



HAL
open science

1985-1997, Fortune critique du Musée d'Orsay : la spécificité du regard anglo-saxon

Agathe Joly

► **To cite this version:**

Agathe Joly. 1985-1997, Fortune critique du Musée d'Orsay : la spécificité du regard anglo-saxon . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01544954

HAL Id: dumas-01544954

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01544954>

Submitted on 22 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Agathe JOLY

1985-1997, Fortune Critique
du Musée d'Orsay:
la spécificité du regard anglo-saxon

Mémoire de Recherche
(2^e année de 2^{ème} cycle)
présenté sous la direction
du Professeur François RENE-MARTIN
et du Professeur Michela PASSINI

Septembre 2014

Sommaire

Remerciements	V
Avant-Propos	VI
Introduction	1
A- Genèse et contexte du Musée d'Orsay	1
1) Contexte historique : de mai 1968 aux années 1980	1
2) La politique culturelle du gouvernement français : 1968-1986	2
3) La création du musée	3
4) Le projet de trois présidents	4
B- Présentation de la recherche: objets, limites et difficultés	6
C- Travaux préalables et dépouillement de la presse française	10
1) La thèse de doctorat d'Andrea Kupfer Schneider en politique culturelle	10
2) La recherche en muséologie de Marion Stef	11
D- La spécificité de la réception anglo-saxonne	12
1) Comparaison de la presse anglaise à la presse française	12
2) Un corpus nourri par des sources secondaires	14
E- 1960-1990 : contexte culturel et intellectuel	15
1) Contexte intellectuel en France	15
a) L'après 1968	15
b) « Le grand tournant » : 1975-1989	16
2) Réforme de l'histoire de l'art aux Etats-Unis et en Angleterre	17
a) L'histoire sociale de l'art	17
c) La New Left Art History ou histoire de l'art radicale	18
d) La New Art History	20
3) Au même moment en France	23
4) Le révisionnisme de l'art du XIXe siècle	26
I- La Présentation anticipée du Musée d'Orsay aux États-Unis	30
A- Missions et objectifs de l'exposition	32
1) Le projet présenté par les organisateurs	32
a) L'avant-propos de Steven Nash	32
b) La préface de Jacques Rigaud	32
c) Le Musée d'Orsay présenté par Michel Laclotte	33
2) Le titre de l'exposition	34
3) La communication autour de l'exposition	36
4) La sélection des œuvres	39
B- Le dispositif de présentation	41
1) L'entresol	42

2) La section Contrasts	42
3) La section Art News and Events	46
4) Les Sections From Stage Performance to Representation et Art in the Industrial Environnement	48
C- Réception Critique de l'exposition	52
1) A Brooklyn	52
2) A Dallas	55
3) La réception critique de l'exposition en France	57
D- Les Enjeux de l'exposition	58
1) L'enjeu intellectuel	58
a) Un désaccord méthodologique	58
b) Débat au DMA	60
c) Les Etats-Unis comme laboratoire: une stratégie de concurrence face à la recherche anglo-saxonne	62
2) L'enjeu économique	63
3) L'enjeu culturel et diplomatique	66
Conclusion de la première partie	69
II- Débats autour d'Orsay dans les milieux anglo-saxons	69
1) La réception critique du musée aux États-Unis et en Angleterre	70
a) L'architecture	70
b) La présentation des collections	75
2) Analyse des tendances	83
3) Les critiques de fond du débat	85
a) Une critique de l'attitude formaliste et moderniste des conservateurs	85
b) Le révisionnisme d'Orsay	87
c) L'histoire et l'histoire sociale de l'art au musée	90
4) L'impact d'Orsay en Amérique: la rénovation du Met	93
III- La réponse française: critique et réception du point de vue anglo-saxon	99
1) Réactions diverses des conservateurs face à la presse	99
2) Réaction globale des conservateurs face aux travaux anglo-saxons	102
a) Des affinités avec certains historiens et certaines pratiques anglo-saxonnes	102
b) Une hostilité marquée contre la « sociologie »	105
3) Réponses aux critiques spécifiques soulevées par la presse anglo-saxonne	110
a) L'architecture	110
b) L'accrochage	111
c) Madeleine Rebérioux et l'histoire au musée	113
d) La question du Nouveau XIXe siècle	116

4) Une critique franco-anglo-saxonne du révisionnisme du XIXe siècle	119
5) Proposition d'une nouvelle branche de révisionnisme	125
6) Les débats sur Orsay dans le contexte plus large de réception des nouvelles méthodes anglo-saxonnes	127
a) 1978-1980: Histoire et Critique des Arts, un tremplin en marge des réseaux traditionnels	127
b) 1985-1992 : la réception de la New Art History et de l'histoire sociale de l'art dans les courants traditionnels	133
c) 1989-1993 : le cri solitaire de Régis Michel contre la Sorbonne	141
7) 1991: où en est l'histoire de l'art en France ?	145
Conclusion de la troisième partie	152
Conclusion Générale	155
Bibliographie	166

Remerciements

Je souhaite remercier mes directeurs de mémoire, Michela Passini, chargée de recherche au CNRS (ENS/IHMC) et François-René Martin professeur d'histoire de l'art à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Je leur suis extrêmement reconnaissante du suivi qu'ils m'ont accordé et de l'aide qu'ils m'ont procurée dans la recherche d'un sujet qui répondrait à mes ambitions personnelles.

Je souhaite également remercier Angie Park et Hillary Bober, archivistes au Brooklyn Museum et au Dallas Museum of Art pour leur assistance dans mes recherches. Je leur suis extrêmement reconnaissante de m'avoir fournie dans d'aussi brefs délais les documents dont j'avais besoin.

Je remercie également la Documentation et le Service de Presse du Musée d'Orsay de m'avoir accueillie dans leur département et permis de dépouiller leurs archives.

Enfin, je souhaite remercier Marie Camus, étudiante à l'Ecole du Louvre, avec qui j'ai pu amplement discuter de mon sujet et partager mes doutes et mes progrès.

Avant-Propos

En septembre 2013, alors que j'entamais ma seconde année de deuxième cycle à l'École du Louvre, j'étais à la recherche d'un sujet de mémoire qui me permettrait de saisir la complexité des relations entre l'histoire de l'art française et anglo-saxonne. Revenue à Paris pour des études en muséologie après avoir étudié quatre ans à l'Université de Columbia, j'étais en effet convaincue que l'enseignement que j'avais reçu aux États-Unis se distinguait foncièrement de celui que je recevais alors en France, et je souhaitais comprendre cette différence. Mon intuition était que la recherche française était davantage orientée vers la recherche en archives et la recherche anglo-saxonne vers la pluridisciplinarité et la théorie. Je me tournai donc vers des sujets portant sur la nouvelle histoire de l'art dans les pays anglo-saxons, et l'infiltration de l'histoire de l'art par d'autres disciplines. Je souhaitais potentiellement orienter ces recherches vers une thèse. Aux vues de mes aspirations, François René Martin me conseilla de me tourner vers l'histoire sociale de l'art et sa réception au moment d'Orsay. Le sujet étant trop vaste pour un mémoire de recherche, je décidai de le préciser en étudiant la réception critique du Musée d'Orsay dans les milieux anglo-saxons. J'étais loin de me douter que ce micro-exemple me permettrait de saisir par bien des aspects la nature des désaccords entre historiens de l'art français et anglo-saxons, du moins dans les années 1980.

Grâce à ce mémoire, je pus en effet étudier le contexte intellectuel de l'après-mai 1968 en France, aux États-Unis et en Angleterre et saisir les chemins radicaux qu'emprunta l'histoire de l'art dans ces derniers pays. J'observais avec attention le développement de la *New Art History*, ses principes, ses organisations, ses acteurs et les liens qu'elle entretenait avec l'histoire sociale de l'art. Une telle démarche me permit notamment de comprendre l'enseignement que j'avais moi-même reçu à Columbia et l'emphase que mes professeurs avaient placée sur les écrits de T.J. Clark, Linda Nochlin, sur les historiens de l'art marxistes ou sur la *French Theory*. J'analysai également la réception de ces écrits en France dans les années 1960-1990 et les critiques formulées à l'égard de cette nouvelle approche par les historiens de l'art français. Les commentaires parfois très incisifs de ces derniers firent saillir quelques

uns des excès et des défauts de cette discipline en formation et m'aident à comprendre pourquoi elle avait été accueillie avec tant de réticence en France. Une telle enquête m'éclaira aussi sur les raisons pour lesquelles à l'Ecole de Louvre, j'avais constaté le manque d'emphase sur certaines méthodes ou certaines approches qui m'avait parues fondamentales lors de mes études aux Etats-Unis.

D'autre part, ce mémoire fut l'occasion d'étudier la fondation d'un musée de renom et les enjeux commerciaux, intellectuels et culturels que représentait à l'époque la présentation d'une nouvelle vision du XIXe siècle. Je me passionnai pour le débat révisionniste¹, pour la prise de position de chacun et pour les impasses et les solutions auxquelles conduisirent les nombreux articles, colloques et débats publiés au moment d'Orsay. Je découvris la difficulté d'occuper le rôle de conservateur en chef des collections d'un nouveau musée et la nécessité constante de se justifier auprès de la presse. Je fus parfois choquée par les convictions de certains acteurs du débat, parfois aussi par la virulence, l'agressivité ou la passion qui pouvaient animer les échanges et constatai à quel point, la perception du rôle du musée et de l'art moderne avait changé en trente ans. Un tel travail m'enseigna également à prendre du recul face à la subjectivité de chacun et à toujours examiner le revers de chaque argument.

Ce travail fut aussi pour moi l'occasion de m'essayer à l'étude de l'histoire du temps présent et de constater la difficulté de tenir un discours sur des événements proches que je n'avais pourtant pas vécus mais dont la majorité des acteurs étaient encore vivants. Je fus confrontée à la volatilité des opinions des historiens que j'étudiais, à la profonde ambivalence voire à la contradiction de certains de leurs propos et au délicat exercice de n'ériger aucun de ces acteurs en héros ou bouc-émissaires. Après plusieurs hésitations, j'abandonnai par ailleurs la décision de conduire des entretiens, voulant à tout prix traiter mes sources dans leur contexte historique et ne pas me laisser influencer par l'opinion changeante de mes protagonistes.

