillon, 1986
Odile Fillon, « Musée d'Orsay. Les décideurs. Interview de Monsieur Valéry Giscard d'Estaing », *Architecture intérieure*, décembre 1986, p. 30-35.

Groud et Imbert, 1989
Guénola Groud et Daniel Imbert, *Quand Paris dansait avec Marianne : 1879-1889* (cat. exp., Paris, Petit Palais, 10 mars – 27 août 1989), Paris, Presses artistiques, 1989.

Hargrove, 2006
James Hargrove, « Corpus de sculptures françaises du XIXe siècle », *Perspective*, no 3, 2006, p. 407-411 (https://doi.org/10.4000/perspective.4239).

Imbert, 1986
Daniel Imbert, « Aux origines du fonds de sculptures du dépôt d'Ivry : la politique de commande de la Ville de Paris dans les débuts de la IIIe République », in *La sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture* (Rencontres de l'École du Louvre, avril 1986), Paris, La Documentation française, 1986, p. 94-106.

Janson, 1969
Horst W. Janson, « Une source négligée des *Bourgeois de Calais* », *Revue de l'art*, no 5, 1969, p. 69-70.

Janson, 1984
Horst W. Janson (dir.), *La scultura nel XIX secolo* (actes du 24e Congrès international d'histoire de l'art, 1979), Bologne, Clueb, 1984.

Judrin, Laurent et Viéville, 1977
Claudie Judrin, Monique Laurent et Dominique Viéville, *Auguste Rodin. Le monument des Bourgeois de Calais (1884-1895) dans les collections du musée Rodin et du musée des Beaux-Arts de Calais* (cat. exp., Calais, musée des Beaux-Arts, 17 déc. 1977 – 19 mars 1978 ; Paris, musée Rodin, 27 avril – 25 sept. 1978), Paris, Éditions musée Rodin, et Calais, musée des Beaux-Arts, 1977.

Lami, 1914-1921
Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au dix-neuvième siècle*, 4 volumes, Paris, Champion, 1914-1921.

Loyer, 1970
François Loyer, « Paris assassiné. La destruction de la Gare d'Orsay », *L'Œil*, no 191, 1970, p. 2-9.

Pingeot, Durey et Le Normand-Romain, 1985
Anne Pingeot, Philippe Durey et Antoinette Le Normand-Romain (dir.), *La sculpture française au XIXe* siècle (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juill. 1986), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

Pingeot, Le Normand-Romain et Margerie, 1986
Anne Pingeot, Antoinette Le Normand-Romain et Laure de Margerie, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

Pingeot, Martinet et Le Normand-Romain, 1982
Anne Pingeot, Chantal Martinet et Antoinette Le Normand-Romain, *De Carpeaux à Matisse. La sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France* (cat. exp., Calais, Lille, Arras, Boulogne-sur-Mer et Paris, 1982-1983), Lille, Éditions de l'Association des conservateurs de la région Nord-Pas-de-Calais, 1982.

Rinuy, 2008
Paul-Louis Rinuy, « La sculpture française au XIXe siècle, vingt ans après », in *La sculpture au XIXe siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008, p. 22-25.

Savy, 1997
Nicole Savy, « Jacques Rigaud, dix ans après », *48-14. La revue du musée d'Orsay*, no 4, printemps 1997, p. 86-91.

Tarbell, 2017
Roberta K. Tarbell, « Fifty years of the History of American Sculpture », *Panorama. Journal of the Association of Historians of American Art*, été 2017, s. p. (en ligne: https://journalpanorama.org/article/state-of-the-field-studies-in-american-sculpture/fifty-years-of-the-history-of-american-sculpture/, consulté le 27 août 2025).

Thuillier, 1986
Jacques Thuillier, « À propos de l'histoire de la sculpture du XIXe siècle : réflexions sur le bonheur de l'historien », in *La sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture* (Rencontres de l'École du Louvre, avril 1986), Paris, La Documentation française, 1986, p. 9-16.



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**).

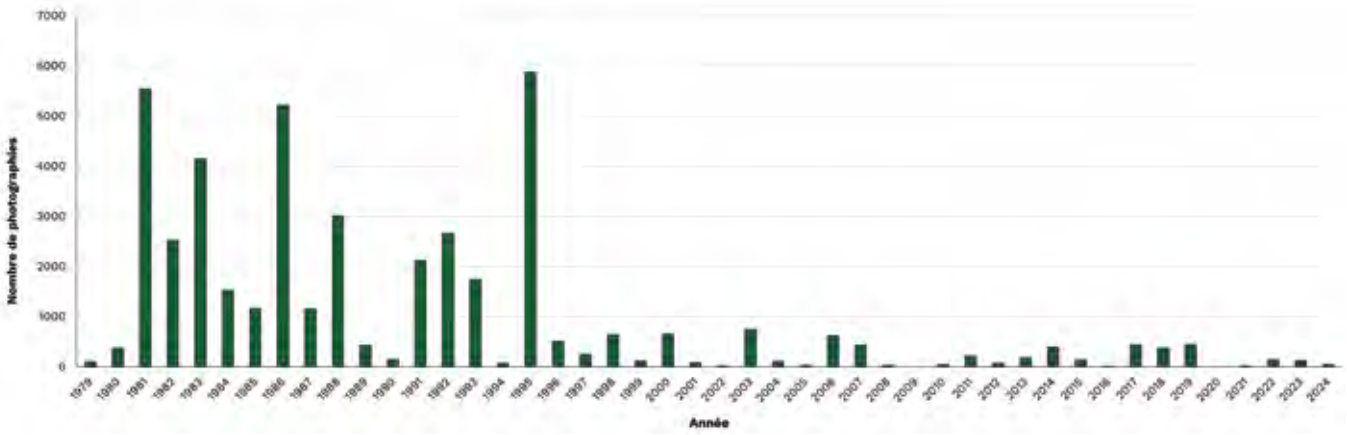


Fig. 1
L'entrée des photographies au musée d'Orsay par année.
Note : Ces chiffres annuels sont fournis par une interrogation du catalogue en ligne des collections du musée, grâce à une recherche avancée par année d'acquisition. Ils peuvent être en décalage par rapport aux chiffres annoncés en 1983, 1986 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.

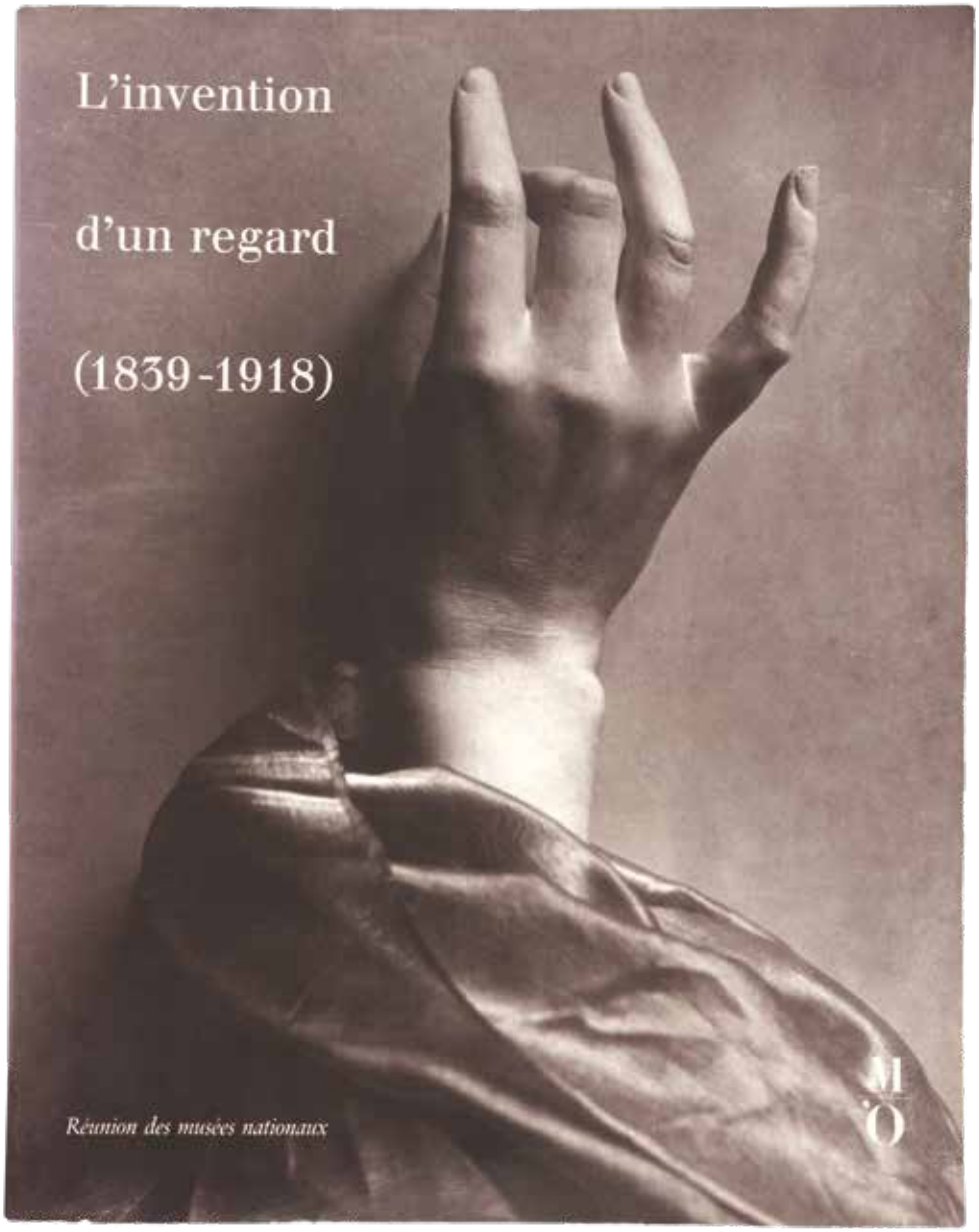


Fig. 7
Françoise Heilbrun, Philippe Néagu et Bernard Marbot (dir.), *L'invention d'un regard (1839-1918)*, catalogue de l'exposition, 1989. La couverture est illustrée d'une photographie d'Adolphe Bilordeaux, *Étude de main en plâtre*, 1864 (épreuve sur papier albuminé à partir du négatif sur verre au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

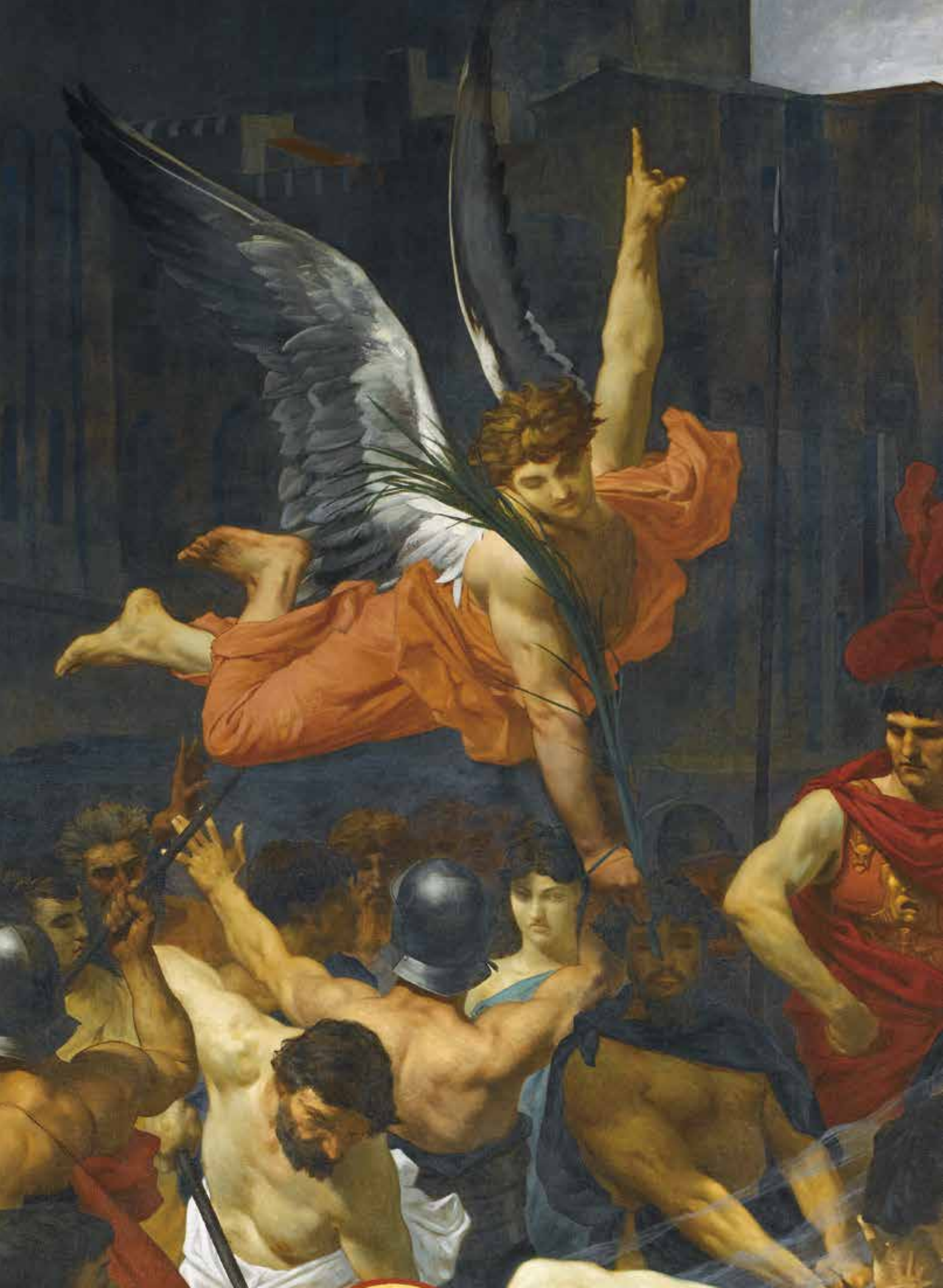
Néagu, 1983
Philippe Néagu, « Un projet photographique de Victor Hugo », *Photographies*, nº 3, décembre 1983, p. 57-61.

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.



LES POMPIERS, MON AMOUR

MARC GOTLIEB

En anglais, on ne dit pas « pompier », ni même *official* mais plutôt *academic*. Ce sont certes des termes vagues, dont les significations ne se recoupent pas tout à fait et qui sont globalement insatisfaisants ; pour les besoins de notre propos, ne les déparons pas de leur souplesse. Ils ont le point commun d'être péjoratifs, voire moqueurs. Être un artiste « académique » dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, c'est ainsi être ignorant des dernières évolutions du monde de l'art et de la culture – se perdre dans des questions pédantes et techniques, comme capturé ou absorbé par la machinerie d'un grand système de peinture et de sculpture à la veille de son ultime crépuscule. Le terme « académique » a cependant un avantage : il souligne l'importance d'un système commun de formation artistique, qui dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle faisait véritablement fonction d'édifice global. C'était un système qui recrutait d'innombrables jeunes artistes, principalement masculins, dans des ateliers, expressément dans un but de formation à des prix que la plupart d'entre eux avaient peu de chances de remporter.

Par ses galeries et son programme d'expositions, le musée d'Orsay a su démontrer toute la pertinence de cet art – en tant que partie intégrante du patrimoine du XIX^e^ siècle, mais aussi pour sa capacité renouvelée à stimuler notre intérêt et notre imagination. La suite de cet article examine cette thèse sous divers aspects. Mais d'abord, penchons-nous sur les critiques traditionnellement formulées vis-à-vis de l'« art académique », expression que je privilégie dans la mesure où elle est liée à une lecture dépréciative de l'art pompier qui a connu autrefois une large diffusion dans la critique d'art moderniste.

Dans son essai pionnier de 1940 « Pour un Laocoon plus actuel », le critique d'art américain Clement Greenberg reprochait aux artistes académiques d'avoir fait « tomber la peinture à un niveau qui était, à certains égards, le plus bas qu'on ait jamais connu ». Pour les « peintres académiques » (*academics*), ce qui importait n'était pas le médium mais l'« anecdote » ou le « message ». Le fait qu'un tableau prenne la forme d'« une étendue de toile à l'intérieur d'un cadre » semblait n'être qu'une affaire de commodité. Un tableau de Jean-Léon Gérôme et de ses pairs, déplorait-il, « aurait pu, tout aussi bien, être soufflé dans l'air ou formé de plasma[1] ». À ce reproche s'en ajoutait un autre : en se cantonnant à l'« anecdote » et au « message », l'art académique forgeait une alliance contre nature avec la culture de masse émergente. Autrement dit, c'était un art populaire, facile à assimiler, et qui finissait par dégénérer en kitsch, pour faire référence à « Avant-garde et kitsch », l'article de Greenberg publié un an plus tôt. Greenberg y était explicite : « De toute évidence, tout ce qui est kitsch est académique et, inversement, tout ce qui est académique est kitsch[2]. »

Peut-être Greenberg avait-il davantage raison qu'il ne le pensait. Le lien entre art académique et nouvelles technologies de la culture de masse est devenu un thème central de la recherche et des expositions modernes, à commencer par le programme d'expositions d'Orsay, de pair avec son solide dispositif documentaire et académique. Une rétrospective Jean-Paul Laurens a exploré en 1998 la carrière de cet artiste en tant que peintre et en tant qu'illustrateur, cette seconde activité soulignant sa capacité à raconter des histoires en images. L'un des thèmes remarquables de l'exposition « Gustave Doré (1832-1883). L'imaginaire au pouvoir » de 2014 était la transition de la peinture et de l'illustration vers le cinéma. Quant à l'héritage intermédial de Gérôme lui-même, il représentait un thème-clé de la rétrospective de 2016, organisée en partenariat avec le Getty Center, à Los Angeles, où les analyses hollywoodiennes de son œuvre ont tout naturellement reçu un accueil chaleureux. N'oublions pas non plus « Enfin le cinéma ! Arts, images et spectacles en France (1833-1907) », qui témoignait du même genre de préoccupations en 2022. On sait aussi combien les intérieurs bourgeois aux quatre coins du monde ont été infiltrés par l'art académique sous les auspices de la Maison Goupil et de ses filiales – Gérôme faisant encore office de cas d'école, lui qui a épousé la fille d'Adolphe Goupil[3].

Il y a bien plus à dire sur cet historique passage de relais intermédial. Mais la réhabilitation n'est pas au rendez-vous. La conscience qu'Hollywood a trouvé toutes sortes de choses à admirer dans l'art de Gérôme et de ses pairs n'a pas suffi à dissiper le soupçon que les artistes de cet acabit avaient commis une gigantesque faute esthétique. Pour l'auteur du présent article, il manque à cette approche l'esprit d'entreprise de ces artistes, leur engagement total vis-à-vis de leur vocation d'artiste, en somme ce que l'on peut appeler leur ambition. À Orsay, celle-ci est largement exposée. Mais il faut ajouter que l'ambition est aussi un terme relationnel, dans le sens où chacun de ces artistes se mesurait forcément à tel ou tel autre – vivant ou mort – dans une culture de l'émulation fraternelle à la fois intense et souvent paralysante, qui était imposée par le système académique et son cortège de prix. En d'autres termes, une telle ambition pouvait aussi mal finir.

