At autempe periossi iditio doluptasi dolorem exeribus, sum quam cullab id ulpa pedis rem. Nam et, quia ad magni dolupti orepel intis sundiae idelectet, odipient, quatinc ientistius rero con ex et mi, iniminusamus moditis ea dus. Nulla doloria samus acilluptate cus dendaectore, comnistore simaio tent. Vel idebit, a doluptatquo tet et apid ma cupitae laborum et quid ulparum dolum nihitiaepre seriae. Occaborem sitati ut modit, endisquo eicipsum dit modipid quatus mi, omnias arum eatur, voloreri que vitat omnit, omnimol estrum ra diti blandae sequam as nonsequi re, conserepremv voluptaeri apernatqui in ra adi nullace ruptibus, ommodis es sum quias dollaccum sin es ex et volo iumquam nieniandicae nos quaepe volore moluptatum iliquias estin rent exerum quo vellore ea sit, eum ut autatur ad minveni minvelit, quod minihiliqui ditates sinctum quisin ne officil iniscium, ommolup tatium rat hilluptatqui blabor sum faceriate corionse volorescid exerion sequia quiaspid molorestrum cum atur solupta conse nihillectur moluptio. Fercidebis mo exerovid maionserro invendam qui re pa ducit pa essi odit que et exeris perum quiatem inim explam, ut quunt volore et, sint.

Sa conseque sit poritio mi, omnimolut et laborum fuga. It ex era plaboressum, que vent venimod mi, incia pos moluptati temqui consequas min por a dolupis ut exerro evel int quis anissi si nectotas doluptat eic to eos dolorro rernatemped ut odis proreperora suntiur, nossusam nossit et fugitem.