¹ La notion de révisionnisme fait référence ici non pas à la négation de la Shoah et à la remise en cause du génocide juif commis par l'Allemagne nazie durant la Seconde Guerre mondiale mais à un courant visant à réformer la vision portée par les historiens de l'art sur l'art du XIXe siècle et qui émerge en Europe et aux Etats-Unis à partir des années 1960. Les critiques français et anglo-saxons utilisent eux-mêmes ce terme de « révisionnisme » lors des débats sur Orsay pour désigner cette tendance.

Suite à l'analyse détaillée de mes sources, je fus rassurée de découvrir, que malgré les différents qui opposaient le camp anglo-saxon et le camp français, la césure n'était pas définitive et que de chaque côté de l'Atlantique et de la Manche, il existait des affinités. La réflexion autour du nouveau Musée d'Orsay fut certes le lieu de violentes oppositions mais également celui d'une longue discussion et d'une profonde collaboration, qui permit de renouveler la discipline. L'approche anglo-saxonne n'avait par ailleurs pas été aussi marginalisée en France qu'on pouvait le penser et elle n'était pas si incompatible avec les méthodes d'histoire de l'art françaises. Mon double héritage n'était donc pas irréconciliable.

Enfin ce mémoire me permit de cumuler une variété de différentes approches tenant aussi bien de l'histoire intellectuelle et culturelle et de la fortune critique, que de l'histoire de l'histoire de l'art et de l'histoire quantitative. Il m'aida à cerner davantage la génération d'historiens de l'art que j'avais eu pour enseignants en France et aux Etats-Unis et à comprendre l'école de pensée, l'héritage qui m'avait été légué. Ce travail représente donc pour moi un retour sur les concepts et les principes qui m'ont été inculqués mais aussi le début d'une enquête sur les relations franco-anglo-saxonnes en histoire de l'art et sur l'évolution de la perception de l'art du XIXe siècle au XXe siècle.

Introduction

Avant de présenter l'objet et le fruit de nos recherches, attardons-nous d'abord sur les conditions de création du Musée d'Orsay.

A- Genèse et contexte du Musée d'Orsay²

1) Contexte historique : de mai 1968 aux années 1980

Le projet d'Orsay débute en 1973 soit cinq ans après mai 1968. La France avec le reste des pays industrialisés vient de connaître une remise en cause profonde initiée par les générations du « baby boom » qui lors du mouvement de mai 1968, ont dénoncé la société de consommation, les inégalités, la morale traditionnelle, l'autoritarisme, ou encore l'impérialisme américain³.

En France, les étudiants se plaignent du manque de structures d'accueil à l'université et les ouvriers de la dureté de leurs conditions de travail. Enclenchée par une révolte de la part des étudiants de Nanterre, le mouvement gagne les autres universités, les lycéens puis le monde ouvrier et touche pratiquement toutes les catégories de population sur l'ensemble du territoire. Au Royaume-Uni, le mouvement se déclenche à partir de la London School of Economics (LSE) dès 1967. En mai 1968, un mouvement étudiant s'élève contre le capitalisme et l'impérialisme et affirme sa solidarité avec le mouvement français. Aux Etats-Unis, les étudiants occupent l'Université de Columbia contre la guerre du Vietnam, mais aussi contre la menace d'une ségrégation au sein de leur campus.

Après mai 1968, le monde connaît deux chocs pétroliers. Le premier en 1973 conduit à une dévaluation du dollar et à l'instabilité monétaire des années 1975-1985. Le deuxième choc pétrolier se produit en 1979. La révolution iranienne et la guerre Iran-Irak déclenche aux Etats-Unis la crise monétaire de 1980.

En France, après la défaite de De Gaulle au référendum et sa démission du gouvernement, c'est George Pompidou qui succède à la présidence de 1969 à 1974. Le nouveau gouvernement doit faire face à une société profondément transformée. En

²"Histoire Du Musée." *Musée D'Orsay*. N.p., n.d. Web. 21 Nov. 2013.

<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-du-musee/accueil.html>

³ GOETSCHER et LOYER 1995 p.127

1974, après le décès du président, Valéry Giscard d'Estaing œuvre pour une société libérale mais son impopularité croît avec la rigueur salariale, les conflits sociaux et l'aggravation du chômage. En 1981, la gauche gagne les élections et François Mitterrand est élu président. Toutefois face à l'échec de la politique socialiste, le gouvernement est contraint à la cohabitation. En mars 1986, Jacques Chirac est nommé premier ministre. Quelques mois avant l'ouverture d'Orsay, cette cohabitation inspire plusieurs comparaisons avec la juxtaposition des artistes pompiers et impressionnistes au sein du musée.

Les années 1980 sont également marquées au niveau international par la crise économique de 1982 à 1986 et par une vague néo-libérale incarnée par Ronald Reagan aux États-Unis et Margaret Thatcher au Royaume-Uni. Enfin cette décennie va connaître l'écroulement des régimes communistes en Europe de l'Est et la chute du Rideau de fer⁴.

2) La politique culturelle du gouvernement français : 1968-1986

Au niveau de la politique culturelle du gouvernement français, mai 68 marque une rupture. Auparavant, Malraux rêvait de « rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité⁵ ». Lorsqu'éclatent les critiques radicales de mai 68, les maisons de la culture imaginées par Malraux sont en difficulté et les conclusions de Bourdieu dans *l'Amour de l'Art* (1966) laissent peu d'espoir à une politique de démocratisation culturelle.

La seconde moitié des années 1970 est marquée par l'implication des mouvements associatifs et syndicaux dans la culture et la prise de conscience du gouvernement de la nécessité de formuler une politique culturelle nouvelle. Le rôle des collectivités locales augmente sous le premier secrétaire d'Etat à la culture, Michel Guy. Pendant la présidence de Valéry Giscard d'Estaing, le gouvernement promeut des initiatives régulières dans les villes, départements ou régions. On encourage également le mécénat privé.

De 1979 à 1981, Jack Lang occupe le poste de secrétaire national à l'action culturelle. En ces temps de crise, la culture est vue comme une force unificatrice et

⁴ ORY et SIRINELLI 1999. p. 382

⁵ DÉCRET N° 59-889 DU 24 JUILLET 1959

c'est pourquoi on lui accorde presque 1% du budget national. Les socialistes poursuivent de plus la décentralisation avec la création des Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC), et des Fonds Régionaux d'Acquisition des Musées (FRAM) La musique, le cirque, la photographie et la danse font l'objet d'une promotion particulière ainsi que les industries culturelles. Le ministre met en place une série de grands projets avec la Cité des Sciences au Parc de la Villette, la réhabilitation de la Gare d'Orsay, l'Institut du Monde Arabe, la Grande Arche de la Défense, le Ministère des Finances à Bercy, l'Opéra Bastille, le Grand Louvre etc. La presse compare alors François Mitterrand à Louis XIV en raison de sa forte implication dans la prise de décision, du centralisme parisien et du coût des opérations⁶.

3) La création du musée

Venons-en maintenant au Musée d'Orsay en lui-même. La gare Laloux et son hôtel sont inaugurés pour l'exposition universelle, le 14 juillet 1900. De 1900 à 1939, la gare est convertie en tête de la ligne sud-ouest de la France. Mais à partir de 1939, la gare ne dessert plus que la banlieue, puis devient successivement centre d'expédition pendant la guerre, puis centre d'accueil des prisonniers à la Libération. Elle accueille ensuite la compagnie de théâtre Renaud Barrault et les commissaires-priseurs de l'Hôtel Drouot.

L'hôtel ferme ses portes le 1er janvier 1973 et la gare est inscrite à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques, le 8 mars 1973. La décision officielle de la construction du Musée d'Orsay est prise le 20 octobre 1977. En 1978, le bâtiment est classé monument historique et une politique d'acquisition est mise en œuvre. La grande partie des collections se forme à partir de trois établissements distincts : le Musée du Louvre pour les œuvres d'artistes nés à partir de 1820, le Musée du Jeu de Paume consacré depuis 1947 à l'impressionnisme, le Musée National d'Art Moderne pour les artistes nés avant 1870. Les œuvres qui avaient été dispersées dans toute la France à la fermeture du Musée du Luxembourg font l'objet de retour de dépôts. Ces retours renforcent notamment la peinture réaliste des années 1848-1850, la fin du

⁶ GOETSCHER et LOYER 1995 p.181

romantisme, l'éclectisme du Second Empire et l'art officiel de la Troisième République⁷.

Au-delà de la peinture et de la sculpture, Orsay se veut un musée pluridisciplinaire. Des collections d'arts décoratifs sont constituées autour d'un premier ensemble issu de l'ancien Musée du Luxembourg et de quelques pièces provenant du Musée du Louvre. On réunit également un fonds photographique pour témoigner de l'évolution technique de cet art, en France et à l'étranger. D'autre part, Orsay hérite du Louvre et du Musée d'Art Moderne une collection de dessins. Enfin en terme d'architecture, le musée lui-même, évoque l'esthétique et les techniques du XIXe siècle et l'Hausmannisation de Paris sous Napoléon III⁸.

4) Le projet de trois présidents

« Esquissé par Georges Pompidou et voulu par Valéry Giscard d'Estaing, confirmé et réalisé grâce à François Mitterrand ⁹», le Musée d'Orsay apparaît aux Français comme le musée de deux voire trois présidents. Proche du pouvoir présidentiel, le musée recueille de vives critiques liées à l'image symbolique qu'il incarne: « celle du reflet des goûts personnels du chef de l'état alors en exercice¹⁰».

Dans les faits, c'est George Pompidou qui décide d'installer dans la gare d'Orsay un musée d'art du XIXe siècle. Mais c'est finalement Valéry Giscard d'Estaing qui en 1973 inscrit la gare à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques et qui, quatre ans plus tard, décide de la création d'un musée « consacré à la production artistique française de la seconde moitié du XIXe siècle et des premières années du XXe siècle ¹¹». En 1978 le principe d'un concours restreint d'architectes est adopté.

La désignation des lauréats, le groupe ACT formé par Pierre Colboc, Jean-Paul Philippon et Renaud Bardon fait l'objet de nombreux articles dans la presse française.