Ambition

Le malheureux Gustave Doré s'éteint en 1883 à l'âge de cinquante et un ans, avec l'espoir que la postérité se souviendrait de lui avant tout en tant que peintre. Mais le public d'alors (comme celui d'aujourd'hui) le préférait en tant qu'illustrateur. Tel est l'amer message d'un dessin de l'artiste originaire de Leyde Alexander Ver Huell (1822-1897) qui représente Doré sur son lit de mort. Il met en scène une anecdote publiée dans *L'Illustration* en 1885, que Ver Huell a pris soin de retranscrire (**fig. 1**) :

> Gustave Doré était mourant. On lui apporte une lettre, portant sur l'enveloppe : « personnelle et très pressée ». Il fait signe à un de ses proches de la décacheter. La lettre contenait un bout du Journal soigneusement découpé dans un article où l'on donnait la liste des prédictions pour l'année 1883. Et une de ces prédictions disait : « Mr. Gustave Doré continuera à faire de la peinture exécrable et de la sculpture impossible. » Le mourant ne dit rien ; mais les doigts laissèrent tomber le morceau de Journal, et deux grosses larmes glissèrent le long de ses joues. C'est la dernière chose imprimée, sur laquelle les yeux, pleins de visions grandioses, de Doré se soient fixés[4].



Fig. 1
Alexander Ver Huell, *Gustave Doré sur son lit de mort*, 1885 ou après, crayon et encre brune, 25 × 34 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BI-1924-384-10.

Orsay a fait l'acquisition en 1982 du fascinant tableau *L'Énigme* de Doré dans une collection londonienne, puis en 2023 de *La Parque et l'Amour*, sa première tentative en matière de « sculpture impossible ». L'État, à la grande frustration de l'artiste, avait refusé d'acquérir cette œuvre, et le fait qu'il ait fallu attendre cent cinquante ans pour remédier à cette offense peut apparaître comme une maigre consolation. Mais ces acquisitions soulignent un point important. Orsay n'est pas seulement le refuge d'œuvres initialement acquises pour le musée du Luxembourg ou d'autres institutions françaises de l'époque. Bien au contraire, ces nouvelles acquisitions s'inscrivent dans le cadre d'un projet du XXIe siècle – projet qui ouvre les yeux sur le fait que l'art académique est davantage qu'un corpus d'images flattant le goût bourgeois, un sous-produit de la nécessité d'orner les bâtiments publics, ou un aspect de l'appareil de collection de l'État, pour mentionner trois types d'analyse récurrents. Cet art a bien plutôt été produit par des artistes avant tout – par les acteurs d'un système pour prendre le cas de Doré, dont les grandes toiles, même en son temps, semblaient parfois tomber dans l'« impossible » ou dans l'« exécrable ».

En somme, c'est un art dont il convient de saisir toute la nécessité et toute l'urgence, et qui exige d'être analysé en tant que tel.

La taille compte. Elle constituait un critère dont on peut dire qu'il a été démoli par Gérôme aussi bien que par les impressionnistes. Une œuvre destinée à circuler sur le marché procède d'un autre calcul affectif qu'une peinture gigantesque faite pour demeurer à jamais (en théorie) dans un bâtiment public. La taille constituait également un critère professionnel voire psychologique né d'une aspiration à la peinture d'histoire qui, pour les jeunes artistes, faisait véritablement office d'impératif catégorique.
Les peintures magnifiquement restaurées de la salle 24 d'Orsay illustrent ce point de manière exceptionnelle. La *Divina Tragedia* de Paul Chenavard (400 × 550 cm), très mal accueillie en 1869, avait disparu depuis son acquisition par l'État un siècle plus tôt. Le *Saint Laurent, martyr* de Pierre Lehoux (429 × 311 cm), peint à l'âge de trente ans, offre un exercice de bravoure, voire de ballet dans la figuration anatomique, dont le pur artifice semble dépasser les conventions les plus théâtralisantes d'un tableau historique (**fig. 2**). Non moins extravagants sont les nus couchés dans l'immense *Dernier jour de Corinthe* de Tony Robert-Fleury (401 × 602 cm), le *Sarpédon* d'Henri Lévy daté de 1874 (306 × 235 cm) restant l'une des grandes découvertes du musée[5]. À l'exception de celle de Chenavard, toutes ces grandes toiles ont été entreprises par des hommes jeunes – comme si la jeunesse, l'ambition et les grandes dimensions opéraient axiomatiquement pour définir la conception la plus élitaire et la plus genrée de la vocation d'artiste.
On peut en dire autant du *Juan Prim, 8 octobre 1868* d'Henri Regnault (315 × 258 cm), peint à l'âge de vingt-cinq ans. Prim a refusé ce portrait, s'y estimant trop peu ennobli. C'est ce qui a permis à l'État de l'acquérir après la mort de Regnault d'une balle dans la tête à la bataille de Buzenval, en janvier 1871, alors que Prim avait lui-même été assassiné un mois plus tôt.
Pour ce qui est des effets étranges de la cohabitation artistique, il suffit de regarder *Les Romains de la décadence* de Thomas Couture (472 × 772 cm), *Un enterrement à Ornans* de Gustave Courbet (315 × 668 cm) et, du même, *L'Atelier du peintre* (361 × 598 cm). À Orsay, ces deux peintres subissent un remarquable processus de défamiliarisation, conséquence de ce « 1848 » par lequel commencent les collections. Ces exercices ambitieux ne se mesurent plus à l'aune des *grands formats* de leurs prédécesseurs au Louvre. Ce sont plutôt les immenses toiles, ultérieures, de la salle 24 qui nous sont proposées en comparaison. En d'autres termes, Couture et Courbet sont transformés en pompiers. L'expérience est peut-être déroutante pour un visiteur qui chercherait à remonter à la naissance de l'art moderniste. Mais on peut aussi voir là un tour de magie qui permet de regarder ces œuvres d'un œil non familier.
Et la taille compte également dans un autre sens. Il suffit de demander à Ernest Meissonier, dont les peintures de genre, minuscules et magnifiquement réalisées, autrefois prisées des critiques comme des collectionneurs, ne suscitent pas tant de nos jours une incompréhension amusée (comme les larges toiles de ses frères pompiers) qu'un manque d'intérêt pur et simple. Meissonier a fait deux autres erreurs du point de vue de la postérité : il n'a pas peint de femmes nues et n'a jamais voyagé en Orient. Heureusement, une belle sélection de ses peintures est accrochée dans la salle 10, notamment l'emblématique *Campagne de France, 1814*, dont les petites dimensions déconcertent immanquablement les visiteurs, et sa superbe huile sur bois *Les Amateurs de peinture* de 1860. Ce panneau



Fig. 2
Pierre Lehoux, ***Saint Laurent, martyr*, 1874,** huile sur toile, 429 × 311 cm, Paris, musée d'Orsay, achat, 1874, RF 437.

(qui ne mesure que 35,5 × 28,5 cm) illustre le soin tant vanté de Meissonier en matière d'authenticité des costumes et des lieux, et, plus encore, témoigne de sa disposition à explorer l'attention incarnée, la concentration et la pose. Les foules ne s'approchent plus pour s'émerveiller de sa capacité à saisir la manière dont un personnage se renfonce sur une chaise, dont un deuxième se penche la tête tournée, dont un troisième se serre instinctivement les doigts ou dont un quatrième, assis devant son chevalet et indifférent aux trois autres, se penche pinceau en main. Meissonier, qui avait reçu une commande de peinture murale de grande échelle à un âge avancé, a expliqué à des critiques et à des collègues étonnés qu'il se préparait secrètement à un tel projet depuis des années. Si cette commande n'a pas eu de résultat, l'aspiration de Meissonier à peindre en grand format témoigne de l'insécurité de bon nombre d'artistes qui avaient intériorisé les valeurs du système académique. En tout cas, ce peintre de l'attention mérite encore la nôtre, et ses minuscules bonshommes peuvent apparaître comme une discrète riposte aux grandes machines de ses collègues, exposées non loin de là[6].

Un effet Orsay ?

L'important flux, de Paris vers les États-Unis, de peintures et de sculptures de Salon s'est révélé crucial pour la formation des collections américaines des années 1870 aux environs de 1900. Mais en l'espace de quelques décennies, le revirement massif des collectionneurs américains en faveur de Manet, des impressionnistes et de leurs successeurs a asséché ce flux. Les œuvres d'artistes académiques ont été reléguées dans les réserves ou ont connu un exode silencieux. *La Mort de César* de Gérôme, tableau aux figures grandeur nature qui avait suscité tant de controverses au Salon de 1859, a été retiré des collections de la Corcoran Art Gallery, à Washington, en 1951, et n'a plus été revu par la suite. Inversement, un flux régulier de collections américaines publiques et privées vers Orsay a donné une nouvelle vie à certains artistes académiques. *Ulysse et Nausicaa*, peint par Jean Alfred Marioton en 1888, est ainsi arrivé à Orsay en 2016 grâce à un don de la Société des Amis du musée d'Orsay. Après avoir fini deuxième au Prix de Rome, Marioton a connu le succès au Salon, et son mariage en 1899 avec la fille d'Eduardo Zamacoïs y Zabala lui a permis de tisser de nouveaux liens avec la



Fig. 3
William Bouguereau, *Les Oréades*, 1902, huile sur toile, 237,5 × 181,5 cm, Paris, musée d'Orsay, dation, 2010, RF 2010 4.

Maison Goupil. Il est mort quatre ans plus tard, et c'est sans doute suite à la dispersion de ses biens que le collectionneur américain Jonathan Ackerman Coles a acquis *Ulysse et Nausicaa*. En 1920, il en a fait don à la bibliothèque publique de Newark, qui était aussi un musée d'art. Cent ans plus tard, ce musée l'a sorti de ses collections pour pouvoir acquérir davantage d'œuvres d'art contemporain.
Les musées américains ont-ils réévalué leurs collections d'art académique à la lumière des galeries d'Orsay ? *Automédon ramenant les chevaux d'Achille sur les bords du Scamandre* d'Henri Regnault, acquis par le Museum of Fine Arts de Boston, en 1890, a été réinstallé en 2002 après avoir passé des dizaines d'années dans les réserves. Le message global est pourtant décourageant. Nombreux sont les tableaux, principalement français, qui sont dans les réserves ou bien qui y sont envoyés. À Boston, non seulement des peintures de Gérôme, mais aussi des tableaux grandioses comme *L'Ami des humbles (Le Souper à Emmaüs)* de Léon Lhermitte – exposé à Paris en 1892 et offert au Museum of Fine Arts très peu de temps après par J. Randolph Coolidge – sont maintenant porteurs de la fatale inscription « non exposé ». Le Metropolitan Museum of Art, à New York, a dans ses collections une version encore plus grande de ce sujet peinte en 1905, elle aussi « non exposée » (même si cet autre spectaculaire tableau de Lhermitte qu'est *Les Vendanges* de 1884 est bien accroché dans une salle). À l'Art Institute de Chicago, le macabre tableau *La Mort d'Orphée* d'Henri Lévy, qui autrefois a procuré beaucoup de plaisir à l'auteur du présent article, est également « non exposé » malgré ses petites dimensions. Les musées américains ont d'autres priorités que celle d'explorer les vestiges d'un système académique de création artistique qui s'était étendu vers l'Europe de l'Est, en Amérique du Nord et du Sud, ou encore en Afrique du Nord et au-delà, parfois après l'expansion coloniale. Comme cependant Orsay doit à jamais composer avec cette rupture, le caractère mondial de l'art académique de la fin du XIX^e^ siècle offre un terrain fertile aux expositions et aux recherches de demain.
L'exposition « Bouguereau and America », organisée par les musées de Milwaukee et de Memphis en 2019, a exploré l'enthousiasme exceptionnel qu'a suscité cet artiste à l'époque du Gilded Age. Mais alors que les collectionneurs américains préféraient de loin les sujets chastes, sentimentaux et paisibles, on découvre à Orsay un tout autre Bouguereau. Sa *Naissance de Vénus* a été acquise pour le musée du Luxembourg en 1878. Un lot d'acquisitions récentes nous montre cependant Bouguereau s'aventurant sur des terrains plus audacieux. Une étude pour son tableau primé *Zénobie trouvée par des bergers sur les bords de l'Araxe* a notamment été acquise par préemption en 2015. Deux œuvres de jeunesse plus frappantes ont été acquises en 2010 auprès des descendants de l'artiste, tout particulièrement *Égalité devant la mort*, exposée en 1849, et son *Dante et Virgile* de 1850. Le sujet romantique de cette peinture offre une illustration féroce du postulat de Diderot selon lequel un tableau doit se livrer au spectateur d'un seul coup d'œil – comme si, par cette hyperbolique instantanéité, le jeune Bouguereau avait cherché à effacer chez le spectateur le souvenir de tous les romantiques « Dante aux enfers » qui l'avaient précédé.
Tout aussi saisissantes sont trois peintures tardives qui sont aussi arrivées à Orsay en 2010 : *Compassion !* de 1897, *L'Assaut* de 1898 et enfin

Les Oréades de 1902. La recherche moderne parle généralement des nus mythologiques de Bouguereau comme de tableaux conçus dans le but de satisfaire la lubricité bourgeoise, leur finesse raffinée visant à garantir à ses collectionneurs prudents qu'elle représentait le plus haut niveau de l'« art ». Cette thèse continue d'être rabâchée, quoique sans grand sérieux. Pour prendre l'exemple des *Oréades*, même la lubricité bourgeoise ne peut pas expliquer le nombre impressionnant de nymphes (essayez de les compter) qui font une ascension exubérante sans même essayer de s'envoler (fig. 3). La manière dont Orsay présente Bouguereau nous invite à composer avec un artiste d'une plus grande complexité et d'une plus saisissante étrangeté que ce qui est généralement avancé. Elle donne des outils pour déconstruire la culture du soupçon et de la censure qui teinte encore aujourd'hui le débat sur cet artiste et sur ses pairs.

Gérôme entre en scène

Le plus célèbre pompier de son époque n'était pas particulièrement bien représenté à Orsay au moment de l'ouverture du musée. *Jeunes Grecs faisant battre des coqs*, le tableau qui l'a propulsé vers la gloire en 1847, a été acquis pour le musée du Luxembourg en 1873. En 1984, Orsay a fait l'acquisition de son allégorie *La Nuit*, d'environ 1850. C'est le genre d'exercice traditionnel que Gérôme a renié suite à l'accueil mitigé de son gigantesque *Siècle d'Auguste*, exposé en 1855. Si ce dernier tableau appartient officiellement aux collections d'Orsay aujourd'hui, il se trouve à Amiens depuis 1864[7].
Autrement dit, en 1986 Orsay n'avait pas de Gérôme « signé » Gérôme, pour emprunter une formule à Théophile Gautier. On renvoie généralement par là au grand cycle de peintures de chevalet très appréciées engagé par l'artiste suite à l'immense succès de *Suites d'un bal masqué* au Salon de 1857 – ou, pour prendre la question à rebours, une fois qu'il eut finalement renoncé à essayer de se faire reconnaître sur le terrain de la grande peinture pour faire des tableaux de petit format dont les plus brillants (pas le *Bal masqué*) ont été envoyés aux États-Unis.
Deux acquisitions du musée d'Orsay offrent des exemples suprêmes de ses expérimentations en matière de scénographie picturale ; toutes deux sont issues de collections américaines. « La Crucifixion, quel thème pour un Français ! » s'exclamait en décembre 1867 un journaliste venu le rencontrer dans son atelier pour le voir travailler à son *Jérusalem.* Un tel sujet « pourrait bien sembler épuisé[8] », poursuivait-il. Certes. Et pourtant, c'est sans doute la conscience même de l'épuisement du sujet qui a poussé Gérôme vers le drame le plus formidablement pervers de tout son œuvre. Acquis par le musée d'Orsay en 1990, ce tableau apparaît comme le plus audacieux du peintre dans son traitement de l'« instant d'après », un procédé pictural de nature quasi cinématographique qui suscite un grand intérêt ces derniers temps. Il apparaît également comme un exemple majeur de son orientalisme. Après tout, le titre ne renvoie ni à un événement ni à une personne mais seulement à un lieu. (Un sous-titre a été ajouté quand le tableau a été reproduit par Goupil.) Il s'agit d'ailleurs moins d'un lieu que d'une vue, comme si Jérusalem était la destination et la Crucifixion un événement sur lequel un voyageur était tombé par



Fig. 4
Jean-Léon Gérôme, *Corinthe*, avant 1903, statue en plâtre polychrome, cire, fils métalliques, 47,5 × 33 × 30 cm, Paris, musée d'Orsay, achat, 2008, S RF 2008 2.

hasard – et trop tard. En 2004, Orsay a aussi fait l'acquisition de *Réception du Grand Condé par Louis XIV*. Initialement acheté par William Henry Vanderbilt, il s'inscrit dans une série d'œuvres inspirées de la théâtralité de l'Ancien Régime et représente en l'occurrence un somptueux drame costumé, achevé quatre ans après son célèbre tableau *L'Éminence grise* du Salon de 1874, aujourd'hui à Boston.
Gérôme a débuté sa carrière de sculpteur avec *Les Gladiateurs*, d'après sa peinture *Pollice Verso* de 1876, aujourd'hui au Phoenix Art Museum. Après sa mort, son gendre Aimé Morot a intégré la sculpture dans une scène qui le représentait au travail. Aujourd'hui sur la mezzanine d'Orsay, *Gérôme exécutant « Les Gladiateurs »* apparaît comme un singulier exemple de la culture de la commémoration d'alors, qui a donné naissance à de nombreux monuments remarquables dédiés à des artistes, du monument à Delacroix de Jules Dalou, encore dans les jardins du Luxembourg, au monument à Meissonier d'Antonin Mercié, relégué à Poissy après avoir été installé (comme le *Gérôme* de Morot) dans le jardin de l'Infante.

Ce n'est pas ici le lieu de recenser toutes les sculptures de Gérôme à Orsay, mais une acquisition du XXIe siècle a en particulier contribué à réécrire l'histoire de l'art académique : celle, par préemption, de sa maquette en plâtre et cire de *Corinthe* (**fig. 4**). La veille de sa mort en janvier 1904, un petit groupe d'amis de Gérôme s'est réuni chez lui pour déjeuner. Il ne les a rejoints qu'au dessert, après quoi il les a conduits dans son atelier pour leur montrer cette maquette. Les bijoux en avaient été retirés, mais à la grande joie de ses invités il a posé le diadème sur sa tête. Le soir, au restaurant Champeaux, il aurait exhorté ses collègues de l'Institut à prendre au sérieux les récentes évolutions de la photographie (lesquelles, l'histoire ne le dit pas). Le lendemain matin, il a été découvert par son valet qui, n'arrivant pas à le réveiller, a fait venir son médecin. Selon le récit de Moreau-Vauthier en 1906, ses yeux semblaient fixés sur un tableau qu'il gardait dans sa chambre : son bras, « glacé par la mort », était tendu vers lui « dans un geste suprême de respect et d'adieu[9] ». Ce tableau n'était autre que *La Vérité sortant du puits*, dont il existe plusieurs versions. Ce scénario a beau relever de la pensée magique, il est caractéristique d'une poétique de la mortalité qui, au XIXe siècle, a mis en scène de nombreux artistes sur leur lit de mort. Dans le récit de Moreau-Vauthier, le geste ultime de Gérôme fait véritablement office de théologie artistique : il rappelle le célèbre récit de Vasari sur la mort de Raphaël alors qu'il mettait la touche finale à sa *Transfiguration*, ici transposé dans un registre profane avec Gérôme faisant ses adieux à son art.