Musée d'Orsay

Musée de l'Orangerie

Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau

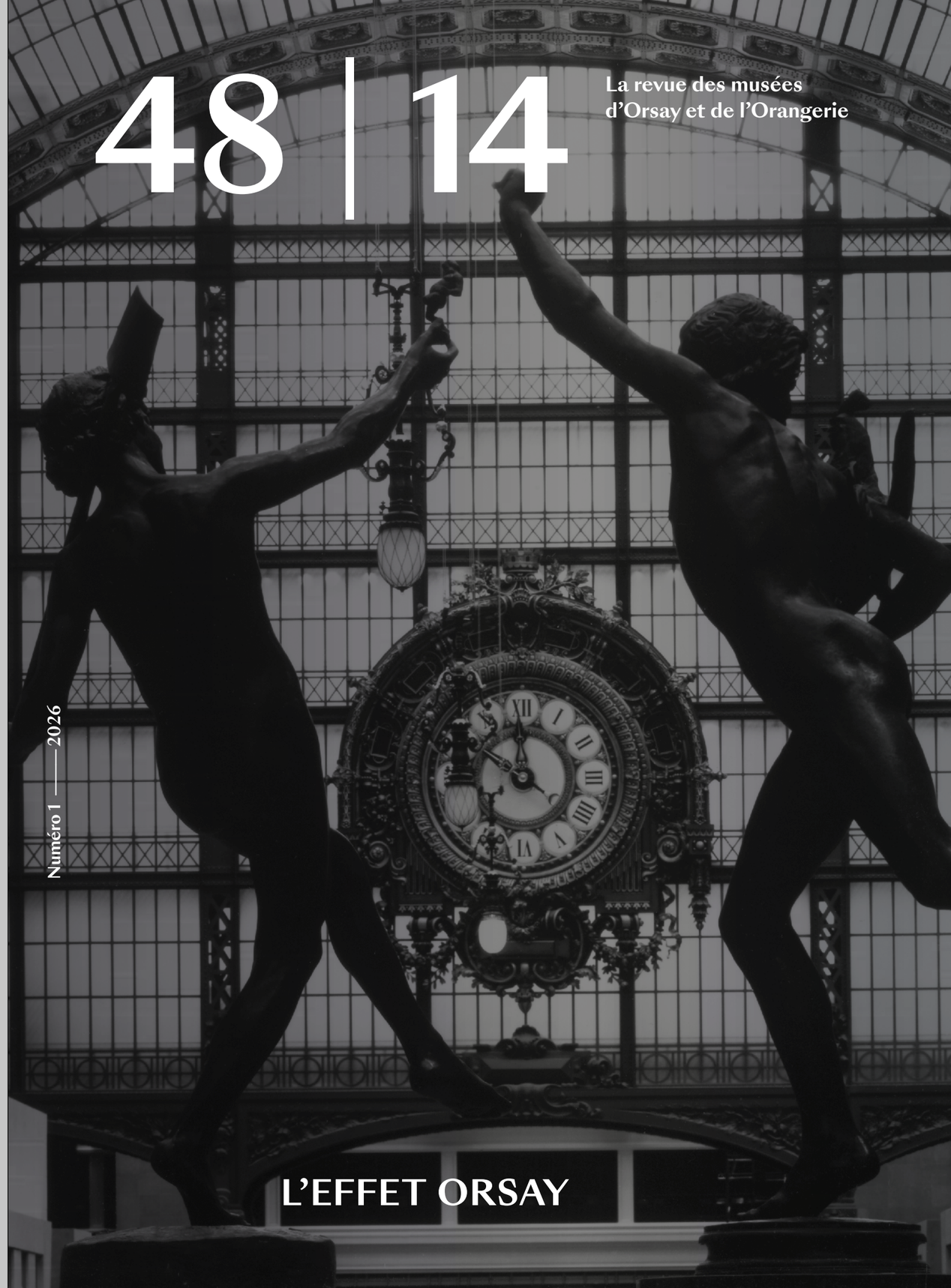
9 782354 334772

ISBN : 978-2-35433-477-2
30 €

48 —— 14

L'EFFET ORSAY
Numéro 1 —— 2026

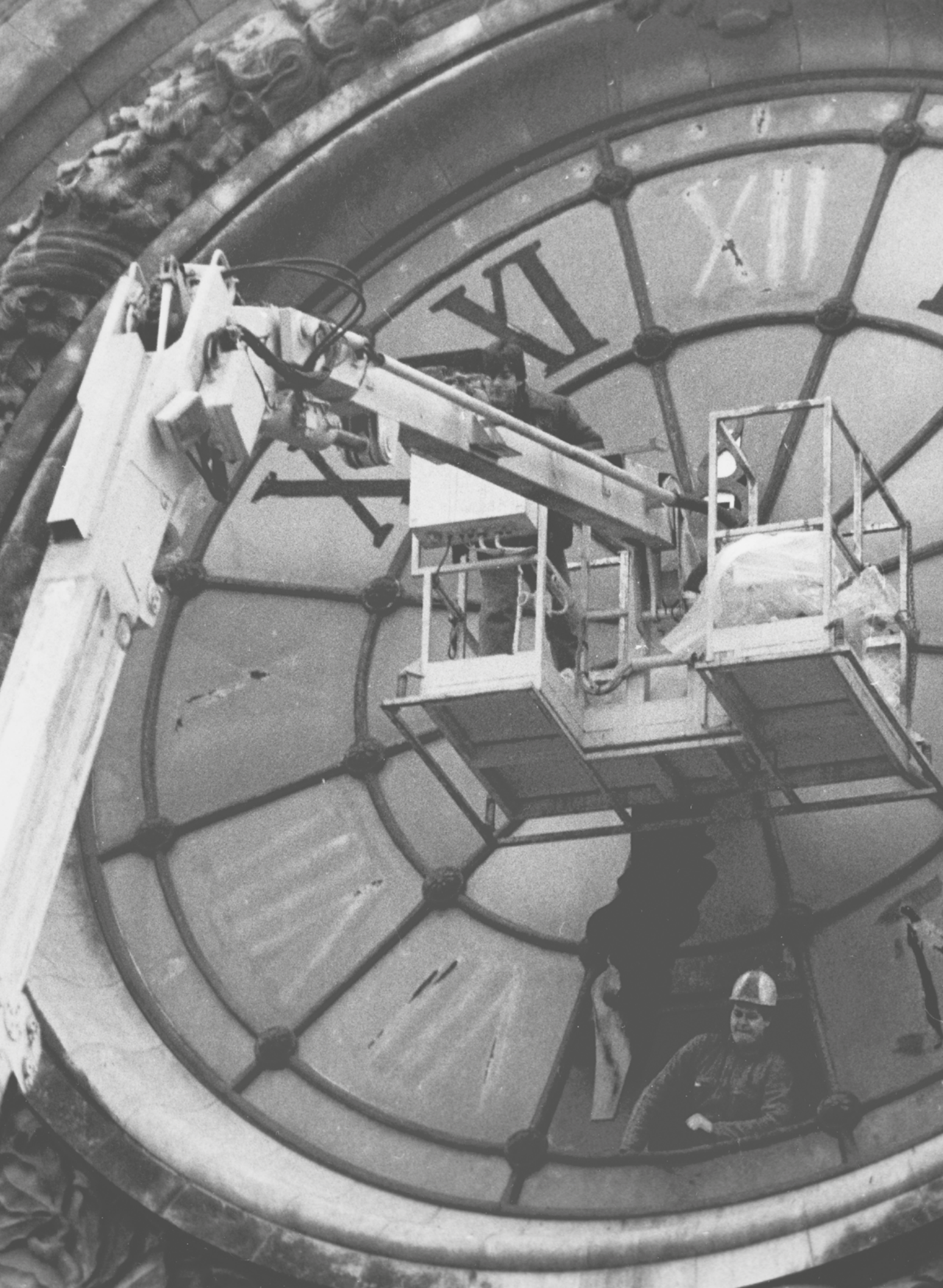
Numéro 1 —— 2026



48 | 14

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

L'EFFET ORSAY




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

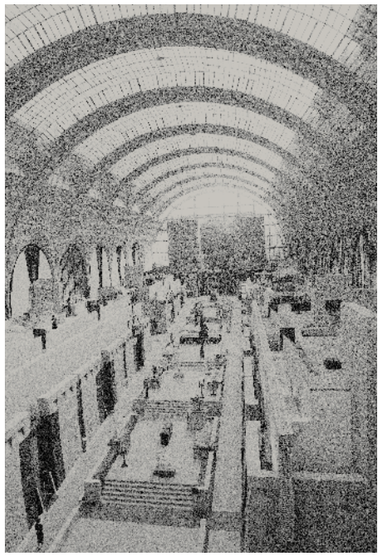
La revue des musées d'Orsay et de l'Orangerie

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 XIXe siècle et du début du XXe 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 XIXe 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 des étudiantes, étudiants, chercheuses, chercheurs, collègues et acteurs du monde de l'art venus du monde entier. 