⁷ Histoire Du Musée." *Musée D'Orsay*: . N.p., n.d. Web. 21 Nov. 2013.

<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-du-musee/accueil.html>

⁸ Ibid.

⁹STEF 2006 p.12

¹⁰JENGER 1986 p.187

¹¹Ibid. p.10

Le budget global attribué au futur musée est de 363 millions de francs sur cinq ans. Le jury du concours se constitue du conseil d'administration du Musée d'Orsay et de trois architectes qui rendent leur rapport le 24 avril 1979 au ministre de la culture, au premier ministre et à Valérie Giscard d'Estaing. Le 8 Mars 1979, ce dernier choisit le groupe ACT pour conduire les travaux du Musée d'Orsay.

Au-delà du projet architectural, Valéry Giscard d'Estaing intervient également dans l'élaboration du contenu même du musée. En 1980, il remet en cause les délimitations chronologiques d'Orsay car il souhaite y intégrer les œuvres romantiques. Mais un tel changement priverait le Louvre de certains de ses chefs-d'œuvre. Finalement on opte pour un compromis. Le romantisme entrera au Musée d'Orsay par le biais de quelques œuvres de 1850-60.

Suspicieuse de l'intervention de l'État dans la définition des dates, la presse française s'inquiète de l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand. Le nouveau président s'intéresse de près au projet et opère très vite quelques modifications. Jacques Rigaud est nommé président du musée à la place de Jean-Michel Lachenaud, et l'historienne Madeleine Rebérioux devient vice-présidente. Par ailleurs, les bornes chronologiques sont définitivement fixées à 1848-1914 et le musée du XIXe siècle change d'appellation pour devenir Musée d'Orsay.

Parmi toutes ces décisions, la nomination de Madeleine Rebérioux est celle qui fait le plus polémique. En effet, la désignation de cette spécialiste des mouvements sociaux et de l'histoire politique et culturelle de la France sous la IIIe République, effraye car elle trahit une volonté présidentielle de faire d'Orsay un musée du socialisme. Mais la situation n'est pas si simple. Madeleine Rebérioux arrive à Orsay alors qu'un programme muséographique est déjà établi. Elle doit défendre ses idées face à une équipe de conservateurs peu favorables à céder une place à l'histoire dans un musée de beaux-arts. Loin de vouloir créer un musée de la lutte des classes, l'historienne doit se battre pour tenter d'insérer les œuvres d'art dans leur contexte de création. Elle propose par exemple de placer une locomotive du Creusot à l'entrée du musée mais cette proposition est vivement critiquée voire moquée par les conservateurs et la presse française.

Face à ces antagonismes, Madeleine Rebérioux n'aura qu'une influence limitée au musée. Néanmoins, elle mettra en place avec l'aide de Chantal Georgel, quatre espaces en périphérie des salles du musée censés évoquer l'histoire et la société du XIXe siècle. Le premier espace intitulé « L'ouverture sur l'histoire » présentera des objets emblématiques de la période 1848-1914. La « naissance du cinéma » évoquera les premiers films réalisés au XIXe siècle et le « passage de la presse » un panorama des journaux de l'époque. Enfin le « passage des dates » permettra aux visiteurs d'obtenir sur des bornes technologiques des informations à partir d'une date, d'un événement ou d'un personnage. Malgré ces efforts, l'histoire restera en marge du musée.

Le 1^{er} décembre 1986, le musée est enfin inauguré, deux ans après sa création officielle. Ce jour-là la présence de François Mitterrand, de Valéry Giscard d'Estaing et de Jacques Chirac fait paraître Orsay comme un véritable musée de la cohabitation.

B- Présentation de la recherche: objets, limites et difficultés

L'étude qui va suivre porte sur la réception critique du Musée d'Orsay au moment de sa création et de ses premières années de fonctionnement. Cette recherche s'inscrit dans le prolongement de la thèse d'Andrea Kupfer Schneider, *Creating the Musée d'Orsay: The Politics of Culture in France* et du mémoire d'étude de Marion Stef, *La Création du Musée d'Orsay : fortune critique au travers de la presse française de mars 1973 à décembre 1987*. Ces deux travaux proposent une genèse de la création du Musée d'Orsay en tant que reflet des politiques culturelles en France dans les années 1980. Chacun de ces travaux analyse la presse française soit à part soit en relation avec la presse anglo-saxonne, mais à aucun moment, ils ne s'interrogent sur les raisons du très fort engagement des historiens de l'art anglais et américains au sein de ce débat. D'autre part, aucune mention n'est faite d'une exposition pourtant primordiale à la compréhension de la fortune critique du musée: la présentation en avant-première du Musée d'Orsay aux Etats-Unis.

Dans le souci de palier ces manques, nous nous proposons de poursuivre le travail entamé par Stef et Schneider et d'analyser la spécificité du point de vue anglo-saxon et sa réception par les conservateurs et les historiens de l'art français. Pour mener cette enquête nous avons constitué un premier corpus d'articles de presse

publiés entre 1985 et 1994 par des auteurs anglo-saxons sur Orsay et un second comprenant des articles, des commentaires d'ouvrages, des entretiens, des actes de colloques, des introductions de catalogue etc. rédigés cette fois-ci par des auteurs français et anglo-saxons entre 1968 et 1997. Nous avons choisi de limiter notre sujet à ces dernières bornes chronologiques car si les anglo-saxons rédigent des articles dès l'annonce de la création du musée, le contexte qui détermine leur point de vue remonte aux événements de mai 1968 et s'étend jusqu'aux années 1990.

Si nos recherches furent facilitées par une forte disponibilité des sources, nous fûmes néanmoins confrontés à certaines limites et difficultés. Tout d'abord, nous ne pouvons prétendre à l'exhaustivité de nos sources. Des articles, des ouvrages ont pu nous échapper, compte tenu du temps qui nous était imparti et de l'extrême abondance des articles publiés sur le sujet. Marion Stef a par exemple réuni 242 articles pour la presse française. Nous ne disposons en comparaison que de 103 articles anglo-saxons portant directement sur la création d'Orsay ou sur son exposition aux Etats-Unis. Toutefois nous estimons que nos recherches nous ont conduits à produire un corpus représentatif des tendances les plus saillantes du débat. Pour collecter ces sources, nous avons consulté aussi bien des bases de recherches comme Jstor, ou le Cairn que des archives de journaux en ligne ou les outils traditionnels de bibliothèque. Nous avons également bénéficié de l'aide de la Documentation et du Service de Presse d'Orsay grâce auxquels nous avons pu dénicher d'autres articles. Par ailleurs, les archivistes du Brooklyn Museum et du Dallas Museum of Art nous ont gracieusement envoyé leurs dossiers de presse et parfois même d'exposition concernant la présentation d'Orsay aux Etats-Unis. En plus de ces articles, nous disposons des plans de l'exposition d'Orsay aux Etats-Unis, de photos de cette exposition, des textes de salles, de communiqués de presse etc.

Une autre limite de notre travail réside dans le fait que notre enquête ne s'appuie pas sur des entretiens. Après avoir longtemps envisagé la possibilité d'interviewer quelques acteurs du débat, nous avons pris le parti de ne pas poursuivre ce projet non seulement pour des questions de délai mais aussi d'objectivité. Il nous a semblé en effet, compte tenu de l'extrême volatilité des points de vue des historiens de l'art à cette époque, que notre enquête ne bénéficierait pas nécessairement du recul

pris avec les années par les acteurs du débat et s'en trouverait au contraire menacée, voire faussée. Cela est d'autant plus probable que le débat allait remettre en cause bien des choses notamment la définition de l'histoire de l'art en tant que discipline, la fonction de l'institution muséale, le statut du conservateur ou encore la perception de l'oeuvre d'art. Les propos qui furent tenus à l'époque appartenaient à des mentalités bien précises qui ont évolué depuis lors et qui ne seraient peut-être plus admises ou assumées aujourd'hui. Et c'est justement ces mentalités que nous avons voulu saisir sur le vif à travers le dépouillement de sources écrites. A défaut d'entretiens, notre recherche s'appuie par ailleurs sur le témoignage de notre directeur François-René Martin qui ayant lui-même organisé un colloque sur Orsay à l'Ecole du Louvre en 2012 et nourrissant d'étroites relations avec un certain nombre des protagonistes du débat a pu nous renseigner sur les mentalités qui régnaient à l'époque de la création d'Orsay.

Au coeur de notre travail, l'exercice le plus difficile a sans doute été de se garder de tout préjugé et de préserver les nuances dans l'opinion de chacun. La tentation de catégoriser les arguments d'un historien de l'art en fonction de ses travaux précédents ou de ses opinions connues s'est présentée à plusieurs occasions. Toutefois les problématiques soulevées par les débats se sont révélées si complexes que mêmes ces critiques ou historiens de l'art que l'on aurait voulu catégoriser ont fait preuve d'ambivalence. C'est cette ambivalence qu'il a été difficile de traiter mais qui constituait un pan crucial de notre enquête. Nous avons donc renoncé au cours de notre étude à affilier chacune des opinions à un courant de pensée ou une tendance idéologique. Il nous a fallu d'autre part, rendre compte de la subjectivité des auteurs et accepter que parfois une opinion ne reflète pas toujours un parti pris idéologique, mais plutôt un ressenti personnel, une réaction sensorielle. Toutefois, lorsqu'il était clair que l'opinion se rattachait à une école, une tradition ou à un camp déterminé, nous n'avons pas hésité à le souligner.

Dans la quasi-totalité de nos sources, nous avons ensuite été confrontés à une quatrième difficulté, celle de la retranscription du ton employé par chacun. Pour traduire le caractère parfois très hostile ou très enthousiaste de certains, nous avons dû en effet nous appuyer sur des analyses lexicales et chercher à comprendre pourquoi tel

ou tel terme avait été employé. Il fut parfois difficile de ne pas sympathiser avec les arguments d'un camp ou au contraire de ne pas nous laisser affecter par des propos en parfaite opposition avec nos propres convictions. C'est pourquoi, afin de rester neutres, nous nous sommes efforcés de systématiquement resituer le propos des acteurs dans leur situation d'énonciation et de venir nuancer leur discours parfois radical par d'autres citations plus ambiguës ou nuancées.

