48 | 14

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

L'EFFET ORSAY

Numéro 1 —— 2026

Musée d'Orsay

Musée de l'Orangerie

Centre de ressources
et de recherche
Daniel Marchesseau

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

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

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

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

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



ORSAY 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 XIX^e^ 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

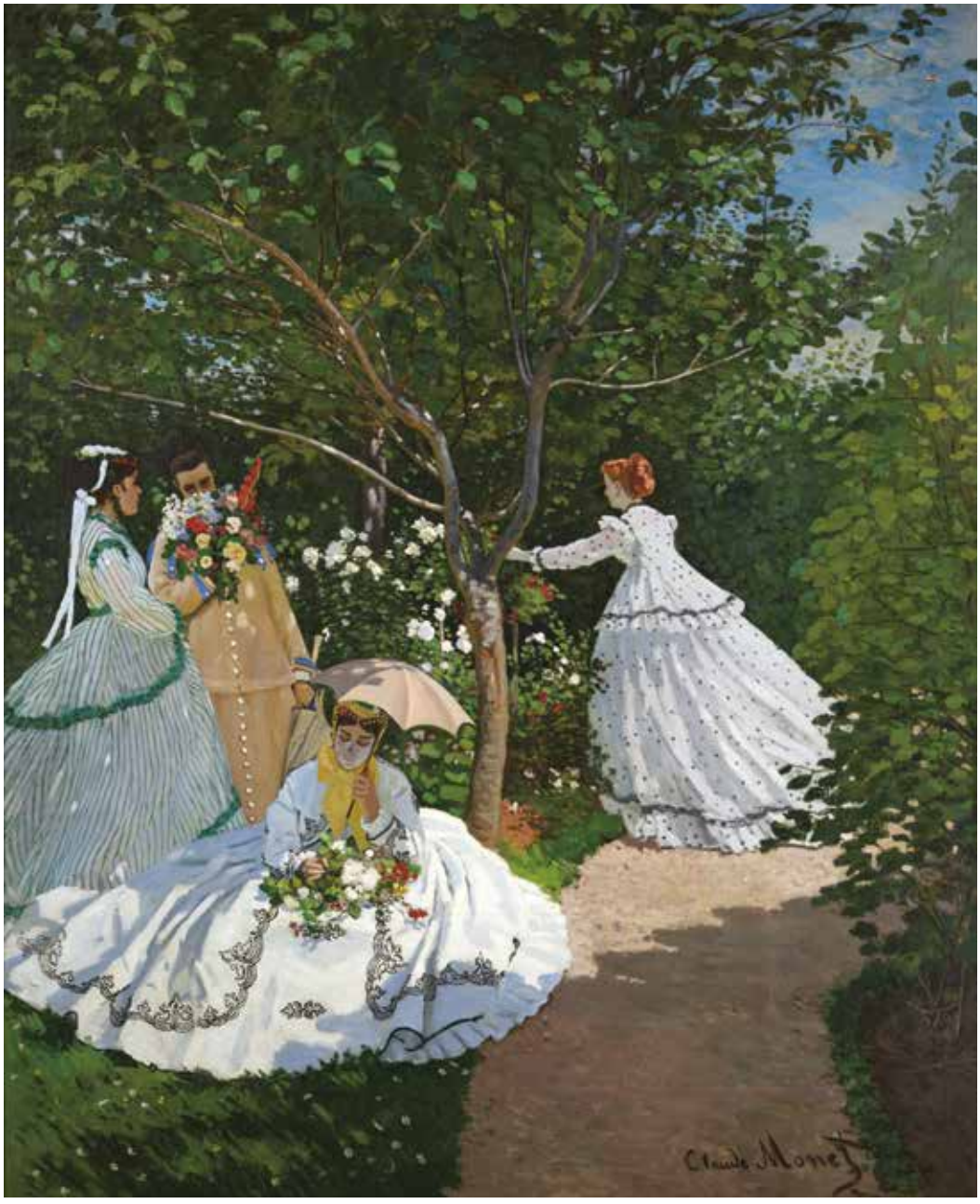


Fig. 3
Claude Monet,
***Femmes au jardin*,**
vers 1866 (1867 ?),
huile sur toile,
255 × 205 cm, Paris,
musée d'Orsay, achat
de l'État à Monet
pour le musée du
Luxembourg en 1921,
RF 2773.