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 XIXe 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 comités scientifique et éditorial, collègues engagés et rigoureux, qui ont accompagné cette première livraison et œuvrent déjà aux suivantes. Ils s'adressent également aux éditions 303, qui ont accompagné 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 portés 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 XVIIe 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 XXe 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 »,



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**).

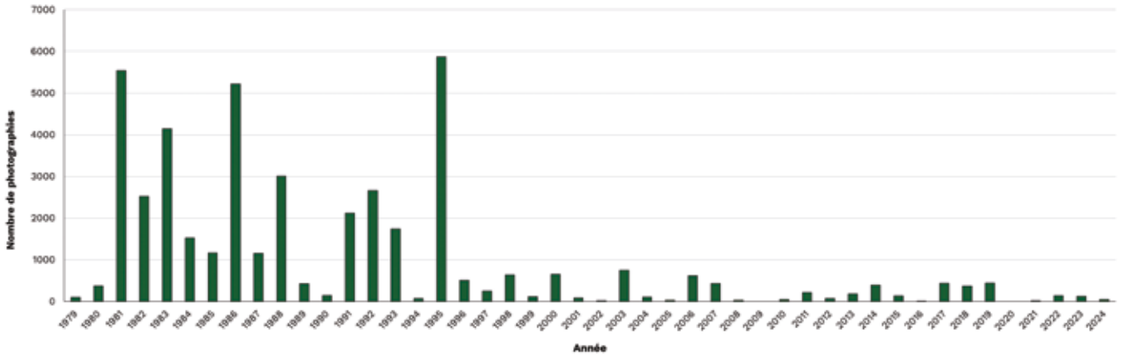


Fig. 1
L'entrée des photographies au musée d'Orsay par année.
Note : Ces chiffres annuels sont fournis par une interrogation du catalogue en ligne des collections du musée, grâce à une recherche avancée par année d'acquisition. Ils peuvent être en décalage par rapport aux chiffres annoncés en 1983, 1986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