Toujours dans notre effort de retranscrire l'opinion de nos protagonistes, nous avons du traduire la majorité des textes anglo-saxons ou synthétiser l'opinion de leurs auteurs en français. Lorsqu'il s'agissait de citer, nous avons généralement choisi de le faire en français pour ne pas interrompre le flux de notre argumentation. Toutefois dans le cas de longs extraits ou d'expressions idiomatiques, caractéristiques du ton de certains auteurs, nous avons préféré conserver le texte tel quel. Il existe donc d'une certaine mesure une interprétation de notre part quant aux sources anglo-saxonnes, qui nous empêche de prétendre à l'objectivité totale et à une présentation complètement neutre de notre corpus. Nous ne pouvons donc qu'encourager nos lecteurs à lire par eux-mêmes les textes traduits, s'ils rencontrent des doutes face à la retranscription de certains passages.

Enfin, la dernière difficulté de notre enquête consista à produire une toile de fond pour la production et la réception de la critique anglo-saxonne en France à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Pour ce faire, nous avons opté pour une longue introduction revenant non seulement sur les travaux antérieurs de Stef et Schneider autour d'Orsay et sur la spécificité du point de vue anglo-saxon mais aussi sur le contexte intellectuel et culturel de la France après-mai 1968 et les évolutions de l'histoire de l'art en Angleterre et aux Etats-Unis à partir des années 1960. Ce contexte suffisant pour démarrer notre enquête, nous avons ensuite reporté le reste de la contextualisation au corps de notre mémoire.

L'objet, les limites et les difficultés de notre recherche désormais exposés, examinons désormais en détail les acquis des travaux proposés par Stef et de Schneider et nos hypothèses sur la spécificité du point de vue anglo-saxon.

C- Travaux préalables et dépouillement de la presse française

1) La thèse de doctorat d'Andrea Kupfer Schneider en politique culturelle¹²

En 1998, Andrea Kupfer Schneider, doctorante en droit à l'Université de Marquette écrit sa thèse sur le Musée d'Orsay et les politiques culturelles en France. Pour ce travail, Schneider dépouille en détail la presse française au service de presse du Musée d'Orsay et plusieurs articles anglo-saxons. Elle conduit également une série d'entretiens auprès de George Beck, alors conseiller technique de Jack Lang, Michèle Champenois, journaliste au *Monde*, Pierre Colboc, d'ACT architecture Jean Coural, directeur du Mobilier National, Jean Jenger, ancien directeur d'Orsay, Geneviève Lacambre, conservatrice au Musée d'Orsay, Mariani-Ducray, Conseiller Technique de François Léotard, George Monni, du Service Culturel du Musée d'Orsay, Dominique Ponau, directeur de l'Ecole du Louvre, Madeleine Rebérioux, ancienne vice-présidente du Musée d'Orsay, Pierre Vaisse, professeur à Paris X et Henri Zerner, professeur à Harvard.

Le but de Schneider est d'illustrer comment les décisions autour du Musée d'Orsay sont révélatrices des valeurs du gouvernement, de l'administration muséale et de la culture française de l'époque. Elle divise son travail en quatre parties s'intéressant d'abord à l'histoire administrative du musée et aux débats sur l'architecture, puis se tourne vers la collection, la conception du musée, et enfin l'ambiguïté d'Orsay.

Selon Schneider, le Musée d'Orsay est l'histoire de trois combats : le premier au sujet de l'architecture, le second autour de l'histoire de l'art et le dernier autour de la politique culturelle. Elle souligne qu'Orsay a vacillé entre une conception du musée comme temple et comme forum, entre un musée de beaux-arts à tendance élitiste et un musée social tourné vers l'histoire. C'est pourquoi elle s'intéresse tout particulièrement à la figure de Madeleine Rebérioux nommée par Mitterrand vice-présidente du musée. Enfin Schneider analyse l'influence qu'eut le Musée d'Orsay sur le marché de l'art et sur les autres réhabilitations muséales. Elle conclut son ouvrage en soulignant le pouvoir qu'ont les conservateurs d'influencer le goût et le jugement des individus à travers le monde.

¹²KUPFER SCHNEIDER 1998

2) La recherche en muséologie de Marion Stef¹³

Quelques années plus tard, en 2006, dans le cadre d'un mémoire d'étude à l'Ecole du Louvre, Marion Stef dépouille également les archives de presse au Service de Communication du Musée d'Orsay soit 18 classeurs de 360 articles de presse datant de 1976-85 et 15 classeurs de 310 articles datant de 1986-1987. Elle établit un corpus de 242 articles et fait état de la création du Musée d'Orsay et de sa fortune critique dans la presse française de 1973 à 1987¹⁴.

Selon Stef, les thèmes les plus abordés par la presse sont par ordre d'importance: la dimension politique du projet (42,1% des articles), les œuvres (38,4%), l'histoire du bâtiment et l'aménagement (15,3%), le service culturel et les innovations technologiques (11,6%), la présence de l'histoire (10,7%) et le coût des travaux (8,3%)¹⁵ (Annexe 1 et 2).

Elle opte donc pour un plan en trois parties et commence son étude par l'angle politique et la façon dont la presse considère Orsay comme « Le musée de deux présidents ». Puis elle poursuit en analysant les caractéristiques d'Orsay en tant que « musée nouveau » notamment en termes d'accrochage, de service culturel et d'innovations techniques. Enfin elle considère les aménagements intérieurs et la transformation de la gare en musée

Au cours de son analyse, Stef s'intéresse de près elle aussi au choix des dates, à la nomination de Madeleine Rebérioux et à sa tentative d'insérer un peu d'histoire au sein du musée. Elle explore par ailleurs comment le caractère pluridisciplinaire du musée, ses partis pris muséographiques, ses innovations en offre culturelle et technique attestent d'une certaine modernité aux yeux de la presse. Enfin, tout comme Schneider, Stef analyse les débats sur la confrontation des académismes et de l'avant-garde, sur la réévaluation de l'histoire de l'art et sur la critique d'une fausse neutralité au sein du dispositif de présentation.

A travers ce mémoire, Stef produit une genèse passionnante du Musée d'Orsay. Tout comme Schneider, le produit qui émerge de ce dépouillement critique

¹³STEF 2006

¹⁴ Ibid. p. 4

¹⁵ STEF 2006 p. 4

se rattache surtout à l'histoire des institutions et des politiques culturelles de la France dans les années 1980. Stef souligne de plus la nécessité de dépouiller les articles de presse étrangère pour obtenir une vision plus entière du débat. Or en dépouillant les articles de la presse anglo-saxonne, nous nous sommes en effet rendus compte que celle-ci délaissait pour sa part l'interventionnisme de l'État français pour se concentrer davantage sur d'autres thèmes, dont certains étaient déjà évoqués par la presse française mais souvent de manière moins détaillée.

D- La spécificité de la réception anglo-saxonne

1) Comparaison de la presse anglaise à la presse française

Le corpus que nous avons constitué pour nos recherches comporte 103 articles d'auteurs anglo-saxons ou écrivant dans des journaux anglo-saxons entre 1985 et 1994. Moins conséquent que celui de Marion Stef, ce corpus constitue néanmoins une base solide pour nos recherches. Les articles ont été collectés à la Documentation du Musée d'Orsay, au Service de Presse du Musée d'Orsay, aux archives du Brooklyn Museum et du Dallas Museum of Art, grâce aux bibliographies de Stef et Schneider et dans diverses revues. Au sein du corpus, 69 articles sont issus de la presse généraliste et 34 de revues spécialisées. Dans les articles de presse généraliste, on compte 30 articles sur la création du musée et 39 articles sur la présentation de ses collections aux États-Unis. (Annexe 3 et 4).

Pour analyser ces articles, nous avons répertorié les thèmes principaux et évalué l'importance de chaque thème par rapport à la totalité du corpus. En comparant nos données avec celles de Marion Stef, nous avons constaté des différences significatives dans les thématiques traitées par la presse anglo-saxonne par rapport à la presse française. Ainsi dans notre corpus de 103 articles anglo-saxons consacrés à la création du Musée d'Orsay, la dimension politique n'est évoquée que dans 6,8% des cas face à 42,1% dans le corpus de Stef. En revanche, chez les Anglo-saxons, le révisionnisme du XIXe siècle est un axe majeur dans 37.9% des articles (Annexe 1-2 et 5-6).

Il faut néanmoins souligner que si l'intervention de l'État est très peu évoquée dans la presse anglo-saxonne, l'idée du politique n'est pas pour autant absente des

débats américains et anglais. Simplement, elle imprègne les discussions de façon plus théorique dans le cadre d'une réflexion sur l'art du XIXe siècle et les types de discours que doit articuler l'histoire de l'art. Par ailleurs, il faut rappeler que la presse anglo-saxonne émerge d'un contexte de production et de réception très particulier. Le Musée d'Orsay arrive à un moment où l'histoire de l'art anglo-saxonne se passionne pour le XIXe siècle français et tente d'en réviser les canons. Cette volonté universitaire de créer un nouveau XIXe siècle explique la forte proportion d'articles dans notre corpus se référant à un révisionnisme des études du XIXe siècle et de l'histoire de l'art en général.

Les œuvres arrivent en seconde place dans notre corpus, évoquées dans 36.9% des articles face à 28.9% en France (Annexe 1-2 et 5-6). Ici il faut spécifier que les articles faisant le plus mention des œuvres sont ceux qui documentent l'exposition itinérante « De Courbet à Cézanne : Un Nouveau XIXe siècle » qui présente en 1986 aux U.S., un échantillon de la collection du musée. L'aménagement et l'architecture suivent en troisième position atteignant un pourcentage de 32% face à 28.9% dans la presse française (Annexe 1-2 et 5-6).

Puis c'est l'histoire et le contexte qui sont le plus mentionnés : 21,4% des articles anglo-saxons contre 10,7% en France. Enfin le coût de l'opération soulève un intérêt comparable : 6,6% des articles anglo-saxons contre 8.3% en France. En revanche, la presse anglo-saxonne fait très peu mention des services culturels et des technologies implantées à Orsay (Annexe 1-2 et 5-6).