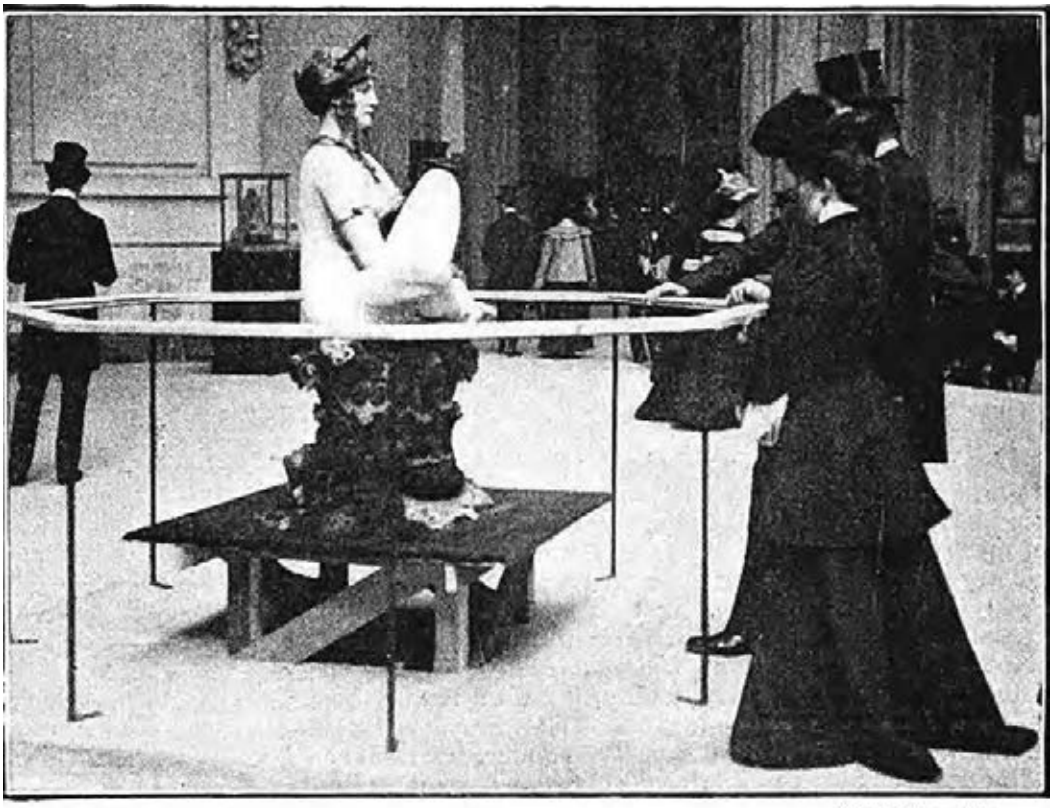


Photo-Nouvelles

THE "CLOU" OF THE 1904 SALON: GEROME'S LAST WORK, "CORINTHE," COMPLETED THE DAY BEFORE HIS DEATH

Fig. 5
« The Clou of the 1904 Salon: Gérôme's *Corinthe*, Completed the Day Before His Death », *Black & White*, vol. 27, 7 mai 1904, p. 687.

« Adieu Gérôme » était dans tous les esprits au moment où une version grandeur nature de son *Corinthe* a été exposée au Grand Palais pour le Salon des artistes français en 1904. Ornée d'or et de pierres précieuses et installée sur un chapiteau corinthien qui mettait la sculpture à hauteur d'yeux, elle avait été terminée par Louis-Émile Décorchemont, un ami de Gérôme, qui avait lui-même inscrit sur le socle *NON LICET OMNIBUS / ADIRE CORINTHUM* (« Tout le monde ne peut aller à Corinthe »). Cet aphorisme était attribué à l'une des courtisanes « sacrées » de la ville, qui vivait dans le temple d'Aphrodite et dont les faveurs étaient réservées aux nantis. Le message ne consistait pas seulement à présenter Corinthe comme le lieu où les hommes fortunés couraient à leur perte ; il rappelait plutôt que la richesse ou les faveurs n'autorisent pas tous les excès, et que les désirs doivent demeurer proportionnés aux moyens dont on dispose. Un critique a estimé que la courtisane nue de Gérôme était indifférente au flot de visiteurs, expliquant qu'après tout, « elle avait l'habitude[10] ». Une précieuse photographie du vernissage publiée dans la revue *Black & White* nous donne une idée de l'attention qu'elle a suscitée par son indifférence (**fig. 5**). Exposée alors sans vitrine, elle est installée très précisément à hauteur d'yeux. Si sa *volonté dominatrice* peut apparaître comme forcément dirigée vers un homme, sur la photographie ce sont deux femmes et un homme qui lui renvoient son regard, qui du même coup n'apparaît pas simplement castrateur mais aussi émancipateur, comme le voulait le culte fin-de-siècle de la femme fatale. Certains critiques craignaient que cette sculpture relève moins de l'art que d'une imitation



Fig. 6
Victor Peter, *Société des peintres orientalistes*, 1899, médaille biface en bronze, 6,5 × 0,6 cm, Paris, musée d'Orsay, mode d'acquisition inconnu, non daté, MEDOR 1105 2.

non médiée : sa place était pour eux au musée Grévin ou dans une vitrine. « Elle tend, non à interpréter la vie, mais à en donner le double », a ainsi déploré Camille Mauclair dans sa nécrologie de l'artiste – en un mot, c'était « une énorme erreur[11] ». Au contraire, le poète Tristan Leclère (Tristan Klingsor) a souligné que *Corinthe* était un chef-d'œuvre, tout en redoutant que les prodigieux pouvoirs d'imitation de Gérôme n'aient atteint les limites de son art : « Cette *Corinthe* est un chef-d'œuvre, mais le chef-d'œuvre de la fin d'un art : elle n'ouvre pas la route à des essors nouveaux ; elle en marque un aboutissement[12]. »
« Achevé la veille de sa mort », nous apprend la légende qui figure sous la photographie. Ce n'est pas tout à fait exact, mais ne corrigeons pas cette affirmation, qui a joué un rôle crucial dans la réception de *Corinthe*. Car l'idée que cette œuvre polychrome a marqué une impasse n'a pas seulement façonné les critiques, elle touche aussi à la question de l'art pompier en tant que tel, dont on comprend que les tenants ont lâché un impératif illusionniste qui, s'il a été repris au cinéma et dans de nouveaux médias, risquait d'évacuer l'art de leur entreprise. Et la terreur ontologique suscitée par *Corinthe* reste d'actualité. Les craintes qu'elle a inspirées évoquent les débats actuels autour de ce que l'on appelle « la vallée de l'étrange », le malaise affectif qui survient dès lors qu'un androïde ne se distingue plus assez d'un être humain. Ce n'est pas le sujet ici, mais pour rester dans l'étrange, est-il besoin de souligner que la maquette d'Orsay, selon l'anecdote entourant son ultime nuit sur terre, est *la dernière œuvre à avoir touché les mains de Gérôme* ? Comme si son réalisme inclassable n'était pas seulement la fin de son art mais aussi de sa vie ? Comme si – une fois sa mission accomplie – *Corinthe* avait appelé Gérôme dans la tombe ?

L'Orient et la mort

Greenberg était sceptique, mais il convient de considérer le caractère intermédial de l'art académique comme l'un de ses accomplissements majeurs : fruit d'une formation et d'une culture artistiques communes, il a alimenté un échange complexe d'imagerie et d'associations entre peintres, sculpteurs, graveurs, médailleurs, photographes et architectes, sans oublier les critiques et collectionneurs qui les ont promus ou soutenus. Si Orsay offre de nombreux exemples de ces échanges transmédiaux, penchons-nous sur l'un d'entre eux pour conclure ce parcours. Rares sont sans doute les visiteurs qui s'arrêtent devant la sélection de médailles et de plaquettes fin-de-siècle discrètement installée au « Niveau médian, Passerelle ». En 1899, deux ans avant de devenir professeur à l'École des beaux-arts, Victor Peter a réalisé une médaille biface pour la Société des peintres orientalistes, fondée en 1893 par Léonce Bénédite (**fig. 6**).

La figure féminine assise en tailleur rappelle, si elle n'en est pas directement adaptée, la *Jeune fille de Bou-Saâda* d'Ernest Barrias qui, éditée dans de nombreux formats, a eu une large circulation dans la photographie fin-de-siècle[13]. Cette sculpture a elle-même été adaptée de *Jeune fille de Mégare*, le marbre de Barrias de 1870 acquis pour le musée du Luxembourg et maintenant au rez-de-chaussée d'Orsay. Barrias l'a lui-même repris pour la tombe de Gustave Guillaumet, célèbre orientaliste mort avant la création de la Société. Contrairement à la presse française, timorée face à ce scandale, le *New York Times* n'a pas hésité à révéler en avril 1887 que Guillaumet s'était tué d'une balle dans le cœur suite à une dispute avec sa maîtresse[14]. Découvert mortellement blessé par sa femme et son fils, il leur avait demandé de le conduire dans son atelier pour qu'il puisse mourir entouré de ses croquis d'Algérie.

Vingt ans plus tôt, Barrias avait réalisé un masque mortuaire de son ami Henri Regnault, dont le corps avait été transporté au Père-Lachaise depuis Buzenval, où il avait trouvé la mort. Les circonstances avaient beau être différentes, Barrias, en entreprenant le monument à son ami Guillaumet, ancien élève de son frère Félix-Joseph, avait sans doute à l'esprit ce grand peintre orientaliste. Dévoilé à Montparnasse en 1890, ce monument associe un grand portrait en médaillon de Guillaumet à une version de *Jeune fille de Bou-Saâda* de Barrias. Elle-même rappelait les figures féminines de Guillaumet, notamment les jeunes femmes assises en tailleur de sa sculpture *Tisseuses à Bou-Saâda*, acquise par l'État après sa mort et aujourd'hui à Orsay. Le fait que, sur la tombe, la jeune fille aux fleurs évoque une figure de la peinture de Guillaumet lui-même joue un rôle central dans le dispositif de Barrias. Et l'on peut en dire autant du nu de la médaille de Peter : s'il ne s'agit pas d'un emprunt direct à proprement parler, il est impossible de ne pas faire le lien, comme si, chaque fois qu'elle était décernée en récompense, cette médaille de la Société ravivait le souvenir d'un artiste qui n'avait jamais pu compter parmi ses membres.

Le nu léthargique de Peter, en train de fumer du tabac, représente l'Orient vu à travers la mythologie de sa promesse enivrante. En d'autres termes, il en offre une vision qui est celle non seulement d'un renouveau artistique, mais d'une saturation voire d'une mort sensorielle – perspective qui, cela va sans dire, prend des traits féminins.

Il n'y a peut-être qu'à Orsay que l'on peut mettre en évidence ces réseaux artistiques associant mémoire et transmédialité. Car il n'y a peut-être que là que l'on peut suivre leur trace artistique et matérielle, produit intime de la grande machinerie impersonnelle, tant institutionnelle que pédagogique, de la culture académique à la veille de son crépuscule historique. Et, plus généralement, on ne peut rendre compte de cet art sans se mesurer à sa fin mélancolique. L'histoire est écrite par les vainqueurs et, inévitablement, un musée entièrement organisé autour d'une rupture historique raconte l'histoire de cette rupture du point de vue du vainqueur. Mais mon Orsay – si l'on me passe l'expression – éclaire aussi l'expérience vécue des artistes aux prises avec un paysage en mutation voire au bord de la ruine. Des parcours poignants comme ceux-ci ne sont peut-être pas les seuls, ni les plus importants ni les plus populaires qu'Orsay ait à nous proposer. Mais ils restent innombrables, et il faut espérer qu'ils renaîtront encore dans quarante ans.

Marc Gotlieb est professeur d'histoire de l'art à Williams College, Williamstown (Mass.).

Notes

1 Greenberg [1940], 2017b, p. 68.
2 Greenberg [1939], 2017a, p. 216.
3 Voir Musée Goupil, 2000, le catalogue d'exposition pionnier du musée Goupil, ainsi que des recherches plus récentes qui ont suivi la numérisation des livres d'inventaire de la Maison Goupil par le Getty Research Institute.
4 Perdican, 1885.
5 Sur la peinture d'histoire de cette période, voir Sérié, 2014.
6 Voir Gotlieb, 1996.
7 Voir la fig. 3 de l'essai de Neil McWilliam dans le présent numéro de *48-14*.
8 *Round Table*, 1868.
9 Moreau-Vauthier, 1906, p. 6.
10 Mille, 1904.
11 Mauclair, 1904, p. 111.
12 Leclère, 1904 ; ces remarques sont citées dans Papet, 2009, p. 82-83.
13 Guillot, 1996, p. 167-169.
14 *New York Times*, 1887.

Bibliographie

Gotlieb, 1996
Marc Gotlieb, *The Plight of Emulation: Ernest Meissonier and French Salon Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

Greenberg [1939], 2017a
Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », in *Écrits choisis des années 1940. Art et Culture. Introduction et notes par Katia Schneller*, trad. Christine Savinel et Ann Hindry, Paris, Macula, 2017, p. 211-229 (« Avant-Garde and Kitsch », *Partisan Review*, automne 1939, vol. 6, nº 5, p. 34-49).

Greenberg [1940], 2017b
Clement Greenberg, « Pour un Laocoon plus actuel », in *Écrits choisis des années 1940. Art et Culture. Introduction et notes par Katia Schneller*, trad. Christine Savinel et Ann Hindry, Paris, Macula, 2017, p. 64-80 (« Towards a Newer Laocoön », *Partisan Review*, juillet-août 1940, vol. 6, nº 4, p. 296-310).

Guillot, 1996
Jacqueline Guillot, « Victor Peter, 1840-1918 », thèse de doctorat réalisée sous la direction de Bruno Foucart, université de Paris-IV-Sorbonne, soutenue en 1996.

Leclère, 1904
Tristan Leclère, « Les Salons de 1904 », *La Plume,* nº 363, 1er juin 1904, p. 618.

Mauclair, 1904
Camille Mauclair, « J. L. Gérôme (1824-1904) », *La Revue politique et littéraire*, t. 1, 23 janvier 1904, p. 108-112.

Mille, 1904
Pierre Mille, « En passant », *Le Temps*, 4 mai 1904.

Moreau-Vauthier, 1906
Charles Moreau-Vauthier, *Jean-Léon Gérôme, peintre et sculpteur*, Paris, Hachette, 1906.

Musée Goupil, 2000
Musée Goupil, *Gérôme & Goupil. Art et Entreprise* (cat. exp. Bordeaux, musée Goupil, 12 oct. 2000 – 14 janv. 2001 ; New York, Dahesh Museum of Art, 6 fév. – 5 mai 2001 ; Pittsburgh, The Frick Art and Historical Center, 7 juin – 12 août 2001), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000.

***New York Times*, 1887**
« Painter Guillaumet's Tragic Death », *The New York Times*, 6 avril 1887, p. 9.

Papet, 2009
Édouard Papet, « Autour de la *Corinthe* de Jean-Léon Gérôme », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, vol. 59, nº 4, 2009, p. 73-84.

Perdican, 1885
Perdican, « Courrier de Paris », *L'Illustration*, vol. 85, 7 mars 1885, p. 154.

***Round Table*, 1868**
« An Awful Shadow », *The Round Table*, vol. 7, nº 157, 25 janvier 1868, p. 53.

Sérié, 2014
Pierre Sérié, *La peinture d'histoire en France (1860-1900). La lyre ou le poignard*, Paris, Arthena, 2014.



L'ARCHITECTURE EXPOSÉE AU MUSÉE D'ORSAY

UNE PRODUCTION INTERDISCIPLINAIRE DANS LE PANORAMA CULTUREL DU XIXE SIÈCLE

GUY LAMBERT

« Lorsque fut décidée la création dans la gare d'Orsay d'un musée consacré aux diverses formes artistiques de la deuxième moitié du XIXe siècle, l'architecture se trouva tout naturellement dans le programme élaboré alors, comme si elle avait été "muséable" de tous temps et que sa place ne posait aucun problème. Ce n'est que rétrospectivement que l'on s'étonna – et que l'on s'étonne encore – de son absence dans les musées existants, de la faiblesse – et de l'infinie dispersion – des collections nationales de documents architecturaux, que l'on se rendit compte des difficultés liées à sa présentation[1]. »
Aujourd'hui encore, à l'instar de ce que pointaient ici Henri Loyrette et Caroline Mathieu en 1983 pendant la genèse du musée d'Orsay, la place qu'y occupe l'architecture mérite d'être envisagée selon une perspective institutionnelle élargie. À une date où des musées d'architecture existaient déjà en Europe et en Amérique du Nord, où la fondation en 1981 de l'Institut français d'architecture relançait l'ancien rêve d'en doter Paris[2], il ne s'agissait nullement d'en imaginer un à l'intérieur d'un nouvel établissement public, mais plutôt de concevoir « un musée d'Orsay dans lequel [serait] aussi présente l'architecture[3] ». Pour autant, le parti d'une présentation permanente de l'architecture dans le parcours muséal d'Orsay témoigne dans le contexte français d'une indéniable précocité et d'une singularité dans la manière de dépasser « l'impossibilité d'"exposer" l'architecture[4] » en tant que telle. Inhérent à la nature même de cette dernière[5], le défi se double, dans le cas d'Orsay, de



la nécessité de rassembler des collections encore dispersées (dessins, œuvres d'art, éléments décoratifs…) et de construire un propos sur une période en cours de réévaluation. Dans cette perspective, mettre en relief les interactions avec les autres formes d'expression artistique réunies dans ce musée pluridisciplinaire va de pair avec le souhait de tirer parti de la réalité même de la gare de Victor Laloux réhabilitée par l'agence ACT Architecture (Renaud Bardon, Pierre Colboc et Jean-Paul Philippon). Voir celle-ci comme le « premier événement architectural[6] » venant à la rencontre des visiteurs revient à ne pas en « négliger la grande valeur didactique[7] ». Son statut historiographique y encourage précisément : « bien plus qu'un cadre », insiste Madeleine Rebérioux[8], cet édifice, dont la monumentalité industrielle et éclectique est longtemps restée mal comprise voire méprisée, apparaît après coup à la fois comme l'illustration subtile des rapports entre des tendances réputées divergentes de l'architecture du XIXe siècle et, à l'heure de sa patrimonialisation, comme l'incarnation même de la revalorisation de cette période[9]. En s'intéressant ici à la contribution d'Orsay aux manières de montrer l'architecture au musée – étonnamment peu étudiée jusqu'à présent[10] –, il s'agira de l'analyser au filtre des interactions entre musées parisiens et des renouvellements de l'histoire du XIXe siècle.