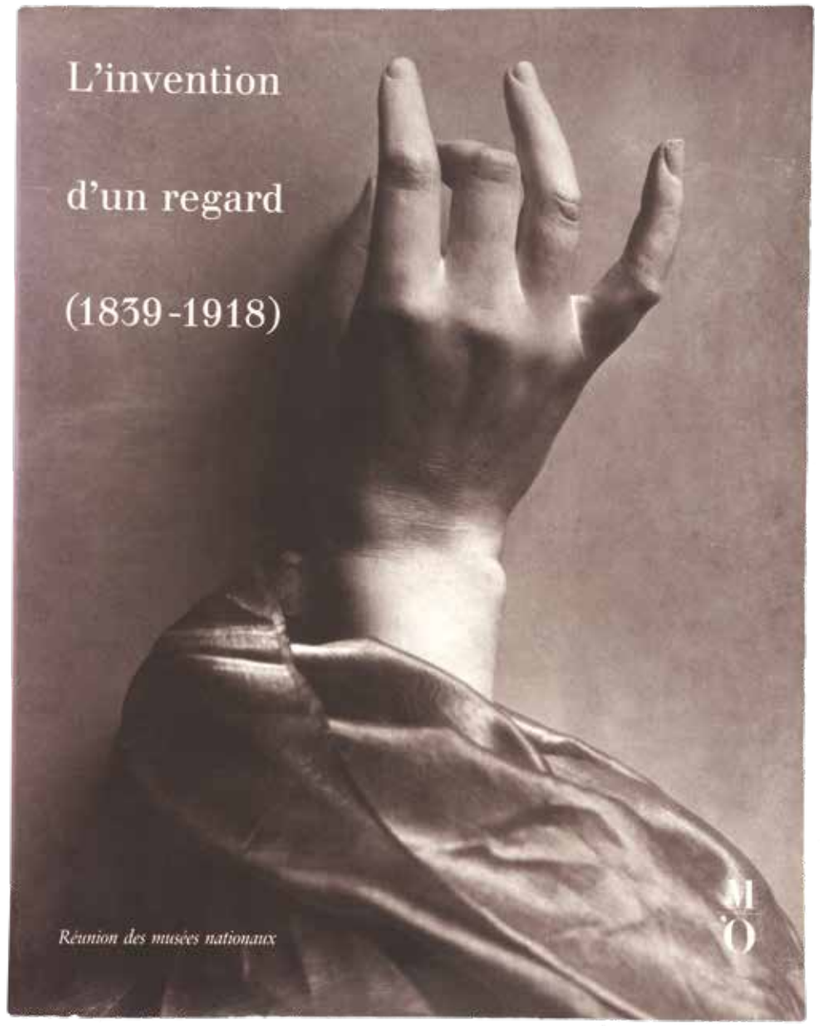


Fig. 7
Françoise Heilbrun, Philippe Néagu et Bernard Marbot (dir.), *L'invention d'un regard (1839-1918)*, catalogue de l'exposition, 1989. La couverture est illustrée d'une photographie d'Adolphe Bilordeaux, *Étude de main en plâtre,* 1864 (épreuve sur papier albuminé à partir du négatif sur verre au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