Les thèmes les plus évoqués aux États-Unis et en Angleterre sont donc (1) le révisionnisme, (2) les œuvres, (3) l'aménagement et l'architecture et enfin (4) l'histoire. On verra plus tard que la notion d'« histoire » évoque aux yeux de la presse française et anglo-saxonne des méthodologies très différentes et que cette définition va se trouver propulsée au centre du débat.

Malgré ces décalages entre presse française et anglo-saxonne, il est important de rappeler la porosité des médias et la capacité des historiens de l'art à basculer d'un contexte à l'autre. Les universitaires anglo-saxons qui écrivent sur Orsay ont lu les débats dans la presse française tout comme les conservateurs à Orsay et les acteurs du débat en France se tiennent informés de ce qui s'écrit en Angleterre et aux U.S. sur le

sujet. Par ailleurs, certains historiens de l'art anglo-saxons sont invités à contribuer des articles dans des revues françaises comme *Le Débat* ou dans les publications mêmes d'Orsay. D'autres constituent des figures pivots entre les deux camps, tel Henri Zerner, professeur français enseignant à Harvard, ancien élève d'André Chastel qui écrit aussi bien pour des revues français (ex: *Macula*, *le Débat*) qu'anglo-saxonnes (ex: *The New York Review of Books*) et dont la vision biculturelle enrichit significativement le débat.

Enfin, nous disposons de 115 photographies de l'exposition en avant-première d'Orsay aux Dallas Museum of Art dont 113 sont sur microfilms, d'un plan et des textes de salles, de la brochure explicative et de 22 pages de communiqués de presse diffusés par le DMA autour de cette exposition. Les photographies n'étant pas toujours de la meilleure qualité, nous avons tenté de les analyser aussi précisément que possible mais il est fort probable que certains éléments nous aient échappés. Nous disposons également du catalogue de l'exposition.

2) Un corpus nourri par des sources secondaires

Pour comprendre le contexte de production de ce corpus d'articles et d'archives muséales, il nous a fallu réunir un ensemble de sources secondaires c'est-à-dire d'articles, de catalogues, de colloques, d'ouvrages et d'études nous renseignant sur la création du Musée d'Orsay, sur l'histoire de l'art du XIXe siècle et sur les méthodes pratiquées en France, en Angleterre et aux États-Unis à cette époque.

Pour ce faire, on a choisi de remonter jusque dans les années 1960, époque où les débats sur le révisionnisme de l'art du XIXe siècle et la réévaluation de l'histoire de l'art en tant que discipline ont émergé. D'autre part, on a choisi de prolonger la réflexion jusqu'en dans les années 1990 car en 1996 on célèbre les dix ans du Musée d'Orsay et certaines dimensions du débat perdurent encore à cette époque.

Parmi les sources secondaires que nous avons réunies on peut citer un ensemble de textes sur la réévaluation de l'histoire de l'art publiés en France et dans les pays anglo-saxons entre 1960 et 1990. Ces textes nous permettront de situer les débats sur Orsay dans un contexte plus large, celui de l'histoire de l'art telle que les Français et les Anglo-saxons la percevaient à l'époque.

D'autre part, nous disposons d'une série de commentaires écrits par des auteurs français et parfois anglo-saxons sur des ouvrages en rapport avec Orsay ou des thématiques abordées par le débat. Ces commentaires peuvent prendre la forme de comptes-rendus publiés dans des revues spécialisées, mais également d'extraits de catalogues d'exposition, de préfaces à des traductions ou encore d'actes de colloques. De telles sources ont pour intérêt de nous renseigner sur le contexte de réception des écrits anglo-saxons en histoire de l'art en France à cette époque.

Dans le cadre de notre réflexion, nous avons pris soin de consulter des ouvrages se rapportant non seulement aux thèmes mais également aux acteurs principaux du débat et de nourrir une réflexion plus vaste sur la muséologie et le contexte intellectuel de l'époque. Notre corpus puise donc tout autant dans l'histoire de l'art, l'histoire culturelle et intellectuelle, que dans l'historiographie, la muséologie ou même l'histoire sociale de l'art.

E- 1960-1990 : contexte culturel et intellectuel

Notre méthodologie désormais clarifiée, intéressons-nous au contexte intellectuel et culturel qui détermine la fortune critique du Musée d'Orsay en France, en Angleterre et aux Etats-Unis.

1) Contexte intellectuel en France

a) L'après 1968

En France, le mouvement intellectuel qui domine après mai 1968 est le structuralisme. Claude Lévi-Strauss applique le modèle linguistique à l'anthropologie, Roland Barthes à la littérature, Jacques Lacan à la psychanalyse, Bourdieu à la sociologie. Selon Goetschel et Loyer, le structuralisme « formule des programmes ambitieux, d'une rigueur scientifique toujours plus exprimée, en jouant l'interdisciplinarité¹⁶» et fait une « concurrence ardue à la philosophie¹⁷». « L'histoire est également mise à mal par le postulat fondamentalement an-historiciste du structuralisme¹⁸.»

¹⁶ GOETSCHEL ET LOYER 1995. p.140

¹⁷Ibid.

¹⁸Ibid.

Goetschel et Loyer précisent que « cette méfiance nouvelle à l'égard de l'histoire doit se saisir au regard de la désillusion qu'elle a réservée aux intellectuels de gauche depuis la guerre. Après 1956 et les guerres de décolonisation, l'espérance révolutionnaire qui avait nourri l'existentialisme aussi bien que le marxisme triomphant de l'après-guerre est ravalée au rang de mythe contemporain. Le structuralisme participe donc de ce mouvement de désenchantement du monde et joue le rôle idéologique de remplacement face à un marxisme sur la touche. Pourtant certains tentent d'enrayer le refus grâce aux outils d'analyse proposés par le structuralisme. Louis Althusser réinterprète l'œuvre de Marx en y distinguant ce qui ressort de l'idéologie et de la science¹⁹.» Plusieurs revues entament par ailleurs un discours théorique entre marxisme althussérien et psychanalyse lacanienne. C'est l'époque du « tout théorique ²⁰».

b) « Le grand tournant²¹ » : 1975-1989

Les années 1970 en France sont marquées par une crise mythologique liée à la ruine des mythes marxistes et l'épuisement de la notion d'avant-garde. « La fin du messianisme révolutionnaire et la méfiance à l'égard de tout engagement politique sont exprimées dans la floraison des écrits d'ex-gauchistes critiquant leurs illusions, avouant leur désarroi ²²». On constate en retrait politique général dans les milieux universitaires, retrait qui se manifeste également à l'ouverture d'Orsay.

Par ailleurs, la crise du structuralisme amène la reconquête d'une place centrale de l'histoire qui s'intéresse notamment aux mentalités et à la culture matérielle. Pour la troisième génération de l'Ecole des Annales, à laquelle participe notamment Pierre Nora, tout est potentiellement objet d'histoire.

Les années 70-80 voient également décliner la notion d'avant-garde en faveur de la tradition et de la subjectivité. On assiste à la naissance du post-modernisme, qui refuse le dogmatisme et qui préfère la cohabitation des styles, la citation historique.

¹⁹GOETSCHEL ET LOYER 1995, p.140

²⁰ Ibid. p.142

²¹ ORY ET SIRINELLI 1999. p. 353

²² GOETSCHEL ET LOYER 1995 p.156

Régulièrement taxé de réactionnaire, le postmodernisme cherche surtout à interroger ce que le modernisme a refoulé. Il critique ainsi l'autonomie de l'œuvre d'art chère au modernisme et entaille la relation qui unit l'objet à son sujet. Le postmodernisme se définit également par son relativisme esthétique, marqué par le doute et l'ironie. Entre les années 1960 et 1980, l'histoire de l'art en France, nous le verrons, est largement influencée par ces diverses tendances.

2) Réforme de l'histoire de l'art aux Etats-Unis et en Angleterre

Au même moment, l'Angleterre et les Etats-Unis connaissent des changements intellectuels similaires. Leur histoire de l'art est notamment influencée par ce qu'ils prénomment la *French Theory*, un corpus de théories philosophiques, littéraires et sociales françaises qui contribuent à l'apparition des *cultural studies*, *gender studies* et *études postcoloniales*. Les principaux auteurs français de la *French Theory* lus dans les pays anglo-saxons sont : Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Jacques Lacan, Félix Guattari, Jean-François Lyotard, Louis Althusser, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Claude Lévi-Strauss etc. La discipline est également très réceptive au marxisme et à l'histoire sociale de l'art. A partir des années 1950, l'histoire de l'art traditionnelle et formaliste est remise en cause par l'histoire sociale de l'art, l'histoire de l'art radicale et la *New Art History*. Pour Patricia Rubin, dans les années 1970, « l'histoire de l'art en Grande Bretagne se distingue par un pluralisme fructueux et par sa préoccupation constante au contexte, qu'il soit théorique ou historique²³».

a) L'histoire sociale de l'art

En 1976, dans un article des *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* Castelnuovo dresse un bilan provisoire de « L'histoire sociale de l'art ». Il rappelle qu'en 1949, Frederick Antal, réfugié en Angleterre depuis 1933, plaide « en faveur d'une autre histoire de l'art: différente de celle des formalistes au niveau des méthodes ²⁴». Trois œuvres d'histoire sociale de l'art significatives paraissent alors sur le sujet: *Art and the Industrial Revolution* de Francis D. Klingender (1947)

²³ RUBIN dans PERSPECTIVE 2007-2

²⁴ CASTELNUOVO 1976, p.64

Florentine Painting and its Social Background de Frederick Antal (1948), *The Social History of Art* d'Arnold Häuser (1951). A cette époque, on désigne comme histoire sociale de l'art « toute histoire qui consistait à dire que le mécanisme du changement stylistique n'était pas autonome » mais dépendant des « structures profondes d'une société déterminée²⁵». Toutefois les « prises de positions [en Angleterre restent] l'objet d'une véritable discrimination sociale et culturelle» et l'on accuse leurs auteurs « de moralisme, de militantisme et, par conséquent, de médiocre scientificité ²⁶ ». Il faut attendre mai 68 pour voir émerger une histoire sociale engagée en Allemagne, en Angleterre, en France et en Italie qui met l'accent sur le lien art-idéologie.