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

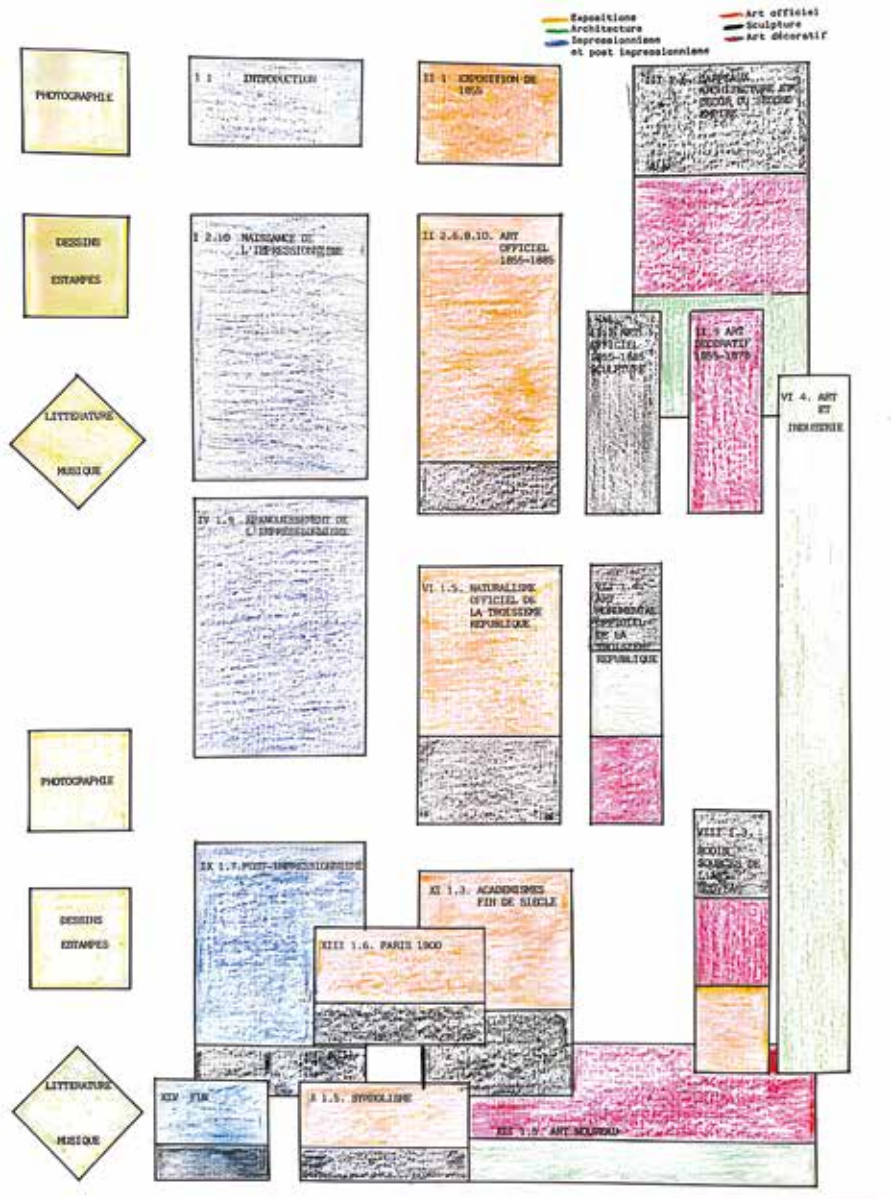


Fig. 5
[Michel Laclotte ?], Schéma manuscrit répartissant les Expositions et les thématiques d'Architecture, Impressionnisme et postimpressionnisme, Art officiel, Sculpture et Art décoratif dans le programme muséographique du musée d'Orsay, 1979, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 19950142/2.



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.

RÉSUMÉS

Orsay, capitale du XIXe siècle?

Neil McWilliam

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

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

Elise Wehr

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

«Donner à voir»
La sculpture du XIXe siècle

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

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

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

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

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

Les pompiers, mon amour
Marc Gotlieb

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Orsay, chemins de traverse
Entretien avec Benoît Peeters