Fig. 1
Vue de l'espace consacré à l'Opéra de Paris au musée d'Orsay, dont l'aménagement a été confié à Richard Peduzzi, photographie de Pénélope Chauvelot. Au fond est visible la maquette de la coupe longitudinale de l'Opéra réalisée par l'Atelier romain Gianese (Ercole Borsani, Amedeo Brogli et Gianni Gianese); au premier plan, la maquette du quartier de l'Opéra arrêté à l'état de 1914, réalisée par Rémi Munier assisté d'Éric de Leusse en 1984-1986, Paris, Documentation du musée d'Orsay.

Un regard en construction

Si la présence de l'architecture à Orsay reflète bien l'idéal de pluridisciplinarité qui sous-tend la redécouverte du XIXe siècle artistique et sa valorisation – comme l'illustre notamment l'exposition « Les sources du XXe siècle. Les Arts en Europe de 1884 à 1914 », présentée en 1960-1961 au Musée national d'art moderne –, dans quelle mesure les expositions explicitement consacrées à l'architecture de cette période, au cours des décennies précédant l'ouverture du nouveau musée, ont-elles également contribué à préparer ce versant de son programme[11] ? En quelques années, en effet, cette production architecturale et urbaine a déjà pu bénéficier des expositions organisées entre autres par la Caisse nationale des monuments historiques et des sites – mettant en lumière Eugène Viollet-le-Duc (1965) et Henri Labrouste (1975) –, par le musée des Arts décoratifs attentif aux créateurs de l'Art Nouveau comme Hector Guimard, Victor Horta et Antoni Gaudí (1971) et par le Centre Pompidou qui étend occasionnellement au XIXe siècle son regard sur les représentations architecturales (1984)[12]. Mais « l'honneur du Grand Palais fait à un architecte[13] », avec l'exposition Viollet-le-Duc en 1980[14], marque une étape aussi symbolique que scientifique : « L'entreprise d'Orsay avait-elle un sens si on ne se réconciliait pas avec le plus flamboyant inspirateur du siècle[15] ? » estime rétrospectivement Bruno Foucart.
Ces manifestations traduisent un indéniable avènement du dessin d'architecture, pour lequel alors le regain d'intérêt reste pourtant récent[16] : la prise de conscience de sa valeur de témoignage conceptuel motive le souci de collecte que partagent archives et musées, hantés par la mémoire des pertes irrémédiables déjà constatées en la matière[17]. À Orsay, les collections d'architecture et d'arts décoratifs, comme d'autres sections, se sont déployées à partir d'ensembles de différentes provenances,



Fig. 2
Victor Navlet, *Vue générale de Paris, prise de l'Observatoire, en ballon*, 1855, huile sur toile, 400 × 710 cm, Paris, musée d'Orsay, INV 20094. Le tableau prend place dans la zone dédiée à l'architecture, en fond de nef du musée.

à commencer par le fonds de dessins d'architecture venu du musée du Louvre ou les boiseries d'Alexandre Charpentier pour la salle à manger du banquier Adrien Bénard, achetées en vente publique par l'État en 1977. Parallèlement aux acquisitions à l'unité, le musée reçoit rapidement des dons prestigieux, tels le fonds d'archives de Gustave Eiffel cédé par ses descendants, une série d'éléments décoratifs d'Hector Guimard ayant survécu à la démolition du Castel Henriette en 1969 et une cinquantaine de modèles de fontes que ce même architecte a conçues avec les fonderies de Saint-Dizier.

La formulation du programme de cette section fait également écho à la réévaluation dont la production du XIXe siècle fait alors l'objet en histoire de l'architecture de part et d'autre de l'Atlantique[18]. L'heure est en effet à en dresser une vision dépassant les seuls moments héroïques et les ruptures que les porte-parole du Mouvement moderne avaient voulu en retenir[19]. L'élargissement du regard tend ainsi à construire la confrontation de « mondes » de prime abord antagonistes (l'historicisme, l'architecture industrielle, la culture « Beaux-Arts », le rationalisme viollet-le-ducien, l'Art Nouveau[20]…) au gré d'études indispensables à une lecture de cette période qui soit attentive à ses disparités, comme le sont les synthèses, elles-mêmes très différentes, publiées parallèlement à la mise en œuvre du musée d'Orsay[21]. Le programme élaboré par Henri Loyrette et Caroline Mathieu reflète en un sens cet état des réflexions : le choix de proposer une évocation transversale mais sélective du XIXe siècle, resserrée autour

de figures et de moments phares bien identifiés du public et déjà bien représentés dans les collections (le Paris haussmannien, l'œuvre de Viollet-le-Duc, les Arts and Crafts, les expositions universelles, l'Art Nouveau, les avant-gardes du début du XXe siècle), est aussi sous-tendu par la conviction que les expositions temporaires constitueraient par leur fréquence et leur diversité le contrepoint et le complément du parcours permanent.

Matérialiser la présence de l'architecture

L'installation de la section architecture bénéficie de la concomitance du projet « Grand Louvre » lancé en 1981 qui, en accueillant rue de Rivoli la Direction des musées de France initialement prévue dans les murs d'Orsay, libère dans le pavillon Amont les espaces faisant précédemment défaut pour pouvoir l'y déployer avantageusement. « Seul lieu sans décor » et dont la structure métallique apparaît « d'une beauté extraordinaire » à Gae Aulenti avouant son goût pour l'art des ingénieurs du XIXe siècle[22], ce volume présente néanmoins autant d'attrait que de contraintes pour sa destination, notamment au vu de la volonté d'inscrire l'architecture dans le circuit de visite. La proposition de Gae Aulenti d'aménager un parcours vertical, réunissant initialement les expositions permanentes et temporaires d'architecture, et de créer deux « tours » tend à prévenir tout effet d'enclavement induit par cette installation en fond de nef. Consacrer une salle à l'Opéra au rez-de-chaussée vise de même à relier cette section à l'ensemble du musée et ce d'autant mieux que l'édifice de Charles Garnier, monument phare du Second Empire, incarne mieux que tout autre un lieu de synthèse des arts. Outre le nombre d'œuvres des collections pouvant l'illustrer (maquettes de sculptures, esquisses de décors peints, représentations picturales…), ce propos pouvait également s'articuler à l'évocation des arts du spectacle (maquettes de décors, costumes de scène).
L'esprit même de la salle de l'Opéra encourage Henri Loyrette à faire appel à Richard Peduzzi, scénographe de théâtre déjà intervenu sur l'exposition consacrée à Viollet-le-Duc au Grand Palais[23]. La mission qui lui est confiée tient aux spécificités de la section architecture et à ses besoins de matérialité en contrepoint des collections. Ainsi est-il chargé en premier lieu de concevoir deux grandes maquettes, une de l'Opéra vu en coupe à grande échelle et une de son quartier (**fig. 1**). Témoignage de l'haussmannisation, cette dernière a été imaginée en pendant à la monumentale toile de Victor Navlet montrant le Paris d'avant Napoléon III vu d'un ballon, bien que leur confrontation effective dans les salles soit toute récente (**fig. 2**). Le souhait exprimé par Peduzzi « de faire rêver le public et de lui faire découvrir un XIXe siècle très réaliste, mais inconnu de lui, de lui faire voir de près ce qu'il a toujours côtoyé mais sans y apporter une extrême importance[24] » est exaucé grâce à la qualité technique de ces maquettes réalisées respectivement par les ateliers de Giovanni Gianese (opéra à grand échelle) et de Rémi Munier (quartier). La pertinence didactique de ces maquettes, évidente dès l'ouverture du musée, s'enrichit avec le temps d'une valeur patrimoniale croissante. En réponse aux lacunes des collections et en dialogue avec

les documents anciens, il conçoit également, dans la même optique, vingt-quatre reliefs en plâtre polychrome représentant des fragments de façades en réduction, réalisés par Enzo Bellardelli et pensés ensemble comme un panorama du vocabulaire et de l'ornement employés par les architectes. L'accrochage de ces modèles sur les quatre faces d'une structure métallique verticale pensée comme une « tour » dans le vide central du pavillon Amont – aujourd'hui démontée – (fig. 3 et fig. 4) illustrait le délicat équilibre entre rigueur scientifique et cohérence plastique, tout en conciliant la chronologie d'ensemble et les correspondances avec ce qui était exposé dans les étages contigus. Si le principe d'un tel assemblage peut rétrospectivement faire penser au projet du musée de Sculpture comparée créé à l'initiative de Viollet-le-Duc et ouvert en 1882 – au-delà des différences matérielles manifestes entre les deux –, cette confrontation fait précisément ressortir l'intérêt historiographique de la « tour Peduzzi » : là où la blancheur des moulages réalisés grandeur nature sur les édifices médiévaux, aujourd'hui visibles à la Cité de l'architecture et du patrimoine, n'a probablement guère troublé la perception des œuvres par les visiteurs[25], à quel point une réplique muséale des architectures du XIXe siècle était-elle pensable sans restituer par la coloration la chair des édifices, leur hétérogénéité matérielle, leurs qualités chromatiques ?



Fig. 3
Jim Purcell, *Musée d'Orsay, pavillon Amont*, 1987. Au fond est visible le tableau de Victor Navlet, *Vue générale de Paris, prise de l'Observatoire, en ballon* ; au premier plan, la tour créée par Richard Peduzzi pour la présentation des modèles d'architecture entre 1850 et 1900 sous forme de reliefs polychromes, tirage gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay, ODO 1996 22 1311 T.

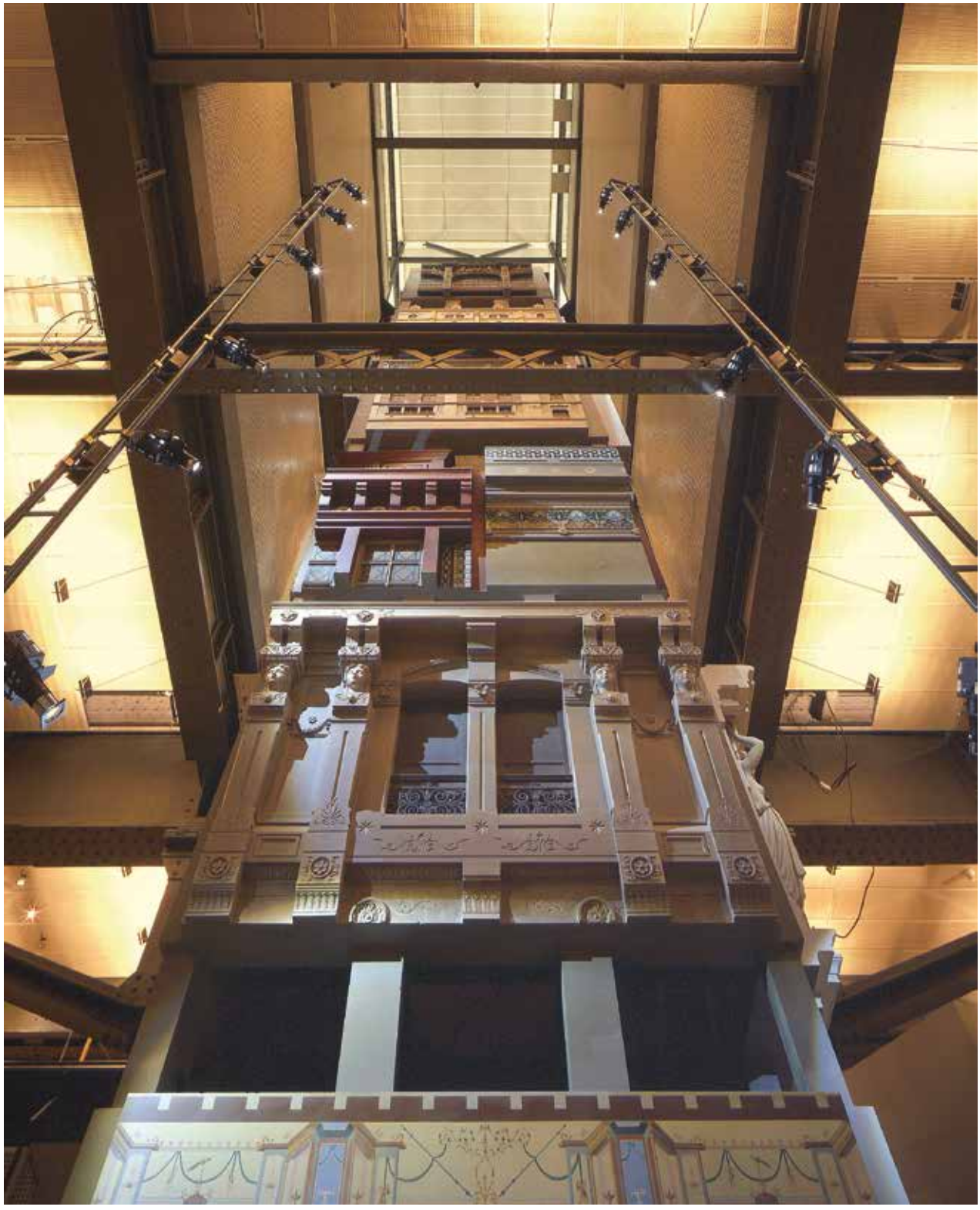


Fig. 4
Tour créée par Richard Peduzzi pour la présentation de plans, élévations, coupes, détails des modèles d'architecture entre 1850 et 1900 sous forme de reliefs polychromes (vue vers 2003, avant le démontage de la tour en 2007), Paris, Documentation du musée d'Orsay.

La dynamique des expositions temporaires

Les expositions temporaires sont d'emblée conçues à Orsay comme une composante majeure de la section d'architecture. Dicté par la nature même des dessins d'architecte, dont la durée de présentation est limitée pour des raisons de conservation et parfois de faisabilité pratique pour les plus grands formats, ce type de manifestation a permis au public parisien d'admirer à l'École nationale supérieure des beaux-arts en 1981, 1982 et 1985 les grands lavis des élèves pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Mais ici, il s'agit aussi d'apporter au cadre général de la présentation permanente des contrepoints ou des compléments, faisant écho au développement d'axes thématiques dans l'enrichissement des collections graphiques. Sans sous-estimer les défis que représente la question de la fréquentation, mais en conjuguant les investigations nouvelles et l'actualité des réflexions sur le XIXe siècle, l'ambition défendue par Henri Loyrette est de promouvoir des expositions qui « en suscitant une nécessaire émulation, permett[ent] à Orsay de jouer un rôle moteur dans la recherche architecturale[26] ».

Si les décennies 1980 et 1990 peuvent apparaître rétrospectivement comme un âge d'or des expositions d'architecture dans le paysage français et parisien en particulier, le musée d'Orsay y tient une place notable à plus d'un titre[27]. L'approche monographique et biographique, partagée avec d'autres institutions, reste très prisée. La Caisse nationale des monuments historiques et des sites s'en était fait assez tôt une spécialité, nous l'avons vu, mettant ainsi à l'honneur, outre quelques grands noms allant de François Mansart (1971) à Le Corbusier (1987-1988), des architectes moins connus tels Alfred Normand (1978) et Richard Morris-Hunt (1989). Mais bien des initiatives comparables contribuent à cette dynamique générale – amplifiée par la publication systématique de catalogues –, comme l'illustrent par exemple l'exposition de l'œuvre d'Hector Horeau au musée des Arts décoratifs en partenariat avec la direction de l'Architecture et l'Académie d'architecture (1979), celle que la Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris organise sur Gabriel Davioud dans les mairies des 16e et 19e arrondissements (1981-1982), la présentation parisienne de l'exposition sur Paul Abadie (au musée d'Angoulême en 1984, puis au musée des Monuments français en 1988-1989), les expositions que le musée Carnavalet consacre à Alexandre Théodore Brongniart (1986) et Jacques Ignace Hittorff (1986-1987) et le Centre Georges Pompidou à Tony Garnier (1990). La contribution du musée d'Orsay accentue le mouvement. Outre l'apport exceptionnel concernant Hector Guimard sous l'impulsion de Philippe Thiébaut (1992-1993), ses expositions temporaires mettent en lumière nombre des architectes « familièrement inconnus[28] » du siècle comme Victor Laloux (1987), le Nancéien Joseph Hornecker (1990), la dynastie des Vaudoyer sur trois générations – Antoine-Laurent Thomas Vaudoyer, Léon Vaudoyer et Georges Vaudoyer (1991-1992) –, Jean-Camille Formigé (1993) et Charles Le Cœur (1996).

Issues de collectes documentaires et d'enquêtes nouvelles, ces expositions sont le fruit de collaborations menées par Caroline Mathieu et Marie-Laure Crosnier-Leconte avec des chercheurs extérieurs et avec d'autres institutions. À l'instar de toutes les actions d'Orsay, elles reflètent le



Fig. 5
Vue de l'exposition « Les palais d'argent. L'architecture bancaire en France, 1850-1930 », présentée au musée d'Orsay du 29 septembre 1992 au 10 janvier 1993, Paris, Documentation du musée d'Orsay.

souci de varier la focale et les angles d'approche. Plusieurs expositions-dossiers proposent un cadrage typologique sur des programmes comme l'architecture hospitalière (1988-1989), les synagogues (1991), l'architecture bancaire (1992) (**fig. 5**) ou les musées (1994). D'autres, axées par exemple sur « la carrière de l'architecte au XIX^e^ siècle » (1986-1987) ou sur les « dessins de voyage » (1991-1992), explicitent l'intérêt que ces manifestations accordent plus généralement au monde professionnel, culturel et artistique des protagonistes. Sans délaisser ces questions, les expositions de plus grande envergure, conjuguant le souci de s'adresser au public le plus large du musée d'Orsay avec les opportunités scientifiques, ambitionnent d'aborder plus globalement les multiples ressorts sociaux, intellectuels et techniques de la création architecturale autour d'un événement majeur ou à travers le filtre d'un portrait de ville, comme en témoignent dès les débuts d'Orsay « 1889 : la Tour Eiffel et l'Exposition universelle » (1989) (**fig. 6**) et « Chicago, naissance d'une métropole 1872-1922 » (1987), première grande exposition temporaire du musée conçue en partenariat avec l'Art Institute de Chicago.

Dans quelle mesure les réactions suscitées par cette dernière reflètent-elles, sur le terrain de l'architecture, la « bataille d'Orsay » nourrie depuis l'ouverture du musée par « le dessein qu'on lui prête de mêler pompiers et avant-garde[29] » ? Pour critique que puisse être François Chaslin vis-à-vis du « manichéisme moderniste » ayant longtemps marqué l'histoire de l'architecture, il n'en regrette pas moins que l'exposition sur Chicago ne restitue pas mieux les antagonismes entre la « morale de l'utilité et de la vérité » portée par Louis Sullivan et les architectures Beaux-Arts promues par Daniel Burnham mais dont l'ornementation était dénoncée par Frank Lloyd Wright comme « une vague de folie importée[30] ». Si Pierre Vaisse salue quant à lui cette exposition, qui « ne corrige pas seulement la légende » mais « en prend le contre-pied[31] », il semble plus réservé quant à l'effet de ce type même de manifestation sur l'écriture de l'histoire de l'architecture. Se réjouissant de l'entrée de « l'architecture au musée », il s'interroge néanmoins sur le fait que ce soit « sous la forme de dessins, de maquettes, ou de petits fragments, et [que] ces matériaux de son histoire imposent insidieusement à l'historien qui travaille à partir d'eux une vision qui n'est pas celle qu'en donne l'architecture bâtie[32] ».



Fig. 6
Vue de l'exposition « 1889 : la tour Eiffel et l'Exposition universelle », présentée au musée d'Orsay du 18 mai au 15 août 1989, Paris, Documentation du musée d'Orsay.