En 1982, dans *Art in America*²⁷ Ok Werckmeister revient lui aussi sur la filiation de l'histoire de l'art marxiste dans les sociétés capitalistes. Elle fut lancée selon lui dans les années 1930 par des chercheurs comme Antal, Blunt, Brown, Raphael et Schapiro et s'est prolongée après la seconde guerre mondiale avec Klingender et Hauser. Comme le souligne Castelnovo, une nouvelle histoire de l'art marxiste émerge ensuite après Mai 68. Celle-ci prend ses distances vis-à-vis de la conception de Marx et Engels en faveur d'une définition plus nuancée et diversifiée de la notion d'idéologie. Mais dans les années 1970, l'élan vers la nouvelle histoire de l'art marxiste est ralenti car la plupart des auteurs adoptent des modèles théoriques mêlant marxisme et théories structuralistes. En 1982, alors que les sociétés capitalistes ne montrent aucun signe d'effondrement, Werckmeister estime que l'histoire de l'art marxiste doit ré-affirmer ses fondations et ses objectifs politiques.

c) La *New Left Art History* ou histoire de l'art radicale

Etroitement liée à l'histoire sociale de l'art, un autre courant se développe dans les années 1970, celui de la *radical art history*. Andrew Hemingway²⁸ raconte les origines du courant en Angleterre et aux Etats-Unis. Il souligne que comme les mouvements radicaux étudiants des années 1960, l'histoire de l'art de la *New Left* fut

²⁵ CASTELNUOVO 1976. p.64.

²⁶ Ibid.

²⁷ WERCKMEISTER 1982

²⁸ HEMINGWAY 2006 p.1-9

un phénomène international, le produit de plusieurs forces en Grande Bretagne, en France, en Allemagne et aux Etats-Unis. Aux Etats-Unis, l'absence de parti important de gauche et l'éradication du marxisme comme tradition intellectuelle fit que la *New Left Art History* mit plus de temps à s'organiser. Le premier signe d'une critique radicale de l'histoire de l'art et de la pratique de l'art vient avec la formation de la *New Art Association* (NAA) de la *College Association of Art* en Janvier 1970. Parmi ses membres on compte notamment Carol Duncan, Edward Fry, Patricia Hills, Eunice Lipton, Linda Nochlin, D. Stephen Pepper et Alan Wallach. L'organisation se déclare contre la ségrégation de l'étude de l'art des autres disciples et des questions sociales, contre une idéologie soutenant la structure raciste, patriarcale et de classe. En 1975, T.J. Clark, David Kunzle et O.K. Werckmeister créent la session annuelle *Marixsm and Art History* et le Caucus pour le Marxisme et l'Art. Le Caucus présente un certain nombre d'articles notamment de Carol Duncan et Alain Wallach, Serge Guibault, David Kunzle et Eunice Lipton. Mais les contributions restent toutefois limitées et les derniers articles sont produits par des chercheurs non-américains, tels que Michel Melot de l'association Histoire et Critique des Arts ou le britannique, Adrian Rifkin. En 1979, le caucus ne dispose plus de membres ni de fonds suffisants et se voit contraint de mettre un terme à ses activités.

En Grande Bretagne, l'*Association of Art Historians* (AAH) créée en 1974 montre un intérêt dès 1976 pour l'histoire sociale de l'art. La revue *Art History* fondée en 1978 est de plus très réceptive aux travaux marxistes tout comme le *Oxford Art Journal* et surtout la revue *Block* créée en 1979 par des historiens de l'art de Middlesex Polytechnic. Cette revue s'intéresse peu aux écrits antérieurs de l'histoire de l'art marxiste, et se concentre davantage sur le marxisme de Louis Althusser, la sémiologie de Barthes, la psychanalyse de Lacan etc. On retrouve donc ici la fameuse *French Theory*.

Malgré les succès des années 1970, la *New Left Art History* décline dans les années 1980. Les vétérans de la *New Left* trouvent refuge dans les universités car l'histoire de l'art académique est devenue plus poreuse et plus tolérante. L'université anglo-saxonne accepte le marxisme comme une perspective parmi d'autres et dans le climat de l'après guerre froide, ne le considère plus comme une menace.

d) La *New Art History*

Jonathan Harris²⁹ fait remonter la naissance du terme *New Art History* à l'année 1982. Auparavant, on employait selon lui le terme *radical art history* ou *critical art history* pour désigner les formes d'histoire de l'art liées directement à un activisme politique en dehors de l'université. Le terme *New Art History* est critiqué par les historiens sociaux de l'art en ce qu'il constitue une neutralisation du potentiel radical de la critique par son intégration dans un nouveau canon disciplinaire dans les années 1980. Harris distingue donc la *New Art History* de la *radical art history* davantage liée à l'émergence de la *New Left* et opposé à l'institutionnalisation du mouvement.

Pour Stephen Bann, ce sont « les expressions *social art history* et *New Art History* qui ont servi de symptômes du changement de discours entre le milieu des années 1970 et le milieu des années 1980. La première approche n'a été pas supplantée par la seconde. De nouveaux éléments se sont simplement ajoutés à la première. Il souligne que le « point de départ communément admis pour les débats qui ont animé la discipline dans le dernier quart du siècle pourrait être le cri d'alarme lancé par le jeune historien d'art britannique T.J. Clark publié dans le *Times literary supplement* du 24 mai 1974³⁰». Clark proposait «une nouvelle critique fondée sur une notion revisitée et sophistiquée de l'idéologie³¹». Il fallait « revigorer la création artistique non pas par le concept rebattu de l'artiste cher aux marxistes démodés mais le modèle de subjectivité exploré par les écrits de Walter Benjamin et de Sartre³²». Selon Bann, ce plaidoyer inspira et stimula les jeunes historiens d'art anglais et américains dans la période qui suivit. Cette génération comptait notamment parmi ses membres Linda Nochlin, Thomas Crow, Serge Guilbaut, Patricia Mainardi, Sarah Faunce, Eunice Lipton et bien d'autres encore.

²⁹ HARRIS 2001, p.1-28

³⁰ BANN dans PERSPECTIVE 2007-2. p.214

³¹ Ibid

³² Ibid.

En 1986, Rees et Borzello³³ établissent également un rapport direct entre la *New Art History* et l'histoire sociale de l'art. La *New Art History* est pour eux une façon commode de résumer l'impact des idées féministes, marxistes, structuralistes, psychanalytiques et socio-politiques sur une discipline connue pour son goût conservateur. Rees et Borzello voient également en T.J. Clark l'initiateur du mouvement puisque dès 1973, il explore en détail la relation entre l'art et la lutte des classes. Selon Rees et Borzello, les nouveaux historiens de l'art sont motivés par de fortes convictions sociales et politiques et par l'envie de questionner l'objectivité présumée des études en histoire de l'art. Ils s'efforcent de discréditer la « vieille » histoire de l'art et bannissent des termes comme « *connoisseurship* », « qualité », « style » ou « génie. » La nouvelle histoire de l'art se signale par une série de nouveaux concepts tels que « idéologie », « classe », « méthodologie » et bien d'autres qui trahissent une influence des sciences sociales. Derrière ces termes, se cache une nouvelle façon de concevoir l'art en relation avec la société qui le produit et le consomme. Les nouveaux historiens de l'art s'appuient sur une théorie marxiste et littéraire, sur la psychanalyse et sur la critique du patriarcat. Mais selon Rees et Borzello, lorsqu'une trop grande emphase est accordée à la dimension sociale de l'art, les qualités propres à l'œuvre de l'art menacent d'être ignorées.

Toutefois, Anna Wessely souligne que « le trait le plus saillant et le plus précieux de ces études a [justement] été de réussir à éviter le piège consistant à réduire l'art à l'illustration d'événements et de processus se déroulant ailleurs³⁴ ». « L'assimilation de la sémiotique, de l'esthétique de la réception et des théories psychanalytiques du désir et du regard ou l'inspiration émanant de Foucault, Barthes et Bourdieu n'ont pas fait perdre de vue l'objet, l'œuvre d'art. Au contraire, la thématization de la position des spectateurs face à un tableau, de leur regard et de leur contribution à l'effet esthétique a rapproché l'objet en l'intégrant dans le contexte de l'expérience de l'art³⁵ ». Nous verrons ce qu'en disent les débats sur Orsay à ce sujet.

³³ REES ET BORZELLO 1986 p.2-9

³⁴ WESSELY 2003. p.157

³⁵ Ibid. p.158

En 1982, date à laquelle se référait Harris, Zerner tente de définir la *New Art History* dans un article intitulé « Crisis in the Discipline »³⁶. Dans cet article, il souligne qu'une polarité s'est établie au sein de la discipline, entre une conception plus traditionnelle et orthodoxe de l'histoire de l'art et une pratique plus radicale, plus hétérogène et moins positiviste. Cette dernière conception s'attacherait à remettre en cause les frontières de la discipline, la manière dont les oeuvres d'art produisent une signification, la relation entre l'histoire de l'art et la critique d'art, entre la création et l'interprétation. Zerner souligne que cette tendance concernerait notamment une minorité de jeunes historiens de l'art convaincus que l'histoire de l'art officielle, avec son analyse stylistique, ses lectures iconographiques, ses monographies et ses catalogues, ne constitue pas une activité objective mais plutôt une idéologie dominante. Pour ces historiens, le premier objectif est donc de repenser l'objet de l'histoire de l'art. La définition de l'art du point de vue occidental, les distinctions entre beaux arts et arts décoratifs, ou populaires, entre création et production sont à revoir.

Zerner distingue ensuite une autre préoccupation chez les jeunes historiens de l'art de l'époque : l'histoire. L'une des faiblesses de l'histoire de l'art traditionnelle est finalement son ambivalence. D'un côté, elle tient un discours idéaliste selon lequel l'art serait une valeur autonome qui transcenderait l'histoire. De l'autre, elle s'attache à une forme de positivisme, une croyance dans les faits comme base d'une explication définitive. En réaction à cette tradition, certains ont d'abord voulu ignorer l'histoire toute entière et se sont alors tournés vers l'anthropologue Claude Lévi-Strauss ou Roland Barthes, vers la *French Theory*. En 1982, cependant, la situation a changé. Désormais, l'histoire de l'art souhaite arracher les méthodes historiques au « positivisme naïf » qui les a engendré. Beaucoup d'historiens qui ne croient plus en une interprétation universelle des faits, respectent encore la preuve historique car ils considèrent que les conditions matérielles de production restent importantes pour comprendre l'art. La Nouvelle Histoire de l'Art promet donc d'être selon Zerner profondément historique.