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

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

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

Illustrations
Couverture Jim Purcell, *Vue de la nef avec* Le Vainqueur au combat de coq *d'Alexandre Falguière et* Une trouvaille à Pompéi *d'Hippolyte Moulin*, 1986, ODO 1996 22 1162 T.
Page 1 Jim Purcell, *Réparation de l'horloge au moyen d'un bras télescopique installé sur le quai de la Seine*, 1984, ODO 1996 22 574 T.
Page 2 Anne Pingeot, *Transport de* La Danse *de Carpeaux*, 1986 ; Jim Purcell, *Transport du* Balzac *de Rodin*, 1986, ODO 1996 22 1109 T.
Page 3 Jim Purcell, *Mouvements d'œuvres depuis les réserves vers le rez-de-chaussée, fond de nef*, 1986, ODO 1996 22 1100 T.
Page 4 Xavier Lambours, *Portrait de Gae Aulenti*, vers 1985, épreuve argentique.
Page 5 Jim Purcell, *Niveau médian, côté Seine, vue perspective des salles donnant sur la terrasse Seine*, 1985, ODO 1996 22 990 T ; Jim Purcell, *Galerie des Hauteurs, préfiguration des salles consacrées aux impressionnistes après 1870*, 1985, ODO 1996 22 982 T.
Page 6 Jim Purcell, *Salle sous la coupole consacrée au naturalisme*, 1986, ODO 1996 22 1262 T.
Page 7 Jim Purcell, *Galerie des Hauteurs, avec* La Femme à la cafetière *de Paul Cezanne*, 1986, ODO 1996 22 1155 T.
Page 14 Sylvain Amic dans la nef du musée d'Orsay.
Pages 28-29 Jim Purcell, *Essais sonores, travail sur la qualité acoustique dans la nef*, 1985, ODO 1996 22 1022 T.
Page 189 Jim Purcell, *Le Premier Visiteur devant la billetterie, accompagné d'Évelyne Lehalle, responsable des relations extérieures du service culturel*, 1986, ODO 1996 22 1256 T.
L'ensemble des photographies en noir et blanc citées ici provient de la documentation du musée d'Orsay. Photographies de Jim Purcell : tirages gélatino-argentiques, 21 × 27 cm.

Crédits photographiques
Couverture : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 1** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 2 (haut)** : © Anne Pingeot (source Documentation du musée d'Orsay) ● **p. 2 (bas)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 3** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 4** : © Xavier Lambours / Signatures (source Documentation du musée d'Orsay) ● **p. 5 (haut)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 5 (bas)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 6** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 7** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 10 (gauche)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 10 (centre)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 10 (droite)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 11 (gauche)** : Pénélope Chauvelot (source Documentation du musée d'Orsay) ● **p. 11 (centre)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 11 (droite)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Alexis Brandt ● **p. 14** : © Alexandre Isard ● **p. 28-29** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 30 (détail de la fig. 2, p. 35)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 33, fig. 1** : © Konrad Giehr-DPA / Photononstop ● **p. 35, fig. 2** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 37, fig. 3** : © Musée de Picardie / Alice Sidoli ● **p. 38, fig. 4** : © Musée d'Orsay / Sophie Crépy ● **p. 41, fig. 5** : © Musée d'Orsay / Sophie Crépy ● **p. 44 (détail de la fig. 2, p. 48)** : © GrandPalaisRmn (Domaine de Compiègne) ● **p. 47, fig. 1** : Droits réservés ● **p. 48, fig. 2** : © GrandPalaisRmn (Domaine de Compiègne) ● **p. 50, fig. 3** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Laëtitia Striffling-Marcu ● **p. 51, fig. 4** : © GrandPalaisRmn (Domaine de Compiègne) / Daniel Arnaudet ● **p. 54, fig. 6** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 60 (détail de la fig. 6, p. 68)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 63, fig. 1** : Source Documentation du musée d'Orsay ● **p. 66, fig. 4** : Source Documentation du musée d'Orsay ● **p. 67, fig. 5** : © Isabelle Leroy-Jay Lemaistre (source Documentation du musée d'Orsay) ● **p. 68, fig. 6** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 69, fig. 7** : Source Documentation du musée d'Orsay ● **p. 71, fig. 8** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 71, fig. 9** : Source Documentation du musée d'Orsay ● **p. 74 (détail de la fig. 5, p. 83)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Alexis Brandt ● **p. 76, fig. 1** : Source Éléonore Challine ● **p. 77, fig. 2** : © Martine Franck / Magnum Photos ● **p. 79, fig. 3** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 81, fig. 4** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 83, fig. 5** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Alexis Brandt ● **p. 84, fig. 6** : Source Documentation du musée d'Orsay ● **p. 90 (détail de la fig. 2, p. 95)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 93, fig. 1** : © Rijksmuseum, Amsterdam ● **p. 95, fig. 2** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 96, fig. 3** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 99, fig. 4** : © GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Adrien Didierjean ● **p. 101, fig. 6** : © GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Sylvie Chan-Liat ● **p. 104 (détail de la fig. 3, p. 110)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 106, fig. 1** : © Pénélope Chauvelot (source Documentation du musée d'Orsay) ● **p. 108, fig. 2** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Sophie Crépy ● **p. 110, fig. 3** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 111, fig. 4** : Source Documentation du musée d'Orsay ● **p. 113, fig. 5** : Source Documentation du musée d'Orsay ● **p. 114, fig. 6** : Source Documentation du musée d'Orsay / Droits réservés ● **p. 116, fig. 7** : © Musée d'Orsay / Laëtitia Striffling-Marcu ● **p. 120, fig. 1** : © Musée d'Orsay / Jim Purcell ● **p. 123, fig. 2** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 127, fig. 3** : © Musée d'Orsay / Jim Purcell ● **p. 130 (détail de la fig. 7, p. 140)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 133, fig. 1** : Source Documentation du musée d'Orsay / Droits réservés ● **p. 136, fig. 3** : Source Documentation du musée d'Orsay / Droits réservés ● **p. 139, fig. 5** : © Musée d'Orsay / Sophie Crépy ● **p. 139, fig. 6** : © Musée d'Orsay / Sophie Crépy ● **p. 140, fig. 7** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 144 (détail de la fig. 3, p. 150)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 149, fig. 2** : Source Documentation du musée d'Orsay / Droits réservés ● **p. 150, fig. 3** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Patrice Schmidt ● **p. 155, fig. 4** : © Mairie de Bordeaux / Musée des Beaux-Arts de Bordeaux / Photo F. Deval ● **p. 160 (détail de la fig. 1, p. 163)** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 163, fig. 1** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 163, fig. 2** : © Jacques-Henri Lartigue ● **p. 165, fig. 3** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 167, fig. 4** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Alexis Brandt ● **p. 171, fig. 7** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell ● **p. 172, fig. 1** : © Musée d'Orsay / Sophie Crépy ● **p. 175, fig. 2** : © Musée d'Orsay / Laëtitia Striffling-Marcu ● **p. 176, fig. 3** : © Musée d'Orsay / Laëtitia Striffling-Marcu ● **p. 178, fig. 4** : © Musée d'Orsay / Sophie Crépy ● **p. 181, fig. 5** : © Musée d'Orsay / Laëtitia Striffling-Marcu ● **p. 183, fig. 6** : © Musée d'Orsay / Laëtitia Striffling-Marcu ● **p. 189** : © Musée d'Orsay (dist. GrandPalaisRmn) / Jim Purcell