Une histoire culturelle de l'architecture

Après l'élan des années 1980 et 1990, la place de l'architecture à Orsay semble bien moindre si on l'évalue par le nombre de grandes expositions qui lui sont exclusivement consacrées ou au regard de l'essor qu'y connaît alors la photographie. Cette évolution mérite là encore d'être examinée à la lumière d'une contextualisation plus large, conduisant à l'envisager selon différents critères. Il y a certes lieu de s'interroger sur l'incidence de la création de la Cité de l'architecture et du patrimoine, ouverte en 2007, mais dont la préfiguration a été lancée dès 1998 sous la direction de Jean-Louis Cohen, directeur du musée des Monuments français ainsi que de l'Institut français d'architecture[33]. La vocation d'une institution spécialisée dans le domaine de l'architecture diffère de fait de celle d'un musée pluridisciplinaire axé quant à lui sur une période précise, et leurs programmations muséales n'en sont pas moins impactées. Sans être concertées, elles offrent néanmoins au public en 2012-2013 une confrontation rêvée entre deux des architectes les plus célèbres du XIXe siècle, Henri Labrouste et Victor Baltard, à travers la simultanéité de leurs expositions, respectivement au Palais de Chaillot et à Orsay. La réorganisation des collections d'architecture et d'arts décoratifs à Orsay témoigne peut-être elle aussi de cette coexistence : la « tour Peduzzi » et ses reliefs ont disparu lors des transformations du musée menées par Serge Lemoine puis Guy Cogeval. Réaménagé par l'Atelier de l'île entre 2009 et 2011 pour fluidifier la desserte de la galerie des Hauteurs consacrée aux impressionnistes, le pavillon Amont voit également son périmètre thématique recentré sur le mobilier et les arts décoratifs. Poursuivant un regroupement engagé en 1997, induit par les enrichissements successifs de ces collections, il offre désormais un panorama où l'Europe du Nord et la Russie prennent place aux côtés des modèles iconiques des Arts and Crafts, de Vienne et des États-Unis. À l'instar de l'exposition Gaudí (2022), dans quelle mesure la capacité de ces aménagements à restituer ou à suggérer l'espace intérieur (**fig. 7**), en invitant peut-être le visiteur à s'y projeter et en le confrontant à des objets à sa propre échelle, offre-t-elle une expérience de l'architecture, complémentaire de celle que proposent ses autres artefacts ?
Depuis 2004, le nombre et la fréquence des accrochages ont contribué à redonner à l'architecture une visibilité dans le parcours de visite permanent, ravivant ainsi la volonté affichée à l'ouverture du musée. Qu'il s'agisse de témoigner de l'actualité des acquisitions, d'entretenir l'intérêt du public pour des sujets toujours prisés – les expositions universelles, par exemple, ou plus récemment (2025) « Notre-Dame de Paris, un laboratoire pour la restauration des cathédrales » – ou de proposer une relecture des collections graphiques (composées actuellement de 18 000 pièces), ces présentations tendent plus systématiquement à montrer le dessin d'architecture sous l'angle de sa spécificité et de « l'écart existant entre le papier et la pierre[34] ». Manifeste dans le cas de projets non réalisés ou ouvertement « fictifs », cette part d'autonomie de la représentation laisse souvent transparaître aussi bien l'imaginaire des concepteurs que leur croyance dans le pouvoir de persuasion de l'image. Le mettre en évidence sur les cimaises et dans les vitrines revient à contribuer à une histoire culturelle de l'architecture, attentive aux processus créatifs, aux outils de l'architecte comme à la réalité matérielle des artefacts ainsi produits et médiatisés, du lavis de très grand format à la photographie d'édifice.

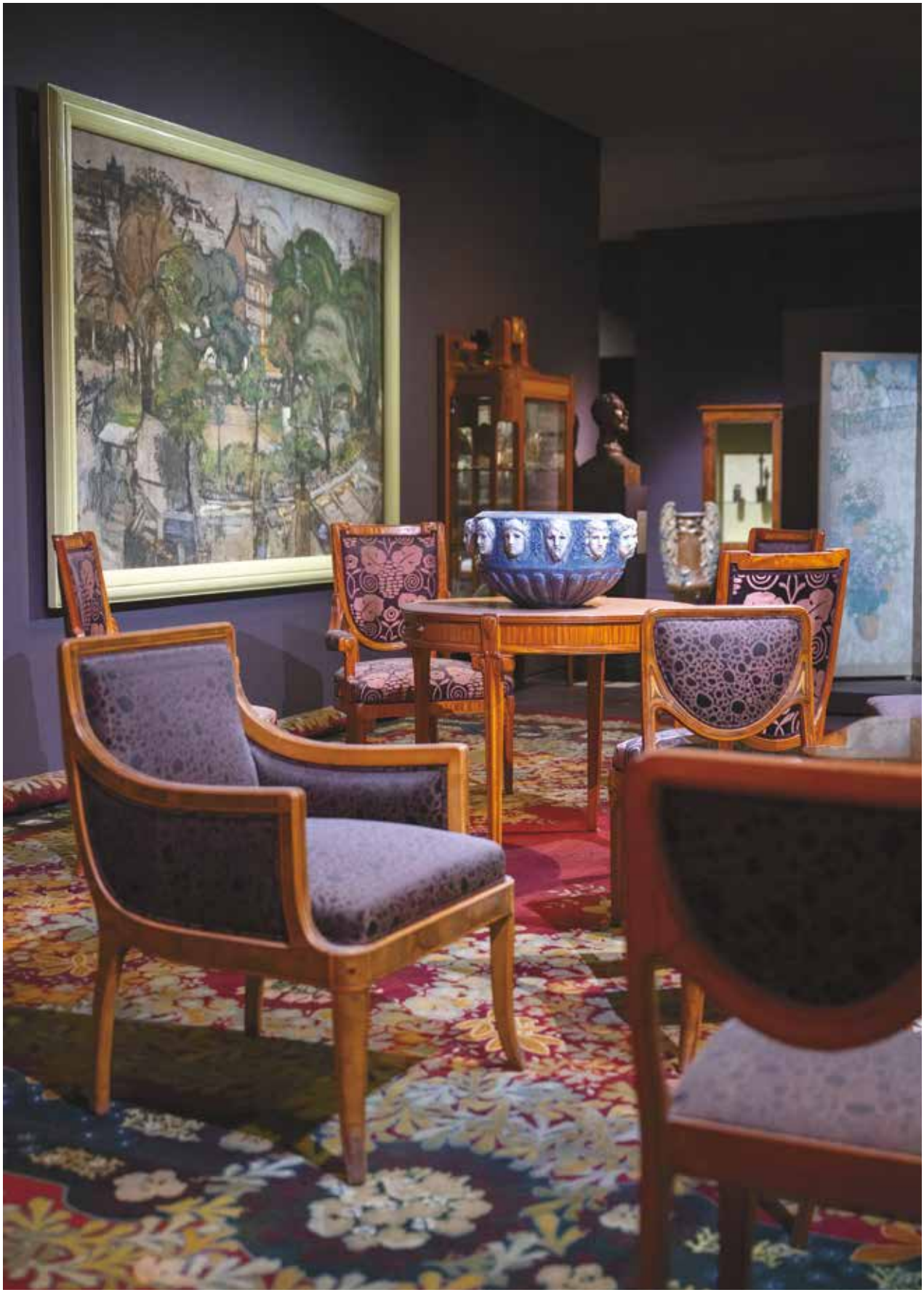


Fig. 7
Vue des salles d'arts décoratifs au musée d'Orsay, pavillon Amont (2e étage, salles des décors modernes 1905-1914), avec le mobilier de Maurice Dufrêne (fauteuil, chaises et guéridon, 1912), un tapis de René Binet (manufacture des Gobelins, 1910), l'esquisse d'Édouard Vuillard *Le Square Berlioz* (1915).

À bien y regarder, l'approche à laquelle Orsay a contribué peut sans doute se percevoir sous plusieurs angles. Dans quelle mesure cet apport résulte-t-il des multiples manières d'envisager l'architecture – au sens large – comme « objet », comme pratique, comme environnement ou encore comme représentation de soi et de la société, faisant ainsi écho aux renouvellements des orientations de la recherche ? Dès les débuts d'Orsay, la décision d'inscrire l'architecture dans un panorama artistique pluridisciplinaire du XIXe siècle concourt à mesurer la part de celle-ci dans un dialogue des arts vus collectivement comme les vecteurs et les fruits d'une époque ou d'un milieu, comme l'illustre en particulier le registre des grandes expositions polyphoniques. Là où « Vienne, 1880-1938. L'apocalypse joyeuse » – présentée au Centre Pompidou en 1986 avant l'ouverture d'Orsay mais issue d'un partenariat entre ces musées –, « Le japonisme » (1988), « Paris-Bruxelles/Bruxelles-Paris » (1997) et « Paris-Barcelone, de Gaudí à Miró » (2002) privilégient la lecture des transferts culturels et de l'histoire croisée, « Paris 1900 » (2000) et « Spectaculaire Second Empire, 1852-1870 » (2017) rendent tangible l'effervescence d'un milieu propice à la création. Si l'architecture et la ville ne sont pas absentes des initiatives pour ouvrir le musée aux perspectives historiographiques actuelles (histoire décoloniale et environnementale) avec le cycle de conférences « Les mondes d'Orsay » (2021) et le parcours « 100 œuvres qui racontent le climat » (2025), les manières récentes d'aborder l'idée d'unité de lieu se prêtent à une approche transdisciplinaire renouvelée de l'architecture, réaffirmée aujourd'hui par l'espace thématique « Paris, capitale d'une nation moderne », installé en 2022 autour des maquettes de l'Opéra. Restituer les réalités contrastées d'un « Paris social, bâtisseur et monumental[35] » s'opère en convoquant les sculptures et les peintures – montrant notamment des chantiers et des paysages urbains en mutation – en regard des dessins et des maquettes, renouant en cela avec la symbiose originelle de ce lieu. Une démarche comparable sous-tend l'exposition « L'art est dans la rue » (2025) dont l'objet même – l'affiche illustrée –, si remarquable soit-il pour lui-même, apparaît aussi comme un moyen d'appréhender le visage de la ville. Ayant autant d'amateurs que de détracteurs, les uns y voyant une marque de modernité, les autres une source d'enlaidissement, ce média éphémère et polémique fait bien figure de vecteur et de révélateur des mutations de l'espace public. Sans doute faut-il rattacher ces approches à la construction d'une histoire culturelle de l'architecture aussi attentive aux questions de réception qu'aux mondes des créateurs et des professionnels du cadre bâti, mais dépassant également un panorama pluridisciplinaire des arts, pour envisager ce domaine comme un carrefour interdisciplinaire, mettant en contact – et parfois aux prises – des protagonistes en nombre presque infini (concepteurs et constructeurs mais aussi maîtres d'ouvrage, usagers, visiteurs, badauds, journalistes, illustrateurs…). N'est-ce pas un moyen de comprendre les défis que pose ce domaine toujours réputé un peu hermétique aux « non-initiés » hier comme aujourd'hui ?

Guy Lambert est maître de conférences en histoire et cultures architecturales, École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville, Institut parisien de recherche architecture urbanistique société.
L'auteur tient à remercier très chaleureusement François Blanchetière, Claire Guitton, Clémence Raynaud et Alice Thomine-Berrada pour leurs échanges, précieux pour la rédaction de cet article.

Notes

1 Loyrette et Mathieu, 1983. Henri Loyrette et Caroline Mathieu sont alors les deux conservateurs chargés de l'architecture lors de la préfiguration du musée d'Orsay.
2 Szambien, 1988.
3 Loyrette et Mathieu, 1983. Confirmé dans la presse architecturale : voir Contal, 1987.
4 Loyrette et Mathieu, 1983.
5 À propos des musées et expositions touchant l'histoire de l'architecture, voir notamment Couvert, 1997 ; Cohen, 1999 ; Texier, 2009 ; Dadour et Szacka, 2014 ; Doré et Herbin, 2015 ; Quantin-Biancalani, 2023 ; Fankhänel, 2024.
6 Loyrette et Mathieu, 1983.
7 Loyrette et Mathieu, 1983.
8 Rebérioux et Savy, 1998, p. 87.
9 Jenger, 1986 ; Raynaud, 2024.
10 Voir Couvert, 1997 ; Garric, 2014.
11 Voir Tichit, 2025.
12 Chabard, 2015.
13 Foucart, 2008.
14 L'exposition Viollet-le-Duc est l'une des expositions préfiguratrices d'Orsay, Henri Loyrette et Caroline Mathieu participent au commissariat.
15 Foucart, 2008.
16 Voir Dethier, 1984 ; Poupée, 1990.
17 Voir Chastel, 1975. Sur ce contexte, voir Lambert, 2014.
18 Thomine, 2011.
19 Voir en particulier Giedion [1928], 2000.
20 Voir Drexler, 1977 ; Middleton, 1982 ; Russell, 1982.
21 Trois ouvrages de synthèse paraissent en français en 1983 : Middleton et Watkin [1977], 1983 ; Loyer, 1983 ; Mignot, 1983.
22 Aulenti et Savy, 1999, p. 88-89.
23 Loyrette et Raynaud, 2024.
24 AN 19880057/216, Note de Richard Peduzzi à l'attention de M. Lachenaud, 26 mai 1981.
25 Paris, 2001.
26 Loyrette et Mathieu, 1983.
27 L'espace réduit de cet article empêche hélas de pouvoir citer les noms des commissaires de toutes ces expositions.
28 Pour reprendre la judicieuse formule de Chemetov et Marrey, 1976.
29 Chaslin, 1987, p. 14.
30 Chaslin, 1987.
31 Vaisse, 1987.
32 Vaisse, 1987.
33 Cohen et Eveno, 2001 ; Texier, 2009.
34 Thomine-Berrada, 2008, p. 49.
35 Blanchetière, Chevallier et Perrin, 2022, p. 20.

Bibliographie

Aulenti et Savy, 1999
« Gae Aulenti et le musée d'Orsay. Entretien avec Nicole Savy, chef du service culturel », *48-14. La revue du musée d'Orsay*, n° 8, printemps 1999, p. 86-90.

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

Chabard, 2015
Pierre Chabard, « Ce que l'exposition fait à l'architecture : le cas du CCI dans les années 1980 », in Stéphane Doré et Frédéric Herbin (dir.), *L'objet de l'exposition : l'architecture exposée*, Bourges, ENSA de Bourges, 2015, p. 22-29.

Chaslin, 1987
François Chaslin, « Le sang, la sueur, le fer et les acanthes de marbre blanc », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 254, décembre 1987, p. 14-15.

Chastel, 1975
André Chastel, « Où sont les archives de l'architecture moderne ? », *Revue de l'art*, n° 29, 1975, p. 5-8.

Chemetov et Marrey, 1976
Paul Chemetov et Bernard Marrey, *Familièrement inconnue… Architectures, Paris 1848-1914* (cat. exp., Paris, magasin du Bon Marché, 16 sept. – 16 oct. 1976), Paris, Secrétariat d'État à la Culture, 1976.

Cohen, 1999
Jean-Louis Cohen, « Exhibitionist Revisionism: Exposing Architectural History », *Journal of the Society of Architectural Historians*, LVIII, n° 3, 1999, p. 316-325.

Cohen et Eveno, 2001
Jean-Louis Cohen et Claude Eveno, *Une cité à Chaillot : avant-première. La Cité de l'architecture et du patrimoine*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001.

Contal, 1987
Marie-Hélène Contal, « Architecture. L'éclectisme entre en scène », *Architecture intérieure, CREE*, n° 215, décembre 1986-janvier 1987, p. 95-97.

Couvert, 1997
Fabienne Couvert, *Exposer l'architecture. Le musée d'architecture en question*, Rome, Diagonale, 1997.

Dadour et Szacka, 2014
Stéphanie Dadour et Léa-Catherine Szacka (dir.), « Exposer l'architecture : enjeux, institutionnalisation et historicisation », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 129, 2014.

Dethier, 1984
Jean Dethier (dir.), *Images et imaginaires d'architecture. Dessin Peinture Photographie Arts graphiques Théâtre Cinéma en Europe aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984.

Doré et Herbin, 2015
Stéphane Doré et Frédéric Herbin (dir.), *L'objet de l'exposition : l'architecture exposée*, Bourges, ENSA de Bourges, 2015.

Drexler, 1977
Arthur Drexler (dir.), *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, New York, The Museum of Modern Art, 1977.

Fankhänel, 2024
Teresa Fankhänel (dir.), *« Exposer l'architecture II »*, *Livraisons d'histoire de l'architecture* [en ligne], n° 46, 2024 (https://journals.openedition.org/lha/10868, consulté le 10 mars 2026).

Foucart, 2008
Bruno Foucart, « L'exposition Viollet-le-Duc au Grand Palais à Paris (1979-1980) », in Jean-Paul Midant (dir.), *Viollet-le-Duc à Pierrefonds et dans l'Oise*, Paris, Centre des monuments nationaux, 2008.

Garric, 2014
Jean-Philippe Garric, « L'architecture Beaux-Arts, objet d'expositions », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 129, 2014, p. 38-49.

Giedion [1928], 2000
Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, Berlin-Leipzig, 1928. Traduction française : Paris, Éditions de la Villette, 2000.

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

Lambert, 2014
Guy Lambert, « L'invention des archives d'architecture ? Le Centre de recherches et de documentation d'histoire de la construction au Conservatoire national des arts et métiers (1954-1989) », *Colonnes. Archives d'architecture du XXe siècle*, nº 30, juillet 2014, p. 48-52.

Loyer, 1983
François Loyer, *Le siècle de l'industrie*, Paris, Skira, 1983.

Loyrette et Mathieu, 1983
Henri Loyrette et Caroline Mathieu, « L'architecture au musée d'Orsay », rapport dactylographié, 24 octobre 1983, p.n.n. (Documentation du musée d'Orsay).

Loyrette et Raynaud, 2024
Henri Loyrette, « Un musée du XIXe siècle. Retour sur un projet hors norme. Entretien avec Henri Loyrette, propos recueillis par Clémence Raynaud », in Clémence Raynaud (dir.), *La gare d'Orsay et ses métamorphoses*, Paris, musée d'Orsay et Hazan, 2024, p. 163-183.

Middleton, 1982
Robin Middleton (dir.), *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1982.

Middleton et Watkin [1977], 1983
Robin Middleton et David Watkin, *Architecture moderne 1750-1870. Du néo-classique au néo-gothique*, [Milan, Electa, 1977], Paris, Berger-Levrault, 1983.

Mignot, 1983
Claude Mignot, *L'architecture au XIXe siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1983.

Paris, 2001
Le musée de sculpture comparée : naissance de l'histoire de l'art moderne, actes du colloque tenu au musée des Monuments français les 8 et 9 décembre 1999, Paris, Centre des monuments nationaux, Éditions du patrimoine, 2001.

Poupée, 1990
Henri Poupée, « Constituer des archives nouvelles ? », in *Archives et histoire de l'architecture*, actes du colloque des 5 au 7 mai 1988, Paris, Les Éditions de la Villette, 1990, p. 57-63.