³⁶ ZERNER 1982 p.279-325

Pour Stephen Bann aussi, la *New Art History* est inextricablement liée à l'histoire et notamment à l'École des Annales. Elle s'appuie sur la théorie française pour compléter l'influente école germanique et mettre à l'épreuve son hégémonie. En 1986, Stephen Bann s'exprime en faveur de la perméabilité de l'histoire de l'art aux sciences sociales mais souligne que la simple recherche archivistique couplée à l'interprétation ne permet pas de convertir des peintures en textes moraux, sociaux et politiques³⁷.

En 1986, à l'ouverture du Musée d'Orsay, la *New Art History* fait donc face à un double défi, moderniser et consolider la discipline tout en préservant l'essence même de l'œuvre d'art. La notion d'histoire et son intégration dans la discipline de l'histoire de l'art fait elle aussi largement débat. A nous de constater, à quel point les débats dans la presse reflètent ces enjeux.

3) Au même moment en France

Anne Lafont souligne qu'en France, « l'histoire de l'art n'est pas non plus restée « parfaitement imperméable aux redéfinitions des humanités initiées par la bien nommée *French Theory* sur les notions d'auteur, de grand récit, d'universalité et autres catégories englobantes remises en cause par la théorie littéraire et les sciences sociales depuis les années 1970 ³⁸». « Pierre Francastel, Jean Laude et Louis Marin ont marqué la vie intellectuelle des historiens de l'art enclins à donner une place accrue aux images, aux objets, aux systèmes de représentation et une place moins importante à la biographie des grands artistes ou à la reconstitution obsessionnelle de leur œuvre par le biais de catalogues³⁹.» D'autre part dans les années 1970-1980, la revue et le colloque, «deux supports de travaux collectifs, transitoires et exploratoires ⁴⁰» ont été propices à l'expérimentation intellectuelle. En 1978, Jean Laude fonde la revue *Le Truchement* en 1978 et s'intéresse aux « liaisons entre les

³⁷ REES ET BORZELLO 1986. BANN, Stephen. « How revolutionary is the new art history? » p. 19-38

³⁸ LAFONT 2012 p.6

³⁹LAFONT 2012 p.6

⁴⁰Ibid.

cultures, sous l'angle de l'histoire de l'art et de l'anthropologie ⁴¹». Il pense « le rapport de l'artiste à ses textes, à ses théories, et à ses œuvres ⁴²» et l'histoire de l'art en relation avec l'histoire des idées, des représentations, des systèmes de pensée. Pour Laude, il n'est pas « concevable d'étudier l'histoire de l'art au XXe siècle sans connaître l'histoire de la linguistique et de la sémiologie ⁴³», sans étudier la psychanalyse ou réfléchir aux mythes.

En 1976, Yves-Alain Bois et Jean Clay entourés de Jean-Claude Lebensztejn, Hubert Damisch, Rosalind Krauss et Henri Zerner fondent la revue *Macula*. Celle-ci collabore avec des revues internationales telles que *Critiques*, *Obliques*, *Artforum*, *October*, *Parachute* et *Les Cahiers du Cinéma*. Selon, Lafont, l'ambition de *Macula* était de ne pas se limiter au formalisme et de « retourner » le champ théorique. A partir du milieu des années 1970, les disciples de Pierre Francastel développent une théorie de l'art qui intégrait la « dimension sociale et politique à l'histoire des formes et des artistes⁴⁴» et qui recoure à des outils théoriques tels que la sémiotique, la linguistique, la psychanalyse. « A ce titre, la figure et les travaux de Nicos Hadjinicolaou qui écrivit sa thèse intitulée *La Lutte des classes en France dans la production d'images de l'année 1830* sous la direction de Pierre Francastel et la transforma en un livre radical : *Histoire de l'art et lutte des classes* 1973 s'avèrent déterminants⁴⁵». En effet, c'est bien à la suite de cet ouvrage « sans concession pour les idéologies encore en vigueur dans la discipline histoire de l'art – y compris celle pratiquée par Pierre Francastel- de la France giscardienne et à la suite des élections de Jacques Thuillier au Collège de France que fut fondée autour d'Hadjinicolaou, du conservateur et spécialiste de l'estampe Michel Melot, de l'artiste et historienne de l'art Hélène Hourmat la revue *Histoire et Critique des Arts* ⁴⁶».

⁴¹LAFONT 2012. p.7

⁴²Ibid.

⁴³Ibid.

⁴⁴Ibid.

⁴⁵Ibid. p.7-8

⁴⁶Ibid. p.8

Pour Lafont, « cette revue est exceptionnelle par son projet éditorial, par sa durée, par son internationalisme et par son anticipation de la nouvelle histoire de l'art ⁴⁷». Elle ajoute que « ces jeunes historiens de l'art militant contre l'énarchie de la culture, s'inscrivirent dans la filiation de l'histoire de l'art sociale d'inspiration marxiste et s'engagèrent à unir leur force pour préparer le changement nécessaire ⁴⁸». Leur objectif était «de faire d'Histoire et Critique des Arts un instrument d'information qui tenterait de briser ce qu'on veut apparemment cloisonner pour éviter des contaminations : expositions d'art contemporain – recherche universitaire — musée. Enfin l'association organisa également en marge de la revue, des cycles de conférences et des colloques qui donnèrent un premier auditoire français aux personnalités les plus lues à travers le monde aujourd'hui : Horst Bredekamp, Timothy James Clark, Klaus Herding, Linda Nochlin, Martin Warnke... tout en nouant des correspondances scientifiques avec le groupe américains d'historiens de l'art marxiste fondé en 1975, dont faisaient partie Albert Boime, Michael Baxandall et Serge Guilbaut ⁴⁹». En France, malgré le rôle joué par les étudiants en art dans les soulèvements de Mai 1968, la *New Left* n'établit donc un collectif d'historiens de l'art que bien plus tard, en 1977 avec le groupe Histoire et Critique des Arts. Cette association resta toutefois en marge des réseaux traditionnels d'histoire de l'art en France et ne parvint jamais à s'imposer réellement au sein du musée ou de l'université. Elle subsista néanmoins de 1977 à 1980.

A la veille de l'inauguration d'Orsay, les réseaux traditionnels de l'histoire de l'art en France sont néanmoins conscients des changements qui perturbent la discipline. La *Revue de l'Art* publie ainsi une version révisée de l'essai de Hans Belting « La Fin de l'Histoire de l'Art ? » où André Chastel souligne en préambule «qu'il serait conforme à la vocation de la *Revue de l'Art* de présenter des études et réflexions d'origine diverse sur les principes et les modalités de l'histoire de l'art⁵⁰ ». Dans cet essai resté célèbre, Belting analyse les défauts de l'histoire de l'art

⁴⁷LAFONT 2012, p.8

⁴⁸Ibid.

⁴⁹Ibid.

⁵⁰CHASTEL 1985, p.4

traditionnelle. Il souligne que les historiens de l'art ne croient plus en une histoire universelle telle que Vasari l'avait imaginée, où l'œuvre d'art est présentée comme autonome et où il n'est rarement question d'autre chose que de style. Les historiens de l'art se tournent désormais vers une histoire de l'art qui inscrit les objets dans leur contexte social. Mais pour Belting, le changement d'orientation de l'histoire de l'art remonte aux origines du modernisme lorsque l'avant-garde répudia la tradition et imposa la création de deux histoires de l'art, l'une pré-moderne, l'autre moderne. Belting encourage les historiens d'art à accorder plus d'attention à l'art contemporain pour soigner cette fracture historique et imiter son intérêt pour l'historicité. Une nouvelle histoire de l'art pourrait en effet se développer qui n'établirait pas de distinction entre l'art et l'étude de l'histoire. Si pour Belting, le post-modernisme a anéanti la séparation entre l'art et la vie, pour Eric Fernie⁵¹ qui commente son essai en 1995, les principes héroïques du modernisme sont encore d'actualité car ils restent pour beaucoup, plus compréhensibles que les références ironiques du post-modernisme et Orsay nous le verrons reflète en partie cette ambivalence.

4) Le révisionnisme de l'art du XIXe siècle

Au-delà des révisions qui chamboulent l'histoire de l'art en tant que discipline, les travaux et la conception d'Orsay s'ancrent également dans un contexte de réévaluation de l'art pompier.

En 1976, Zerner et Rosen écrivent un article « The Revival of Official Art » dans *The New York Review of Books* dans lequel ils s'intéressent à plusieurs publications et expositions contestant l'infériorité de l'art officiel notamment *Le Musée du Luxembourg en 1874* organisée par Geneviève Lacambre en 1974 et une exposition sur Gérôme. Ils soulignent qu'à leurs yeux la tentative de réhabiliter l'art officiel est une « provocation », un « défi à l'esthétique dominante, à la théorie selon laquelle la torche de l'art serait transmise d'Ingres, à Delacroix à Degas aux impressionnistes jusqu'aux fauves et aux cubistes en passant par Cézanne, Gauguin et Seurat⁵² ». Ils ajoutent que cette réhabilitation est paradoxale en ce qu'elle se présente

⁵¹FERNIE 1995, p.291-296

⁵²ROSEN ET ZERNRE 1976, p.4

comme un mouvement conservateur, agissant au nom d'une tradition ancienne, mais dont les revendications ne peuvent être entendues qu'en déplaçant une autre tradition en place depuis un demi siècle. Pour réévaluer Gérôme et Bouguereau, il faut en effet remettre en cause toute l'esthétique et la tradition moderniste.