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

Présidente : Annick Lemoine
Administratrice générale : Julia Beurton
Administratrice générale adjointe : Virginie Donzeaud
Directrice du musée de l'Orangerie : Claire Bernardi
Directeur de la conservation et des collections du musée d'Orsay : Paul Perrin
Préfiguratrice du Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau : France Nerlich
Chef du Service des données patrimoniales numériques : Benoît Deshayes

Édition

Musée d'Orsay
Éditrice : Camille Sourisse

Éditions 303
Direction : Aurélie Guitton
Édition, suivi éditorial et iconographie : Élise Gruselle
Édition : Carine Sellin

Création graphique et mise en page : Elamine Maecha, BURO-GDS
Traduction de l'anglais vers le français des textes d'Hollis Clayson, Marc Gotlieb et Neil McWilliam : Étienne Gomez
Préparation des textes français : Philippe Rollet ; relecture : Clarisse Deniau

VERSION IMPRIMÉE

Photogravure : Pascal Jollivet
Les textes sont composés en SangBleu, Work Sans et Spectral.
La revue est imprimée sur du papier Symbol Tatami 135 g pour les pages intérieures et 250 g pour la carte de couverture.
Elle a été achevée d'imprimer en novembre 2026 sur les presses de Media Graphic (France).
Dépôt légal : décembre 2026

VERSION NUMÉRIQUE

Traduction du français vers l'anglais : Elisabeth Lyman
Préparation et relecture des textes anglais : Matthew Gillman
Description des textes alternatifs aux images : Isabelle Chain

Unité InVisu (CNRS-INHA)
Directeur : Manuel Charpy
Suivi de projet : Juliette Hueber

Intégration de la maquette : Thomas Brouard, Chapitre neuf
Intégration du premier numéro : François Grosdemouge, Eutypo

© Établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie – Valéry Giscard d'Estaing, Paris, 2026

ISBN version imprimée : 978-2-35433-477-2
ISBN version numérique (français) : 978-2-35433-478-9
ISBN version numérique (anglais) : 978-2-35433-479-6
ISSN version imprimée : 1145-2153
ISSN version numérique : en cours d'attribution

Sauf mention contraire, les textes de la revue sont diffusés sous licence CC-BY-NC-ND 4.0.

IN VISU UAR 3103 | CNRS | INHA

303

Ce numéro dispose d'une version numérique bilingue diffusée en libre accès sur DeVisu, pépinière de revues numériques en histoire de l'art, portée par l'unité InVisu (CNRS-INHA) : https://devisu.inha.fr/48-14