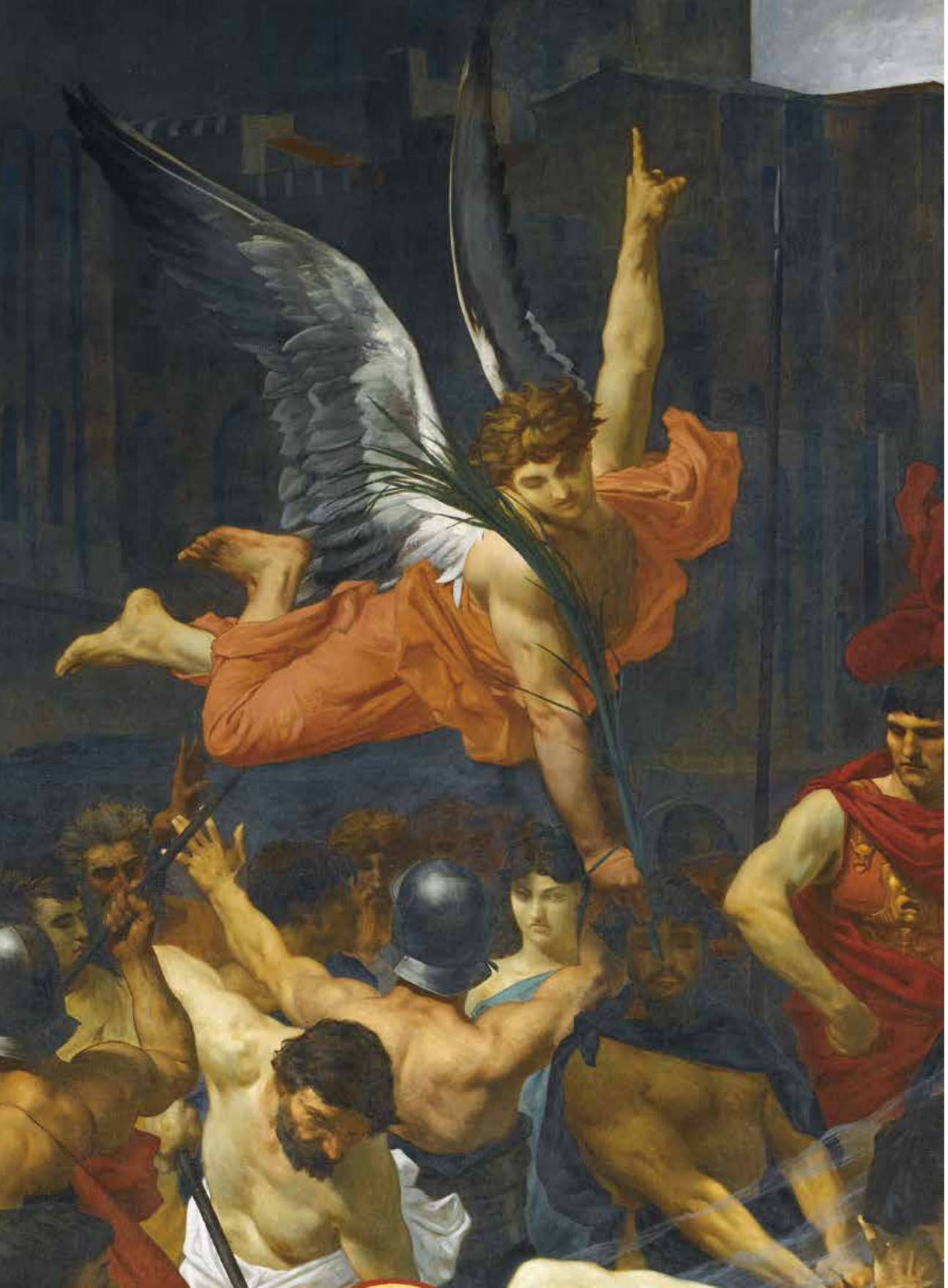
Néagu, 1983
Philippe Néagu, « Un projet photographique de Victor Hugo », *Photographies*, nº 3, décembre 1983, p. 57-61.

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 XIXe 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 XIXe 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 XIXe 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].

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 ».



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.

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].