Quantin-Biancalani, 2023
Stéphanie Quantin-Biancalani (dir.), « Exposer l'architecture I », *Livraisons d'histoire de l'architecture* [en ligne], nº 45, 2023 (https://journals.openedition.org/lha/4996, consulté le 10 mars 2026).

Raynaud, 2024
Clémence Raynaud (dir.), *La gare d'Orsay et ses métamorphoses*, Paris, musée d'Orsay et Hazan, 2024.

Rebérioux et Savy, 1998
Madeleine Rebérioux, « Dix ans après. Entretien avec Nicole Savy, chef du service culturel du musée d'Orsay », *48-14. La revue du musée d'Orsay*, nº 6, printemps 1998, p. 86-89.

Russell, 1982
Frank Russell (dir.), *L'architecture de l'Art nouveau*, Paris, Berger-Levrault, 1982.

Szambien, 1988
Werner Szambien, *Le musée d'architecture*, Paris, Picard, 1988.

Texier, 2009
Simon Texier, *L'architecture exposée. La Cité de l'architecture et du patrimoine*, Paris, Gallimard, 2009.

Thomine, 2011
Alice Thomine, « L'histoire de l'architecture du XIXe siècle en France, regard sur la création d'un champ de recherche et son renouvellement », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, nº 21, 2011, p. 79-88.

Thomine-Berrada, 2008
Alice Thomine-Berrada, « Paris probable et improbable. Représentation et conception architecturale à Paris au XIXe siècle », *48-14. La revue du musée d'Orsay*, nº 27, automne 2008, p. 48-63.

Tichit, 2025
Léa Tichit, *Répertoire des expositions temporaires d'architecture en France (1914-1977)*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2025.

Vaisse, 1987
Pierre Vaisse, « Chicago à l'envers », *Le Figaro*, 3 au 4 octobre 1987, p. 38.



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

CLAIRE BARBILLON

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

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

Innovation et références

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

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

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

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



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

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

La construction progressive du service culturel

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

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

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

Pluralité ou unité des missions

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

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

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



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

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

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

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

Notes

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

Bibliographie

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

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

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

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

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

Rebérioux et Savy, 1998
« Madeleine Rebérioux dix ans après. Entretien avec Nicole Savy, chef du service culturel du musée d'Orsay », *48-14. La revue du musée d'Orsay*, nº 6, printemps 1998, p. 86-89.



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).

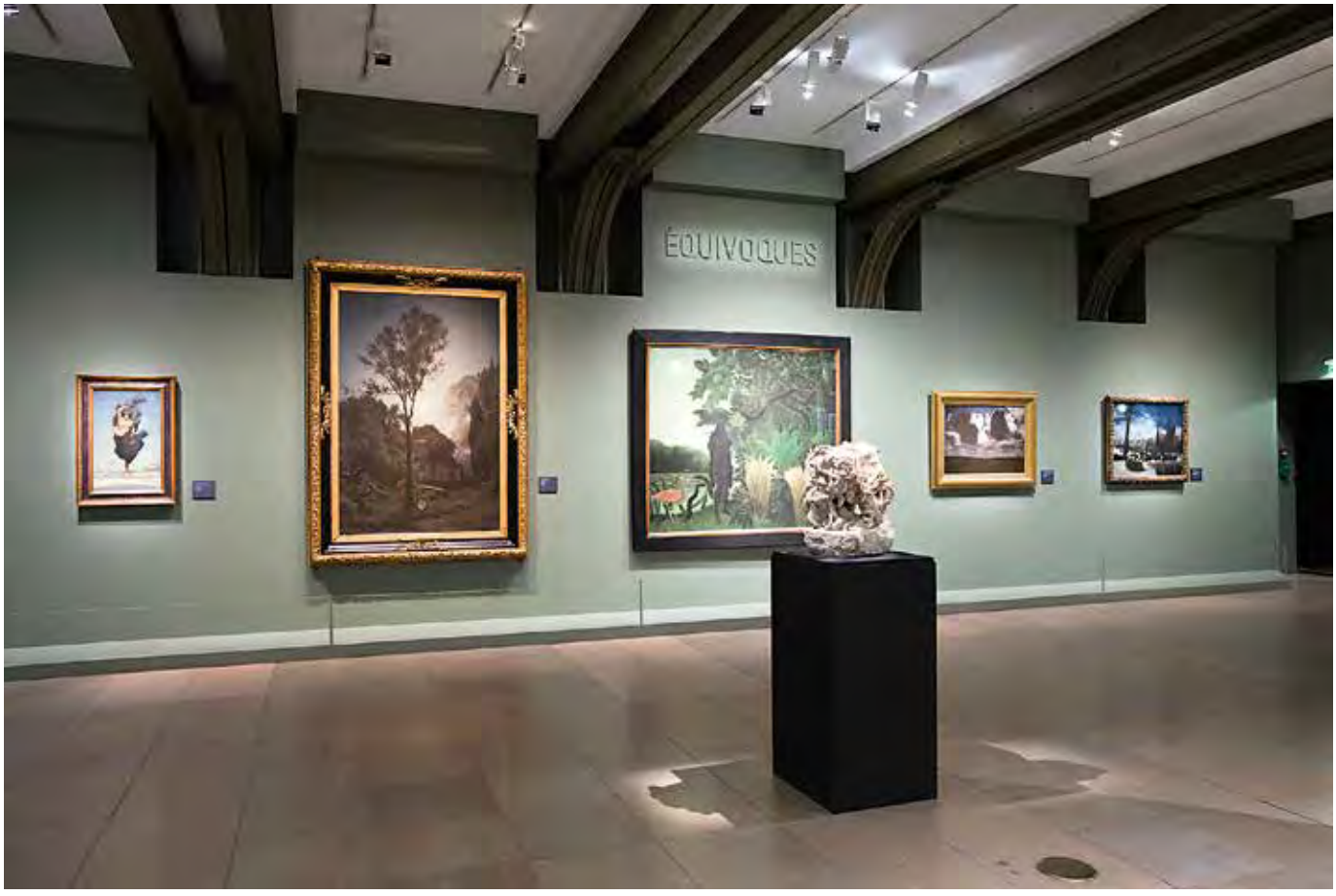

ÉQUIVOQUES





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.



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

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

HOLLIS CLAYSON

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

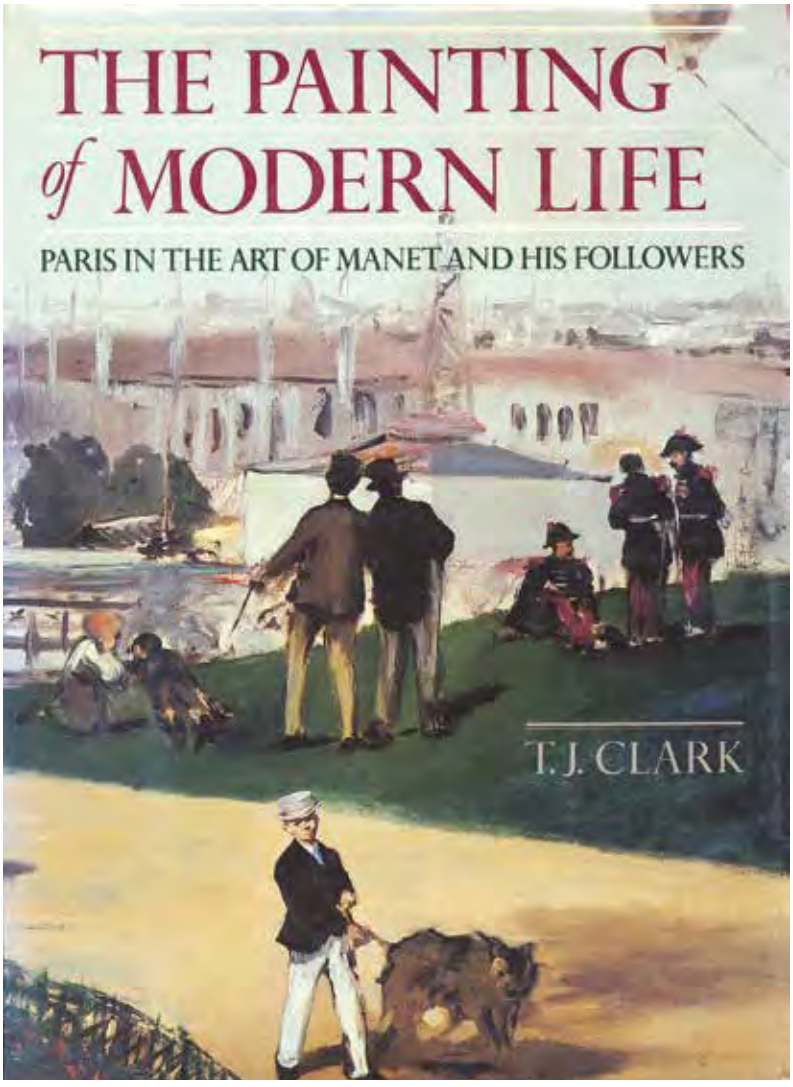
> La conception de l'art comme indice de changement historique, fondement rudimentaire mais sans doute essentiel d'une grande partie de l'analyse socio-historique, est devenue de plus en plus fragile à mesure que les frontières traditionnelles, tant spatiales que temporelles, semblent fracturées et mal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

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

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

Clark contre Cachin en 1985

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Précurseurs et ancêtres

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Notes

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

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

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

4 Slifkin et Grudin, 2021, p. 2.

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

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

7 Young, 2017 ; voir aussi Siegel, 2017.

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

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

9 Clark, 1985a.

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

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

12 Cachin, 1985b ; Clark, 1985b.

13 Herding, 1986.

14 Herding, 1986, p. 122.

15 Herding, 1986, p. 121.

16 Herding, 1986, p. 122.

17 Herding, 1986, p. 123.

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

19 Foucault, 2004.

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

21 Foucault, 2004, p. 21-47.

22 Sandblad, 1954.

23 Hofmann, 1973.

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

25 McWilliam, Moréteau et Lamoureux, 2016.

26 David, Monod-Fontaine et Mirotchnikoff, 1983.

27 Schapiro, 1978, p. 3.

28 Schapiro, 1978 ; Schapiro, 1997.

29 Isaacson, 2001.

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

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

32 Tucker, 1982.

33 Brettell, 1984.

34 Harrison, 1993, est une exception.

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

36 Herbert, 1988.

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

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

39 Pollock, 1988, p. 53.

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

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

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

43 Rubin, 1969.

44 Clayson, 1975 ; Clayson, 1976.

45 Mainardi, 1987, p. 38.

46 Clayson, 1985.

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

Bibliographie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



ORSAY, CHEMINS DE TRAVERSE

ENTRETIEN AVEC BENOÎT PEETERS

Essayiste, écrivain, scénariste et critique, Benoît Peeters évoque à l'occasion de cet entretien ses souvenirs du musée d'Orsay, et le choc architectural comme esthétique qu'a provoqué son ouverture au public en 1986. Quelques années auparavant, il avait entrepris avec l'auteur et scénographe belge François Schuiten la publication des premiers tomes des *Cités obscures*, une série de bande dessinée fantastique, nourrie d'un imaginaire composite, proche par certains aspects des collections du musée. Ses paroles sont celles d'un créateur au moins autant que d'un théoricien des médias curieux et inclassable, sensible à la pluridisciplinarité, à la construction des récits et à la circulation des images.

FRANCE NERLICH
Le musée d'Orsay fête en 2026 ses quarante ans d'existence. Qu'est-ce que vous évoque Orsay comme lieu, vous qui l'avez connu avant sa transformation ?

BENOÎT PEETERS
Je repense d'abord à Orson Welles et à son film quelque peu mal aimé, *Le Procès* [1962], dont certaines des scènes ont été tournées dans la gare d'Orsay. Je me rappelle également le beau projet de Sophie Calle dans son hôtel à l'abandon [1978-1981], ainsi que l'exposition récente consacrée à la mémoire de cette performance, qui était émouvante et passionnante. Mais l'une des premières choses qui me viennent à l'esprit, c'est la conscience que nous avions de la grande fragilité de ce bâtiment avant que ne soit prise la décision de le conserver. Les projets architecturaux de remplacement étaient déjà très avancés, les détails et les dessins – notamment ceux de Le Corbusier – sont bien connus. Aujourd'hui, le bâtiment a pris une telle place dans Paris, non seulement dans l'environnement muséographique dans lequel il s'inscrit, mais plus généralement en tant que repère dans le paysage parisien, il est d'une telle évidence, il nous semble tellement « patrimonial » qu'on a bien du mal à imaginer le regard que l'on portait dessus à l'époque où on voulait le faire disparaître. Il faut bien sûr mettre cette histoire en rapport avec la démolition des Halles de Baltard, avec la tour Montparnasse – un édifice que l'on subit toujours –, mais aussi avec la réussite qu'a été l'ouverture du Centre Beaubourg. Aujourd'hui, le musée d'Orsay s'impose. Il semblait une vétusté et il est devenu monument. Avec ceci de particulier qu'il compte parmi ses pièces exposées sa propre architecture, ce dont peu de musées peuvent se vanter. Le premier « effet Orsay », pour moi, concerne en somme le sauvetage du bâtiment et sa restauration.

Cette transformation s'est accompagnée de toutes les contraintes qu'implique la métamorphose d'une gare en musée, qui est en conséquence quelque peu labyrinthique. Le musée d'Orsay m'évoque d'emblée les albums des *Cités obscures*, une série qui a d'ailleurs précisément commencé au début des années 1980, et où l'architecture joue un rôle déterminant.

Dans le premier album de la série, *Les Murailles de Samaris* [publié chez Casterman en 1983], on retrouve en effet ce jeu permanent sur le fer et le verre, une forte influence de l'univers visuel de Victor Horta et de l'Art Nouveau, via l'environnement bruxellois dans lequel nous vivions alors François Schuiten et moi-même. Il y a de toute évidence des affinités, liées au développement de ce courant que l'on allait appeler plus tard, de façon un peu agaçante, le *steampunk*, qui renoue avec cet univers de formes et de matières. Le fer et le verre donc, mais aussi la vapeur, celle du chemin de fer. C'est un ensemble d'images que l'on peut associer au musée d'Orsay, qui a comme grande force de plonger d'emblée ses visiteurs dans l'atmosphère dont il traite. Il évoque immédiatement les gares de Gustave Caillebotte et de Claude Monet. Même si la restauration a été drastique, aboutissant à une transformation de fond en comble, il reste à mon sens quelque chose de l'esprit du bâtiment.

Fig. 1
Jim Purcell, *Chapiteau Renaud-Barrault au fond de la nef du musée d'Orsay*, vers 1980-1981, épreuve gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay, DO 1996 22 162 T. Le « théâtre d'Orsay » a accueilli la troupe Barrault-Renaud entre 1972 et 1981.

Fig. 2
Logo du musée d'Orsay, avec deux hommes volant dans le O du logo, affiche éditée à l'occasion de l'ouverture du musée d'Orsay en 1986, création de Bruno Monguzzi, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, archives de la Direction des musées de France, musée d'Orsay, Affiches (1980-1995), 20040465/1.

Tout comme vos albums, et c'est ce qui m'a inspiré ce parallèle, c'est une sorte de rétrofuturisme que proposait Gae Aulenti avec son aménagement du musée. Cet aspect a été très discuté à l'époque, avec ce jeu formel et symbolique autour des formes assyriennes ou égyptiennes. On a qualifié les lieux de tombeau, ou encore de « train lithique », c'est-à-dire un train de pierre dans lequel on entrerait pour voyager dans le temps et qui, dans chacun de ses compartiments, chacune des « cases » pourrait-on dire, présente des œuvres. Gae Aulenti lisait-elle *Les Cités obscures* ?

Il y a en tout cas une certaine synchronicité et une sensibilité partagée. Celle de la revalorisation de styles dédaignés, notamment. La démolition des Halles de Victor Baltard, c'est la destruction d'un complexe architectural dont l'esprit n'est pas si éloigné de celui de la gare d'Orsay. En quelques années, qui mènent de la période gaullo-pompidolienne aux années Giscard, un changement s'est opéré dans le regard sur ce patrimoine. La ville de Bruxelles a elle-même particulièrement détruit son patrimoine, notamment Art Nouveau, qualifié de « style nouille » et méprisé. À leur manière, ces paradigmes changeants nous donnent des leçons pour l'avenir, afin que l'on ne s'empresse pas de démolir ce qui nous semble dépassé – je pense à l'architecture de l'université de Jussieu, par exemple. Pour en revenir à la transformation de la gare d'Orsay et au travail de Gae Aulenti, je pense que la création du musée incarne un moment emblématique du regard sur les patrimoines à la fin du XX^e^ siècle. Aulenti a en outre doté ce bâtiment d'une profondeur quasi mythologique. On parlait des gares comme des cathédrales du XIX^e^ siècle : celle d'Orsay se trouve comme enracinée dans l'histoire de l'architecture. Elle incarne un temps, un lieu de mystère, propice à l'imaginaire.




VI
9 décembre 1986

Après une phase de préfiguration, le musée a ouvert ses portes au mois de décembre 1986. Avez-vous un souvenir précis de votre première visite au musée d'Orsay ?

Je ne me rappelle plus exactement, mais c'était très certainement peu après l'ouverture. Le premier choc a justement été d'ordre architectural. J'ai été impressionné par l'ensemble, mais un peu réservé concernant la place accordée à certaines écoles de peinture dévalorisées par les approches modernistes. Je pense aux orientalistes, par exemple. Une forme de nivellement me heurtait, mais je ressentais en même temps qu'il pouvait faire naître des questionnements intéressants sur l'histoire de l'art et plus largement sur l'idée du « beau ». Évidemment que William Bouguereau, Jean-Léon Gérôme, Ernest Meissonier savaient bien peindre, et qu'ils ne méritaient pas d'être ridiculisés, ou relégués aux marges d'une histoire écrite par les vainqueurs – à commencer par les impressionnistes et les postimpressionnistes. Je dirais que l'une des grandes forces du musée d'Orsay, c'est d'avoir suscité chez les visiteurs un travail d'apprivoisement, pour ainsi dire, qui permettait de comprendre quelles étaient, dans la production de l'époque, les œuvres de qualité et d'intérêt, et pour quelles raisons. Dans ce processus s'immisçait aussi la question des formats : les toiles académiques prenaient de la place, et s'imposaient comme victorieuses par leur simple occupation de l'espace !