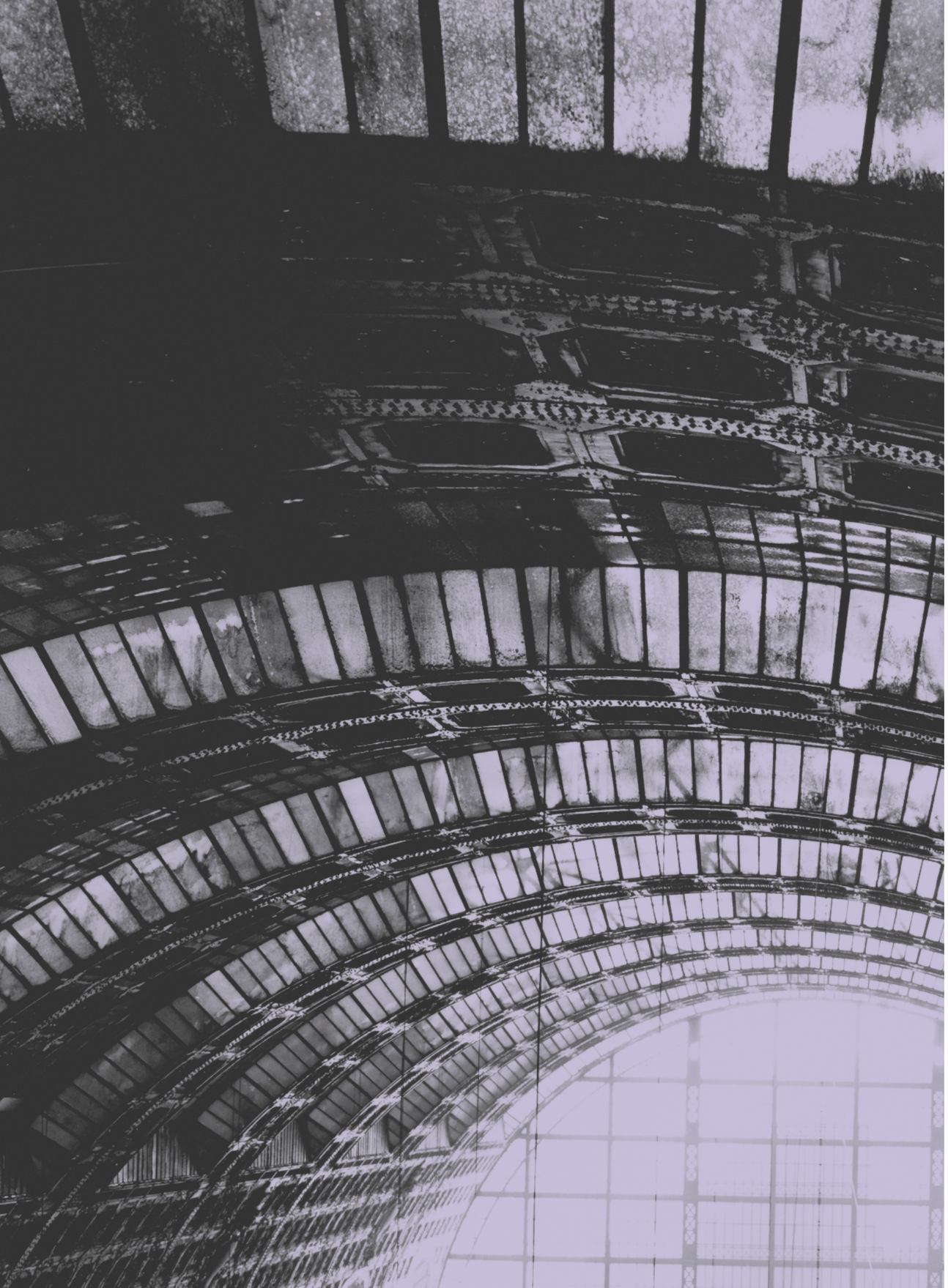
Un effet Orsay ?

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



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.

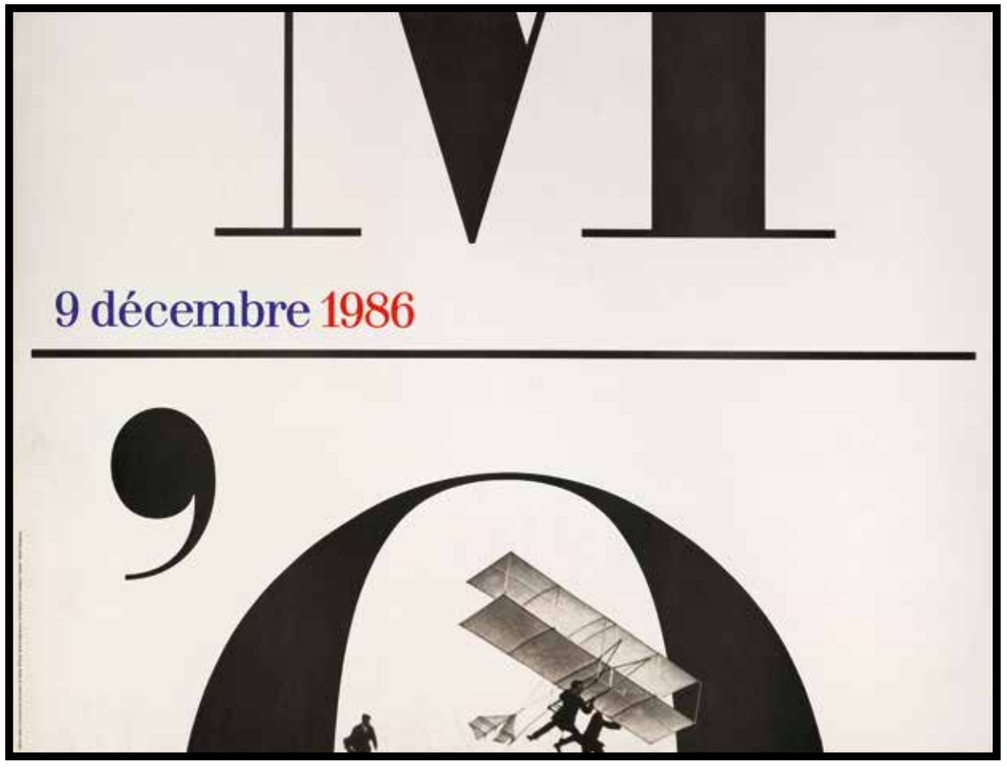
Fig. 1
Jim Purcell, *Chapiteau Renaud-Barrault au fond de la nef du musée d'Orsay*, vers 1980-1981, épreuve gélatino-argentique, 21 × 27 cm, Paris, Documentation du musée d'Orsay, DO 1996 22 162 T. Le « théâtre d'Orsay » a accueilli la troupe Barrault-Renaud entre 1972 et 1981.