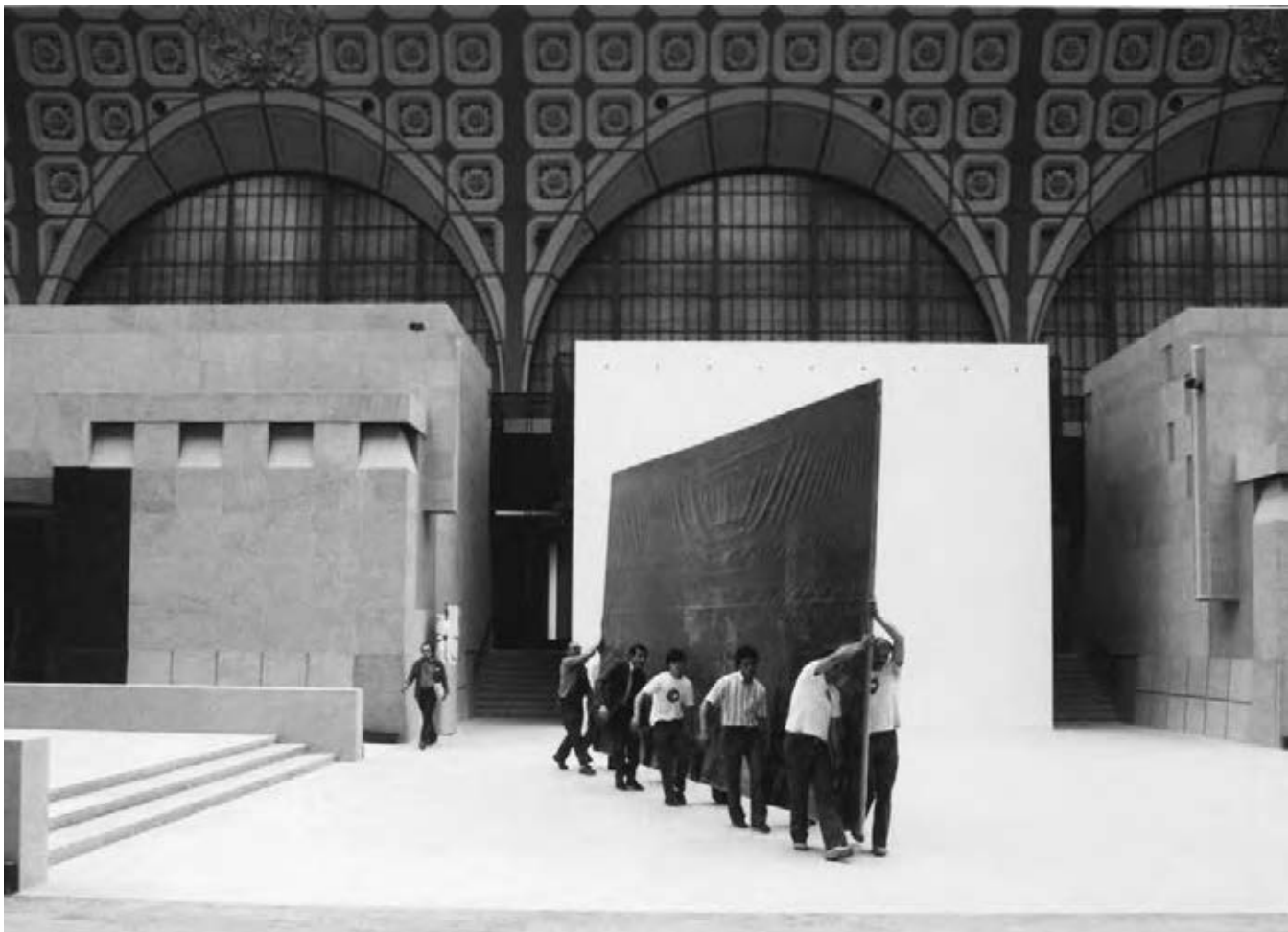
Au-delà de la question architecturale, vous avez donc été frappé par une certaine reconfiguration du récit de l'histoire de l'art du XIXe siècle ?

Oui, et sans doute s'agit-il de l'autre grand « geste » du musée d'Orsay, qui est à mon avis inséparable du versant patrimonial : celui de proposer pour la première fois une relecture de l'histoire de l'art du XIXe siècle alternative au « grand chemin » menant traditionnellement de Jacques-Louis David et Jean-Auguste Dominique Ingres à Eugène Delacroix et Théodore Géricault, puis de Gustave Courbet et Édouard Manet jusqu'à Pierre Bonnard. Le musée d'Orsay ouvrait le regard vers une nouvelle manière de considérer la production visuelle dans son ensemble – qu'il s'agisse de peinture, de sculpture, d'arts décoratifs, d'architecture ou de photographie –, hors du prisme d'un vecteur menant de part en part vers la modernité, qui elle-même avancerait en ligne droite vers le cubisme et l'abstraction. Orsay a donné les outils permettant de réfuter un XIXe siècle cantonné à un rôle de « préparation », comme s'il s'agissait d'un grand escalier vers la modernité dont chaque artiste gravirait tour à tour une marche. Cette approche a déconcerté, elle a pu bousculer aussi, voire susciter des polémiques. Elle est depuis entrée dans les mentalités. On critiquait à l'époque la revalorisation excessive de l'art académique, mais aujourd'hui nous nous trouvons dans un environnement où la sensibilité à la complexité, à l'enchevêtrement, à la stratification, est beaucoup plus marquée. Le musée d'Orsay a encouragé cela, et continue de le faire. Dans l'exposition « Paris 1874. Inventer l'impressionnisme », il a été de nouveau rendu manifeste que tous les « refusés » n'étaient pas forcément d'excellents peintres, et que l'académisme de Salon n'avait pas produit que de mauvaises toiles.

Fig. 3
Jim Purcell, *Transport d'une toile de grand format (Gustave Courbet,* L'Atelier du peintre*?) par des hommes d'équipe*, 1986, épreuve gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay, ODO 1996 22 1106 T.

En observant à la fois votre production et vos champs d'intérêt, j'ai pourtant l'impression que cette dichotomie n'est pas complètement au cœur de votre propos. Ce à quoi l'on assiste dans ce long XIXe siècle est de l'ordre d'une effervescence, d'une intrication des champs du savoir, des imaginaires et des images beaucoup plus féconde et incontrôlable.

Je suis d'accord et je dirais même que ce que le musée d'Orsay a contribué à démontrer, c'est qu'en réalité cette division entre académisme et modernisme ne touche pas au cœur du problème. Ce qui est en jeu, c'est autre chose. La généralisation de l'électricité, les transformations induites par la vapeur, l'apparition de nouveaux matériaux – notamment dans l'architecture –, l'invention du daguerréotype et ses conséquences : ces nombreux bouleversements touchent absolument tout le monde, sans exception. Penser à partir de ces transformations, cela oblige à sortir d'une vision trop « internaliste » de l'histoire de l'art et majoritairement de la peinture, qui se trouvait exagérément détachée de l'histoire de la sculpture, de la caricature ou de la photographie. Ce sont ces dynamiques latérales qui sont fascinantes. Dans une série de cours que j'ai pu donner en 2016-2017 au musée des Arts et Métiers, que j'avais intitulée « La Révolution des images (1830-1914) », je me suis précisément intéressé à ces phénomènes, avec toutes les ramifications que cela implique. Je me suis attaché à certaines figures essentielles, à des moments spécifiques de croisements. Des personnalités comme Étienne Jules Marey, qui se trouvait à la jonction entre science et esthétique, ou Félix Nadar, pour qui je partage une immense passion avec François Schuiten. Nadar, qui devient Michel Ardan chez Jules Verne, est en même temps écrivain, journaliste, caricaturiste, aventurier de la photographie et précurseur du « plus lourd que l'air » ; il est à la fois acteur et témoin de ces mutations technologiques. À elle seule, cette figure montre à quel point les anciennes catégories, celles qui prévalaient dans l'enseignement de l'histoire de l'art pendant ma jeunesse, sont à repenser, à réinventer par les croisements interdisciplinaires. J'en suis persuadé : le travail réalisé au musée d'Orsay et à l'occasion de certaines des expositions qui y ont été présentées a joué un rôle déterminant.



Parmi toutes les questions que posait l'ouverture du musée d'Orsay se trouvait celle des bornages chronologiques. Comme l'indique le titre de la revue qui lui était associée et qui renaît aujourd'hui sous une forme nouvelle, la période attribuée au musée s'étend de 1848 à 1914. Comment envisagez-vous ce découpage ?

Il est toujours difficile de stabiliser des dates repères. Le cycle de cours « La Révolution des images », que j'évoquais à l'instant, commençait en 1830, qui est à mon sens une autre date possible ; elle me semble très importante. Bien sûr, l'année 1848 est marquée par les événements révolutionnaires internationaux, mais 1830, c'est le développement de la presse, la bataille d'*Hernani*, le début de *La Comédie humaine*. 1839 est également une option pour la culture visuelle, avec l'invention du daguerréotype. Mais 1848 a bien sûr une légitimité particulière, sans oublier d'envisager, aux côtés des événements historiques et esthétiques identifiables, les parcours individuels. Je reviens sur Nadar : l'une des choses qui me fascinent, c'est sa longévité. Il est né en 1820 et mort en 1910, suffisamment tard pour avoir salué la traversée de la Manche par Blériot, aboutissement d'un combat qu'il avait mené un demi-siècle plus tôt. De l'autre côté, il fréquente pendant sa jeunesse Dumas, Nerval, Hugo, Daumier. Je trouve passionnant d'observer comment, par-delà les grands courants, les individus chevauchent des périodes et croisent d'autres figures de manière improbable. Nadar, c'est une figure de contact incarnée, un homme de réseau, ami de Baudelaire comme de Marey, qui se joue des frontières entre les disciplines comme des bornes chronologiques. De la même manière, l'haussmannisation de Paris ne coïncide pas strictement avec le Second Empire : elle a ses signes avant-coureurs en amont, et il faut attendre la Première Guerre mondiale pour constater son parachèvement, longtemps après Haussmann.

Puisque vous mentionnez à nouveau Nadar et la photographie, je voudrais revenir avec vous sur la proposition initiale du musée d'Orsay, qui était d'accueillir tous les arts visuels. Or, si la photographie est représentée, comme les arts décoratifs ou la sculpture avec une attention nouvelle, les images imprimées manquent…

Il s'agit en effet d'un aspect problématique même si, naturellement, certaines expositions temporaires ont corrigé le tir. L'estampe, la caricature et a fortiori la bande dessinée n'ont pas vraiment eu droit de cité au moment de l'émergence du musée. Nous savons bien aujourd'hui, à l'ère des grandes politiques de numérisation, qu'il n'y a pas simplement des précurseurs de la bande dessinée entre 1848 et 1914, mais qu'il y a plutôt une effervescence internationale à laquelle la France contribue très fortement. On réalise que la bande dessinée n'est pas seulement née aux États-Unis dans les années 1890, elle est contemporaine de Niépce et de Daguerre, dès les années 1820 et 1830 et pendant les décennies suivantes. Nadar – encore lui –, Cham, Doré, et bien sûr beaucoup d'autres, en Grande-Bretagne et en Allemagne, bien avant l'essor outre-Atlantique, ont contribué à cette émergence. Les personnes liées à ces pratiques vivaient au milieu des images. Je pense à Rodolphe Töpffer, par exemple, ce Genevois aujourd'hui considéré comme l'inventeur de la bande dessinée et son premier théoricien, qui avait parallèlement une activité de critique d'art. On le voit aussi dans le corpus de caricatures relatives aux Salons de peinture et à leur réception. Je me suis par ailleurs énormément intéressé à la question du darwinisme et au phénomène de popularisation des théories de l'évolution. Le pauvre Darwin était régulièrement représenté en vieux singe, mais ces images contribuaient à rendre accessible une théorie particulièrement complexe. Elles ont favorisé la pénétration de la théorie de l'évolution dans la conscience populaire.



Fig. 4
Félix Tournachon, dit Nadar, *Autoportrait dans une nacelle*, entre 1860 et 1865, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif sur verre au collodion, 9,5 × 6 cm, Paris, musée d'Orsay, achat, 1995, PHO 1995 6 176.

Une médiation développée, de plus, à rebours d'une compréhension religieuse de l'existence, dans un contexte où les tensions à surmonter étaient importantes. Vous avez toujours été intéressé par ces phénomènes de propagation des savoirs par l'image.

Oui. En remontant plus loin dans le temps et pour donner un autre exemple, les estampes d'un artiste comme Honoré Daumier sur les omnibus et les voyages par chemin de fer ont joué un rôle fondamental en mettant en scène la portée culturelle d'un bouleversement des mobilités qui n'était pas seulement technique. Je pense ici à la notion de brassage social, à cette nouvelle promiscuité que Daumier décrit dans ses estampes. On trouve dans l'imagerie populaire et la caricature des points de jonction entre la science, les changements paradigmatiques de la pensée et les univers esthétiques. Il me semble que toute cette matière a été effleurée, mais pas encore totalement traitée. Je ne suis pas historien de l'art, mais j'ai été frappé, dans mes recherches, par tous ces points de connexion et notamment par le rôle-clé qu'ont joué dans leur approche certains individus pivots. Quand le musée d'Orsay a ouvert ses portes, ce volet a été un petit peu négligé, et aujourd'hui il faut lui trouver sa place. Il ne s'agit pas non plus, bien évidemment, de défendre une approche purement thématique qui écraserait les singularités. Tout cela est délicat. Les caricatures et les bandes dessinées n'ont ni les mêmes formats ou techniques, ni le même public ou la même destination. Mais il n'empêche qu'on ne peut les considérer à part. Les anciens cloisonnements ne tiennent plus. Je me souviens d'avoir vu il y a quelques années, au musée du Havre, une exposition sur Lyonel Feininger, entièrement construite autour de ses peintures sans accorder la moindre place à ses magnifiques planches de bande dessinée. Alors qu'en les mettant côte à côte, on révèle des proximités passionnantes.



Fig. 5
Rodolphe Töpffer, *Histoire de Mr. Vieux Bois*, Genève, 1837.

Vous abordez la question de l'approche thématique. Le parcours du musée d'Orsay est avant tout chronologique et doit en outre composer avec le fait qu'il est délicat de montrer de la photographie et des arts graphiques dans les mêmes conditions que de la sculpture ou des arts décoratifs. Un arrangement muséographique, c'est aussi un jeu avec des contraintes, impliquant notamment des problématiques de conservation préventive. Il semble tout de même que le musée d'Orsay est une institution qui, depuis quarante ans, cherche en permanence la résonance. Il expérimente encore, il teste…

J'ajouterais que ces dernières années ont été marquées par un grand nombre d'expositions temporaires à caractère thématique, au-delà il est vrai de la question des parcours permanents, qui posent effectivement d'autres problèmes. Qu'elles aient lieu à Orsay, à la Bibliothèque nationale de France, au musée du Louvre ou au Grand Palais, elles peuvent être passionnantes comme se révéler problématiques. L'exposition sur « Les Choses » [« Une histoire de la nature morte », 2022-2023] présentée au musée du Louvre, par exemple, mettait en regard, comme la Tate Modern, à Londres, l'avait

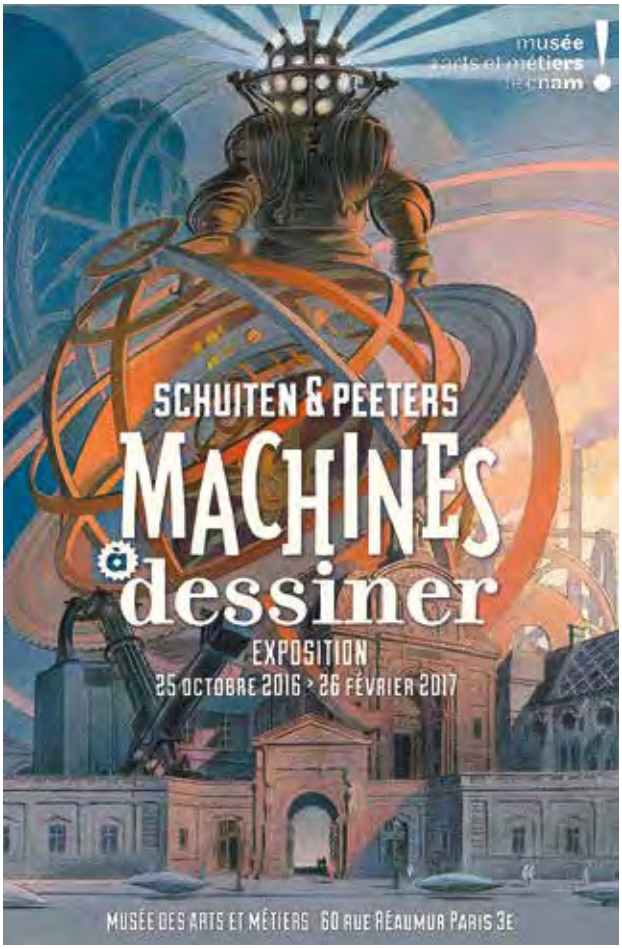
fait à ses débuts, des œuvres d'époques et de statuts différents unies par leur genre, ce qui peut être très éclairant. Mais dans d'autres cas, un problème de l'approche thématique est d'inclure des œuvres esthétiquement plus faibles, parfois kitsch. Pour un public moins averti, cela crée un phénomène d'écrasement, de nivellement. Le jeu est parfois cruel, mais le risque, je crois, vaut la peine : tout l'intérêt vient du fait qu'on prête une nouvelle attention à des créations oubliées, on décèle des qualités insoupçonnées dans des œuvres trop souvent reléguées dans les réserves. C'est aussi cela qu'on attend d'un musée sur la durée : recréer du regard par la pensée. Mais ces nouvelles approches sont sans doute moins marquées dans la présentation des collections permanentes. Évidemment, au musée d'Orsay, on trouve au rez-de-chaussée ce qui est le plus accessible, et à l'étage des choses parfois moins séduisantes. Le parcours est quelque peu labyrinthique, pour ensuite atteindre en hauteur un grand nombre de chefs-d'œuvre. Cela évite aussi l'automaticité qu'il y aurait à filer directement vers les *musts* du musée. Il y a bien sûr la question des espaces aptes à accueillir les plus grands formats ; on se heurte ici à une limite architecturale. Le musée d'Orsay ne peut pas déployer le parcours continu que proposent certains grands musées états-uniens, comme l'Art Institute de Chicago qui est pour moi l'une des plus belles galeries du monde. On y glisse naturellement de salle en salle.

Puisque vous évoquez les formats, vous avez justement choisi de commencer le parcours de votre exposition « Revoir Paris » à la Cité de l'architecture [2014], déclinée de l'album du même nom, par la *Vue générale de Paris* de Victor Navlet [1855]. La déplacer a été un sacré défi, j'ai pu l'observer sur des photos du transport du tableau.

C'était en effet un petit peu compliqué ! Mais vous avez raison d'évoquer non seulement l'album de bande dessinée *Revoir Paris* mais aussi l'exposition qui l'accompagnait à la Cité de l'architecture, puisqu'au fond les deux traversent la période qui nous concerne, en débordant davantage sur le XX^{e} siècle. L'idée était de travailler sur les moments du passage du Paris de la Restauration au Paris haussmannien puis de la modernité, à travers des projets et des rêves qui souvent ne se sont pas concrétisés. *Revoir Paris*, c'est une histoire un peu particulière puisqu'elle n'est pas dans l'univers imaginaire des *Cités obscures* mais dans notre monde, pour lequel l'aspect documentaire est beaucoup plus fort. Nous nous sommes appuyés sur beaucoup d'archives et avons fait des repérages précis pour certaines scènes. C'était aussi une manière pour nous de revisiter l'histoire des images, par exemple à travers le Paris d'Albert Robida, une autre figure absolument fascinante. Nous avons eu par la suite la grande chance de réaliser une autre exposition, « Machines à dessiner » [2016-2017], à l'occasion de la parution du deuxième tome de *Revoir Paris*, au musée des Arts et Métiers, à côté de la station de métro du même nom conçue par François Schuiten. Nous y faisions dialoguer les images de nos albums avec des machines choisies dans les réserves du musée.