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.





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 !

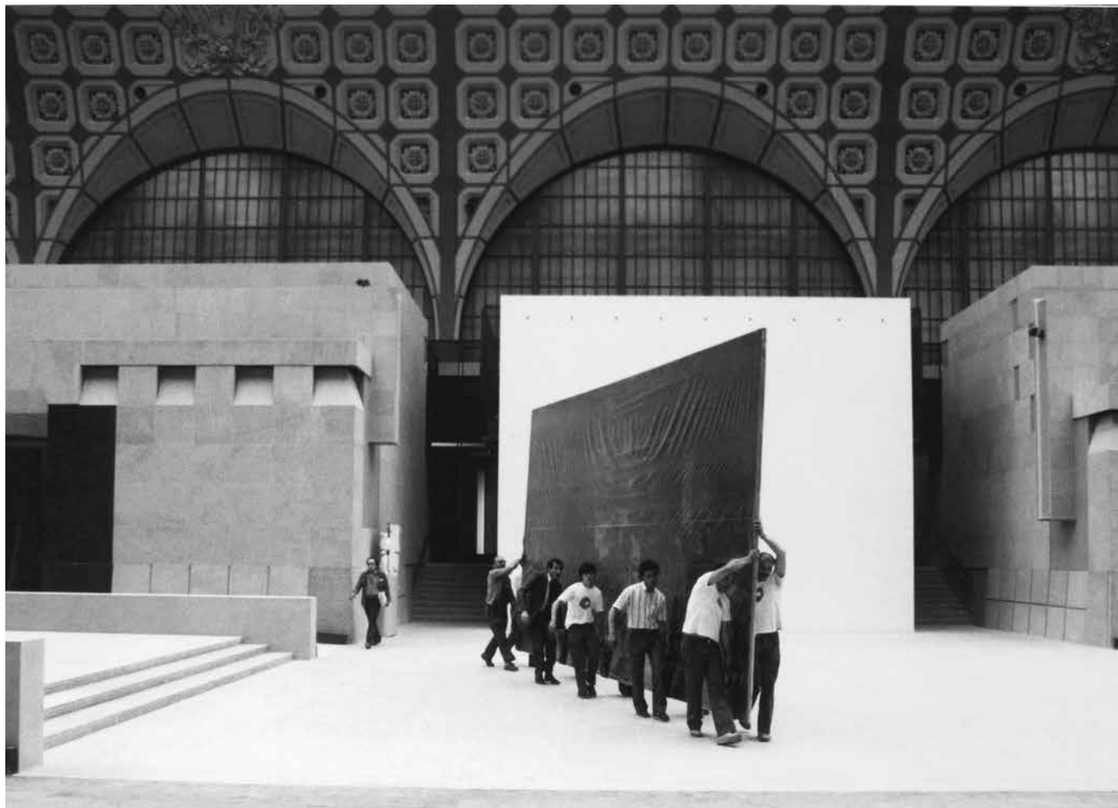
Au-delà de la question architecturale, vous avez donc été frappé par une certaine reconfiguration du récit de l'histoire de l'art du XIXe siècle ?