C'est très XIXe, cette obsession machinique. Et l'intelligence artificielle, finalement, semble aujourd'hui parachever ces fantasmes anciens, cette idée de pouvoir non seulement automatiser certains gestes, mais aussi d'être en mesure de concevoir des infinis. Ce qui me semble particulièrement fascinant dans cette période-là, c'est que le temps et l'espace ne représentent plus des barrières. Grâce à la connaissance, on estime pouvoir s'affranchir de leur emprise.

Il faut ici évoquer un personnage que nous n'avons pas encore cité, même s'il compte beaucoup pour moi et bien d'autres, c'est Walter Benjamin. Évidemment, on peut dire que *Paris, capitale du XIXe siècle*, par son inachèvement même, est une sorte de préfiguration du musée d'Orsay. L'esprit qui domine ce livre, par sa réflexion sur la photographie, les gares, l'art, la poésie, les utopies, est très proche de celui d'Orsay. La manière qu'a Benjamin de créer des liens et de déjouer les barrières dont vous parlez est tout à fait prémonitoire et neuve à l'époque : il ne se situe pas strictement dans l'histoire de l'art ou l'histoire des idées. Il connecte Fourier et Baudelaire à la vapeur, la caricature, la lithographie, la ville et bien évidemment à tous les *passages* matériels et immatériels, révélant un état de sensibilité qui a encore beaucoup à nous apprendre. En ce qui concerne mon approche, elle part de deux points de vue. Il y a d'une part le travail avec François Schuiten autour des *Cités obscures*, et de l'autre une réflexion plus théorique sur les images et les médias, plus proche des intentions de Benjamin. Mais cette approche est d'abord partie du travail fictionnel. Lorsque nous feuilletions les livres glanés dans les brocantes ou dans la bibliothèque du père de François, c'était pour nourrir nos imaginaires en réveillant des images oubliées. Notre passion pour les machines à mécanismes apparents – à l'opposé du smartphone d'aujourd'hui, qui est un objet magique dont les rouages sont entièrement cachés – s'appuie sur le même désir.



La fiction et la documentation n'ont cessé de s'entrecroiser. Orsay, c'est un peu ça : une matière vive pour la connaissance et l'imagination.

Benoît Peeters est essayiste, écrivain, scénariste et critique.

Propos recueillis par France Nerlich et édités par Victor Claass

Fig. 6
Affiche de l'exposition « Machines à dessiner » (Paris, musée des Arts et Métiers, 25 octobre 2016 – 26 février 2017), dessinée par François Schuiten.

Fig. 7
Jim Purcell, *Installation des* Quatre Parties du Monde soutenant la sphère céleste *(Jean-Baptiste Carpeaux) au musée d'Orsay*, 1986, épreuve gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay, ODO 1996 22 1187 T.





LE PARCOURS DU MUSÉE D'ORSAY, QUARANTE ANS PLUS TARD

UN ÉTAT DES LIEUX ET DES QUESTIONS

PAUL PERRIN

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

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

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

Réajustements et enrichissements

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

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



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

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



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

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

Anciennes questions, nouvelles réponses

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



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

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

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

Le « canon » Orsay : élargir ou transformer ?

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



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

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

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

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



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

Le lieu et la collection comme objets d'histoire

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

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

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

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

Notes

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

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

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

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

5 Dubreuil, 2025.

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

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

8 Voir Blanchetière, 2022.

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

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

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

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

13 Voir Blanchetière, Chevallier et Perrin, 2022.

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

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

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

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

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

19 Sur ce sujet, voir Jarbouai, 2026.

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

21 Fabre, 2013.

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

Bibliographie

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

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

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

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

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

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

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

RÉSUMÉS

Orsay, capitale du XIXe siècle?

Neil McWilliam

Résumé. L'ouverture du musée Orsay en 1986 était contemporaine d'un débat mondial en histoire de l'art qui remettait en cause l'étude de la forme plastique en tant que catégorie autonome. Alors que les chercheurs développaient des méthodes interdisciplinaires, soulignant la dimension historique des œuvres d'art en tant qu'objets marqués par un ensemble de forces socio-économiques et culturelles, le parcours d'Orsay présentait avant tout les collections du musée comme de pures expressions de l'imagination créatrice, rejetant les efforts réalisés pour les inscrire dans une perspective historique plus large. Cet article analyse les suites de cette marginalisation de l'histoire à Orsay et montre qu'au cours des dernières décennies, tant la collection permanente que les programmes d'expositions se sont peu à peu adaptés à des formes de recherche historique qui avaient été exclues en 1986. Parallèlement, le jeu des politiques culturelles néolibérales a transformé les musées en pôles touristiques d'une manière qui compromet aussi bien le point de vue contemplatif sur l'art défendu par les fondateurs d'Orsay que les tentatives récentes faites pour mettre en avant des lectures historiques plus larges.

Orsay avant Orsay
(Ré)visions historiographiques et muséales de la peinture du XIXe siècle en France

Elise Wehr

Résumé. Cet article explore les origines intellectuelles et les antécédents historiographiques du projet du musée d'Orsay en dressant un panorama des principaux discours ayant façonné, en France, l'écriture de l'histoire de l'art du XIXe siècle au cours des cinquante années précédant son ouverture. L'étude croisée des ouvrages, articles et présentations muséales réalisés par les conservateurs et historiens de l'art met en évidence un récit dominant centré sur les avant-gardes et construit comme une généalogie de la modernité. Toutefois, des contre-récits s'élaborent en parallèle : des relectures inclusives, nostalgiques, locales ou liées à la nécessité de sauver les œuvres d'une dégradation matérielle, émergent autour des artistes académiques ou officiels. Situer le programme d'Orsay dans le prolongement de ces développements invite à reconsidérer ses positions de rupture et de continuité, entre élargissement d'un corpus canonique et persistance d'une grille de lecture moderniste.

«Donner à voir»
La sculpture du XIXe siècle

Entretien avec Antoinette Le Normand-Romain, Laure de Margerie et Anne Pingeot

Résumé. La création du musée d'Orsay a marqué un moment important de la reconnaissance de la sculpture du XIXe siècle. Actrices majeures de ce tournant, Anne Pingeot, Antoinette Le Normand-Romain et Laure de Margerie reviennent à l'occasion de cet entretien avec France Nerlich sur leur implication et leur rôle dans l'élaboration du musée d'Orsay. Leur propos dénote leur grand enthousiasme d'alors face à des connaissances souvent lacunaires et à un mépris hérité pour l'art sculpté de cette période. Elles évoquent le développement de leurs outils de recherche, leurs méthodes, et

déploient l'étendue de corpus alors explorés par le biais de campagnes photographiques, de dépouillements d'archives et du travail mené dans les réserves. Portée par cet élan collectif, la sculpture trouva ainsi à Orsay une visibilité nouvelle, notamment dans la grande nef conçue par Gae Aulenti. Pour les trois interlocutrices, Orsay fut un laboratoire intellectuel ayant permis d'ouvrir durablement le champ de l'histoire de la sculpture du XIXe siècle.

Les années créatrices
Naissance d'une collection photographique au musée d'Orsay (1978-1994)
Éléonore Challine

Résumé. À la lumière de sources d'archives et d'entretiens inédits, cet article explore les premiers temps de la collection photographique du musée d'Orsay, créée à partir de 1979. Il s'interroge sur ce que forger une collection « ex nihilo » veut dire, en ce qui concerne à la fois la logique de formation d'un ensemble ne reposant pas sur une lente sédimentation et sa conceptualisation. La photographie comme art et comme langage formel est ici érigée en stratégie de légitimation. « Les années créatrices. Naissance d'une collection photographique au musée d'Orsay (1978-1994) » dresse aussi le portrait d'une période d'effervescence pour le patrimoine photographique – les années 1980 – et suit la trajectoire ainsi que les discours d'un couple de protagonistes, Françoise Heilbrun et Philippe Néagu, qui sont les véritables architectes de cette collection.

Les pompiers, mon amour
Marc Gotlieb

Résumé. Cet article ouvre de nouvelles perspectives sur les collections du musée d'Orsay en matière d'art académique de la fin du XIXe siècle. Il fait état des efforts réalisés dernièrement pour intégrer ce corpus en lien avec l'essor des médias s'inscrivant dans une temporalité et d'autres technologies de la culture de masse moderne. Il examine aussi l'idée d'ambition artistique, notamment dans le but de reconnaître aux artistes pompiers une vocation artistique en un sens plus noble, même si cette vocation a souvent donné l'impression de mal tourner. Enfin, il cherche à montrer que l'idée selon laquelle les artistes pompiers incarnent la fin d'une tradition prend corps dans certaines des pièces les plus exceptionnelles du musée.

L'architecture exposée au musée d'Orsay
Une production interdisciplinaire dans le panorama culturel du XIXe siècle
Guy Lambert

Résumé. Peu étudiée jusqu'à présent en dépit de sa précocité, la place de l'architecture dans le programme pluridisciplinaire du musée d'Orsay est examinée ici dans une perspective institutionnelle et historiographique élargie. Liées au renouvellement du regard sur la production plurielle du XIXe siècle – qu'incarne la sauvegarde de la gare de Victor Laloux accueillant le musée –, les manières d'exposer l'architecture à Orsay se sont articulées avec la constitution progressive des collections. Si le rôle-clé des expositions temporaires est lié aux contraintes mêmes de conservation des dessins, celles-ci ont été pensées en contrepoint d'une présentation permanente d'objets spécifiquement conçus pour rendre intelligible l'architecture de cette époque (maquettes didactiques et modèles polychromes). En s'attachant à saisir la part de cette dernière dans le dialogue des arts du XIXe siècle, le musée d'Orsay a contribué à enrichir une histoire culturelle de l'architecture aussi attentive à la réception qu'à la production du cadre bâti.

Le service culturel: «nouveauté majeure, inventive et vivace du musée»
Claire Barbillon

Résumé. Le service culturel du musée d'Orsay, créé officiellement en 1985, fut pionnier dans son genre dans le monde des musées. Pensé dès les débuts du projet, il émanait d'une volonté de pluridisciplinarité, de conquête de nouveaux publics et d'enrichissement de la compréhension des œuvres. L'exemple de sa première aventure éditoriale, les « fiches points-clés », illustre comment sa mission centrale, « apprendre à voir », l'inscrivit dans le contexte de l'émergence de l'histoire culturelle comme discipline.

Orsay à l'épreuve des approches critiques en histoire de l'art

Charlotte Foucher Zarmanian

Résumé. Donnant lieu aux éloges les plus enthousiastes comme aux diatribes les plus féroces, l'ouverture du musée d'Orsay en décembre 1986 n'a laissé personne indifférent. De l'autre côté de l'Atlantique tout particulièrement – là où l'histoire sociale de l'art gagne significativement du terrain –, des critiques fusent chez les spécialistes de l'art de la seconde moitié du XIXe siècle. Rapidement, deux universitaires, Patricia Mainardi et Linda Nochlin, s'expriment chacune à sa manière sur la muséographie d'Orsay. Vision muséale versus vision universitaire, histoire formaliste versus histoire sociale de l'art, traditionalisme versus modernisme, France versus États-Unis : ces polarités, malgré le défaut d'être ici trop rapidement esquissées, ont le mérite de s'accorder sur l'impossibilité d'un musée neutre. À l'échelle de la vie politique française de l'époque, elles soulignent enfin plus fortement la complexe cohabitation de tendances tout autant esthétiques que politiques. Comment Orsay, dans son oscillation entre musée de société et musée des beaux-arts, est-il parvenu à faire vaciller le regard des « -ismes » stylistiques (réalisme, impressionnisme, académisme…) vers d'autres « -ismes » d'ordre plus théorique et méthodologique (anachronisme, révisionnisme, postmodernisme…) ? Quarante ans plus tard, un retour sur les critiques formulées par Nochlin et Mainardi permet d'observer la manière dont un musée comme celui d'Orsay a reconsidéré l'histoire de l'art à partir de perspectives critiques.

Turbulences dans l'histoire de l'art du XIXe siècle
L'ouverture du musée d'Orsay en 1986 et mes histoires de l'art moderne

Hollis Clayson

Résumé. Hollis Clayson, professeure émérite et autrice d'ouvrages de référence sur la période Orsay, revient ici sur les débats critiques qui ont marqué les années 1980. Elle témoigne de l'influence de l'histoire sociale de l'art et de l'« effet Orsay » sur sa pensée et ses recherches.

Orsay, chemins de traverse

Entretien avec Benoît Peeters

Résumé. Dans cet entretien, l'essayiste, écrivain, scénariste et critique Benoît Peeters évoque ses premiers souvenirs du musée d'Orsay et le choc architectural comme esthétique provoqué par son ouverture au public à la fin de l'année 1986. Une discussion libre qui permet à l'auteur d'aborder tout aussi bien le réaménagement d'Orsay dans le contexte patrimonial de l'époque que son rôle dans la reformulation du récit des développements artistiques de la seconde moitié du XIXe siècle. Auteur de bandes dessinées comme *Les Cités obscures*, nourries par un imaginaire hybride par bien des aspects lié aux collections du musée et à la période qu'il recouvre, Peeters dresse ainsi des ponts entre sa propre activité de créateur, l'émergence et l'évolution du musée d'Orsay, ainsi que les débats qu'il a pu susciter sur la perception du XIXe siècle.

Le parcours du musée d'Orsay, quarante ans plus tard
Un état des lieux et des questions

Paul Perrin

Résumé. À l'occasion du quarantième anniversaire du musée d'Orsay, cet article propose une réflexion sur le parcours permanent comme objet d'histoire. Si les grandes structures muséographiques mises en place en 1986 demeurent, le parcours n'a cessé d'être réinterprété au gré des acquisitions, des réaménagements et des renouvellements historiographiques. À travers l'analyse des transformations engagées depuis 2017, l'article montre comment le musée fait évoluer son projet scientifique : révision du canon artistique, nouvelles approches historiques et sociales, enrichissement de la médiation, meilleure visibilité des artistes femmes et des scènes internationales, mise en valeur de l'histoire du bâtiment, prise en compte de la provenance des œuvres ou des enjeux environnementaux. Le parcours permanent du musée d'Orsay apparaît ainsi moins comme un état stabilisé des connaissances que comme un instrument de recherche et un récit en constante réévaluation.



REMERCIEMENTS

Nous adressons en premier lieu tous nos remerciements à Christophe Leribault, Sylvain Amic et Annick Lemoine. Successivement, ils ont souhaité, encouragé et soutenu la renaissance de la revue *48-14*, destinée à doter les musées d'Orsay et de l'Orangerie ainsi que le Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau d'un nouvel espace de réflexion, de partage et de diffusion scientifique.
Nous tenons à exprimer notre gratitude la plus chaleureuse à l'ensemble de nos soutiens et mécènes. Notre reconnaissance va tout particulièrement à Daniel Marchesseau, mécène fondateur du Centre de ressources et de recherche, dont l'engagement exceptionnel accompagne avec constance et générosité le développement des missions du Centre. La Société des Amis des musées d'Orsay et de l'Orangerie de même que la Fondation des Amis pour le rayonnement des musées d'Orsay et de l'Orangerie apportent à notre revue un concours inestimable. Grâce à leur soutien, celle-ci peut aujourd'hui renaître sous une forme imprimée et numérique, dans le respect de la plus haute exigence éditoriale, afin de s'adresser au public le plus large et de contribuer pleinement au rayonnement des recherches menées par le Centre. Nous adressons à leurs présidents, Jean-Louis Milin et Laurent Bourgois, l'expression de notre plus vive et sincère gratitude. Nous souhaitons également remercier Lan-hsin Arnaud et Marie-Alix Caquelard pour leur engagement à nos côtés.
Nous adressons nos plus sincères remerciements à l'ensemble des membres du comité scientifique et du comité de rédaction, qui ont accepté de s'engager à nos côtés dans la recréation de la revue *48-14* et d'en accompagner avec enthousiasme la réflexion scientifique et éditoriale. L'effervescence des échanges s'est nourrie des précieuses discussions avec Paul Perrin, l'ensemble des équipes de la Direction de la conservation et des collections et tous les membres du Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau. Ce projet est aussi le leur.
Nous remercions enfin les autrices et les auteurs qui ont accepté de contribuer à ce premier numéro, *L'Effet Orsay*, et dont les textes ont donné corps à cette renaissance.
Nous remercions très chaleureusement toutes celles et tous ceux qui, au musée d'Orsay et au musée de l'Orangerie, ont accompagné et soutenu la production de la revue et de son premier numéro : Natasa Arsenijevic, Zarouhie Arzumanyan, Mélinée Audiard, Allison Bellido Espichan, Julia Beurton, Juliette Bimbaud, Cécile Bolot, Laure Chabanne, Marie-Amélie Conte-Bourges, Emmanuel Coquery, Antoine Courtin, Benoît Deshayes, Virginie Donzeaud, Marie-Caroline Dufayet, Aude Durand-Delannoy, Clarisse Estebe, Constance Fougère, Françoise Fur, Stéphane Guégan, Amélie Hardivillier, Marie Hombourger, Claire Guitton, Malaké Lahoud, Brice Lebœuf, Juliette Le Bonniec, Claire Lebouc, Cyrille Lebrun, Anne Lepage, Andy Marosa, Nathalie Mengelle, Misty Montéville, Thomas Porreca, Elena Prozumente, Gayané Rast-klan, Nadège Raymond-Clergue, Nadia Refsi, Aurianne Rivalier, Frédéric Robinson, Guillaume Roux, Elia Sbalbi, Annette Schillings, Laëtitia Striffling-Marcu, Anne-Sophie Tiravy, Catherine Tudoret, Romane Vassal, Hortense Verneuil.
Nous adressons une pensée amicale et chaleureuse à tous les anciens membres du service culturel, qui ont tous accepté avec plaisir et émotion de figurer dans l'article qui lui est consacré, et dont nous sommes aujourd'hui les heureux successeurs.
Nous sommes particulièrement reconnaissants envers les partenaires qui accompagnent la renaissance de *48-14* : les éditions 303, pour la production de la version imprimée, et l'unité InVisu (CNRS-INHA), pour la version numérique, ainsi que les équipes réunies par leurs soins et dont les noms figurent dans ces pages. Nous avons apprécié leur grand professionnalisme.
Nous saluons le travail essentiel de celles et ceux qui nous ont accompagnés pour la numérisation de la collection de l'ancienne revue *48-14*. Chez Persée : Marie-Hélène Barrière, Sylvain Boschetto, Bérénice Magnant, Thomas Mansier, Patricia Millier ; pour les éditions du GrandPalaisRmn : Mathilde Gilliot, Sophie Laporte, Angélique Stepec ; ainsi que Frédéric Célestin.
Nous remercions également toutes celles et ceux, et particulièrement les éditrices et éditeurs de revues, qui ont accepté de partager avec nous leur expérience et de contribuer, par leurs échanges, à la réflexion ayant accompagné la recréation de *48-14* : Katia Bienvenu, Delphine Blétry, Olivier Bonfait, Muriel Bourel, Laurent Bruel, Marie Caillat, Philippe Cauchoix, Dominique de Font-Réaulx, Catherine Graindorge, Yoann Groslambert, Pascal Liévaux, Marie Lionnet-de Loitière, Émilie Maume, Nathalie Meyer, Maïra Muchnik, Marie Poinsot, Diane Vernel, Delphine Wanes.

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