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.



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

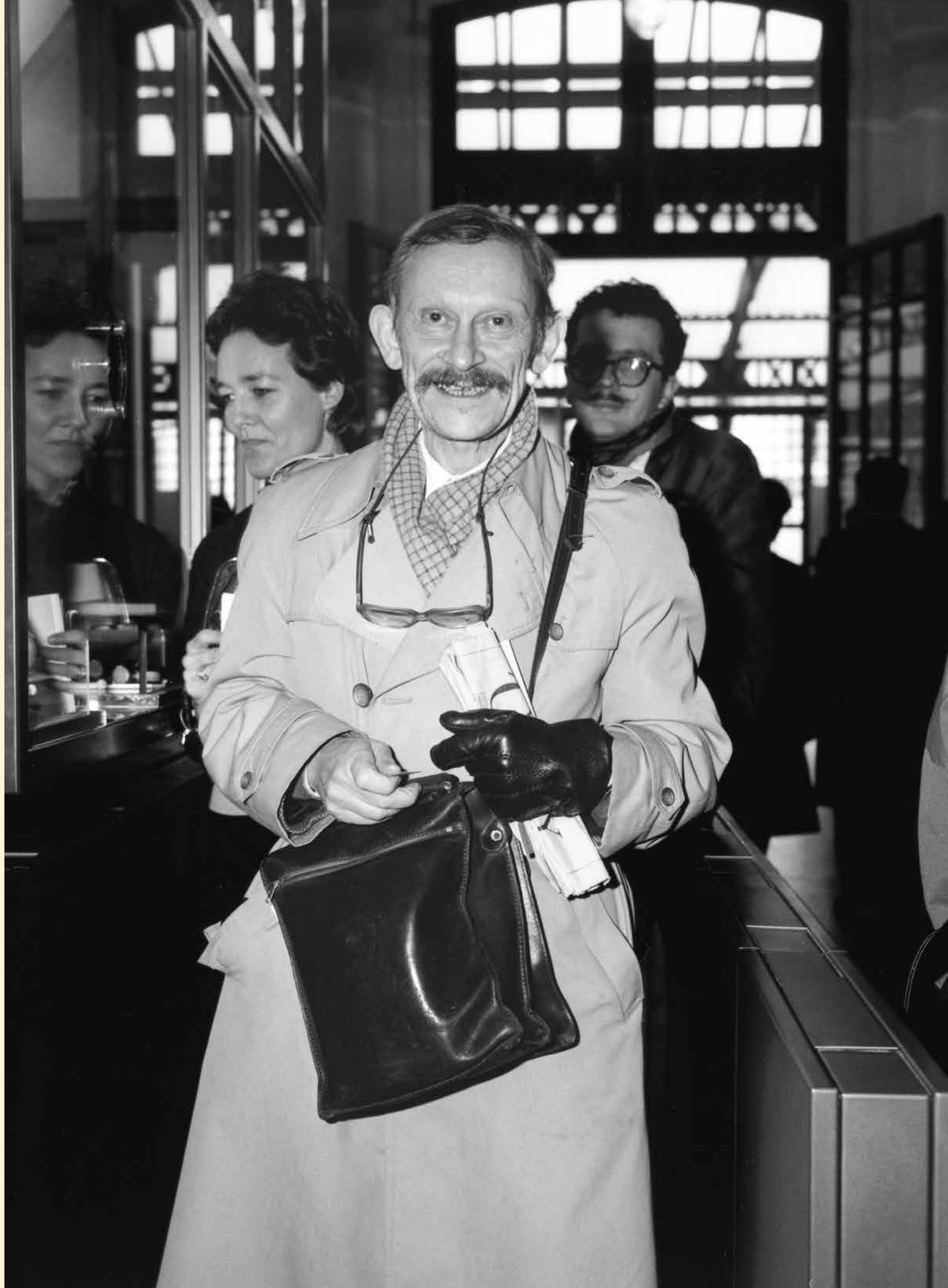
Entretien avec Benoît Peeters

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 Arctic Volume 130 g pour les pages intérieures et 230 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