En 1980, Jacques Thuillier publie un article qui redéfinit entièrement l'art « Pompier »⁵³. Si l'appellation évoque pour beaucoup « la recherche archéologique introduite par les néo-classiques », les « pompiers de service lors des manifestations officielles » ou encore l'adjectif « pompeux »⁵⁴, Thuillier révèle que le mot ne se répand vraiment qu'au moment où certains critiques tentent de faire reconnaître l'impressionnisme. Après 1945, des journalistes et historiens créent une liaison qui oppose d'une part « art pompier/institutions officielles/bourgeoisie et capitalisme », et d'autre part « avant-garde/forces révolutionnaires/prolétariat⁵⁵ ». Mais cette opposition repose sur des stéréotypes qui sont contestés dès les années 1968-1970, époque qui coïncide avec la mise en cause des avant-gardes. A partir de cette date, le terme « pompier » apparaît dans de nombreux articles, livres et expositions mais reste ambigu.

Les grandes rétrospectives *Ingres* (Paris, 1967) et *Millet* (Paris, 1975) forcent les chercheurs à réexaminer ceux que l'on considérait comme « les pères du style pompier⁵⁶ ». Suivent alors des expositions sur Charles Gleyre en 1975, Georges Brillouin en 1976, Lehmann en 1978, Alexandre Hesse en 1979, Paul Baudry en 1986 et enfin Meissonier en 1993. Le public demande désormais « des manifestations objectives et informées⁵⁷ » qu'il obtient avec *Le Musée du Luxembourg en 1874*, organisée par Geneviève Lacambre au Grand Palais, *The Impressionists and the Salon 1874-1886* à Los Angeles-Riverside en 1974, *Art Pompier: Anti-Impressionism* à Hampstead en 1974, *Gérôme* à Dayton-Minneapolis-Baltimore, en 1972-1973, *William Adolphe Bouguereau* à San Francisco en 1974-1975 etc.

⁵³THUILLIER 1980, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pompier-art/>

⁵⁴ Ibid, p.1

⁵⁵Ibid. p.2

⁵⁶Ibid.

⁵⁷Ibid., p.2

Simultanément, dans *The Academy and the French Painting in the Nineteenth Century*, (1971), Albert Boime ébranle l'opposition entre pompiers et avant-garde, en désignant les impressionnistes comme des héritiers de l'enseignement académique. D'autres études comme celle de Pierre Vaisse permettent de remettre en cause quelques mythes autour des pompiers tels que le refus opposé par les autorités officielles au legs Caillebotte. Le marché de l'art participe aussi à la réhabilitation. Quelques ventes importantes permettent une rapide remontée des cotes d'artistes tels que Gustave Moreau, Bouguereau, Jean-Paul Laurens etc. Thuillier conclue son article en prévoyant que dans un futur proche « la majorité des érudits et des critiques s'efforceront de réserver au terme 'pompier' une acception historique » et « finiront par désigner ainsi la période 1848-1914⁵⁸ » y compris l'avant-garde.

En 1984, Jacques Thuillier poursuit ses recherches à travers une conférence au collège de France intitulée « Peut-on parler d'une peinture 'pompier'? ». A nouveau, Thuillier s'interroge sur l'apparition et l'usage du terme pompier. Pour Pierre Favre qui commente l'ouvrage tiré de la conférence, Thuillier montre que « la perception nouvelle de la peinture académique entraîne progressivement une reconsidération et une recomposition de toute l'histoire de la peinture européenne ⁵⁹» de la deuxième moitié du XIXe siècle. « Les impressionnistes d'abord cessent d'être au-dessus de tout soupçon: la production de Renoir ou de Derain peut être jugée très inégale, quelquefois médiocre, et un peintre comme Caillebotte peut apparaître avoir plus perdu que gagné d'avoir rallié les lieux communs impressionnistes⁶⁰.» On introduit de plus de nouvelles catégories qui permettent de réhabiliter des peintres et des courants entiers. On sauve ainsi Gustave Moreau et Puvis de Chavannes. On redécouvre Lévy-Dhurmer ou James Tissot. En amont, on reconsidère les héritiers de David longtemps assimilés au pompiérisme et pour « les plus décidément pompiers », on les individualise à travers des expositions.

En 1981, la revue rattachée à la troisième Ecole des Annales, le *Débat*, publie deux articles sur la réhabilitation de l'art pompier. Le premier de Bruno Foucart

⁵⁸THUILLIER 1980, p.4

⁵⁹FAVRE 1986, p.270f

⁶⁰Ibid

formule une défense de l'art religieux du XIXe siècle en France inspirée de sa thèse à l'Université de Paris X Nanterre⁶¹. Le second de Pierre Vaisse s'intitule « Les raisons d'un retour : retrouvailles ou rupture ?⁶² ». Dans cet article, Vaisse reprend les idées de Jacques Thuillier situant les origines du révisionnisme à Berlin en 1968 avec l'exposition *Le Salon Imaginaire*. Vaisse note l'extrême diversité de ce courant qui s'étend « des publications les plus érudites à l'apparition de galeries d'art spécialisées, en passant par les ouvrages de vulgarisation, les émissions télévisées, le remaniement des salles du XIXe siècle dans certains musées, les expositions enfin et surtout, grandes et petites, consacrées à un peintre, à un courant, à un thème, à une époque ⁶³ ». Il souligne néanmoins que si le pompier se vend bien, les « préventions demeurent vives et puissants les vieux clichés⁶⁴ ». Pour Vaisse le courant révisionniste lorsqu'il est bien mené doit évincer les préjugés et marquer le début du règne de l'histoire face à l'extinction progressive de la foi.

En 1982, Charles Rosen et Henri Zerner⁶⁵ saluent les efforts révisionnistes qui cherchent à comprendre les raisons du succès premier des artistes pompiers. Pour Zerner et Rosen, la recherche qui découle de ce nouvel intérêt est à la fois instructive et stimulante. Toutefois, ils soulignent que les historiens de l'art qui prennent en charge la révision de la peinture du XIXe siècle manquent souvent d'enthousiasme. Albert Boime face à Thomas Couture ne fait preuve que d'une certaine tiédeur, et si Francis Haskell semble avoir un faible pour Paul Delaroche, Jacques Thuillier pour Léon Bonnat, ni l'un ni l'autre n'ont jamais proclamé que leurs œuvres étaient meilleures que celle de Delacroix ou Cézanne. Seul Robert Rosenblum, connu pour son appréciation du « kitsch », s'enthousiasme autant pour Vernet que pour Géricault. Que ce soit en France, en Angleterre ou aux Etats-Unis, les débats autour du révisionnisme ne manquent donc ni d'opposants ni de partisans.

⁶¹FOUCART 1981

⁶²VAISSE 1981

⁶³Ibid, p.10-11

⁶⁴Ibid, p.13

⁶⁵ROSEN ET ZERNER 1982

A la veille de l'ouverture d'Orsay, les débats sur la réhabilitation des pompiers sont tout aussi entamés que ceux sur l'histoire sociale de l'art et la *New Art History*. En analysant, la réception du Musée d'Orsay en Angleterre et aux Etats-Unis nous découvrons sans doute comment l'ouverture du musée influença l'évolution et la diffusion de ces mouvements au cours des années 1980. Pour mener cette enquête, nous procéderons au dépouillement de nos sources de façon chronologique en analysant tout d'abord la réaction des Anglo-saxons à la présentation du futur Musée d'Orsay aux Etats-Unis. En deuxième partie, nous examinerons les articles anglo-saxons concernant cette fois-ci l'ouverture du musée en lui-même. Enfin en troisième partie, nous nous intéresserons aux réactions que suscitèrent ces articles en France et tenterons de lier ces réactions au contexte de réception plus large de l'histoire de l'art anglo-saxonne en France à cette époque.

I- La Présentation anticipée du Musée d'Orsay aux États-Unis

Au printemps 1986, 137 œuvres du Musée d'Orsay voyagent aux États-Unis pour être présentées au public américain dans le cadre d'une exposition itinérante. Du 13 mars au 5 mai 1986, l'exposition fait escale au Brooklyn Museum of Art. Puis du 1^{er} juin au 3 août 1986, elle est présentée au Dallas Museum of Art (DMA).

L'exposition est une idée originale des membres du conseil d'administration du DMA. En effet au printemps 1985, Vincent Carrozza, Irvin Levy et Liener Temerin inaugurent le premier vol vers Paris de la compagnie American Airlines, alors basée à Dallas. A Paris, ils ont rendez-vous avec le ministre de la culture, Jack Lang qui leur fait faux bond. Pour se faire pardonner, il leur propose une visite guidée du futur Musée d'Orsay. Durant la visite, les représentants du musée font allusion à un projet d'exposition itinérante de la collection. Rapidement, les administrateurs contactent le directeur du DMA, Harry S. Parker et son conservateur en chef Steven A. Nash pour mettre en place ce projet au sein même du DMA⁶⁶.

Intitulée à l'origine « Yesterday's Paris : a preview of the Musée d'Orsay », l'exposition présente aux Américains un large échantillon d'œuvres des collections du Musée d'Orsay. Pour Steven Nash, une telle exposition représente une opportunité

⁶⁶KUTNER 1985

inestimable de donner au public un avant-goût du musée⁶⁷. Le titre de l'exposition devient plus tard à « *From Courbet to Cézanne : A New Nineteenth Century : Preview of the Musée d'Orsay* ».

Organisée en collaboration avec le Brooklyn Museum et le Musée d'Orsay, l'exposition est sponsorisée par American Airlines, qui se propose d'être le transporteur officiel des œuvres. L'exposition reçoit également le soutien du *Federal Council of the Arts and Humanities* de Washington D.C pour les frais d'assurance.⁶⁸ Parmi les principaux organisateurs, on peut citer Michel Laclotte, alors inspecteur général des musées et chargé des collections du Musée d'Orsay, Jacques Rigaud, président de l'établissement public du Musée d'Orsay, Guy Cogeval, conservateur stagiaire au Musée d'Orsay, Caroline Matthieu, conservatrice au Musée d'Orsay et Steven A. Nash, conservateur en chef du Dallas Museum of Art⁶⁹.

Au Brooklyn Museum, on fait dialoguer les œuvres d'Orsay avec la collection Hilman de peintures françaises et modernes. Cette collection représente une sélection de 34 peintures postimpressionnistes, peintures du début du XXe siècle et dessins. Parmi les artistes exposés, on peut nommer Renoir, Cézanne, Degas, Toulouse-Lautrec, Matisse, Picasso, Modigliani etc⁷⁰. A Dallas, on juxtapose l'exposition d'Orsay à la nouvelle Collection Wendy et Emore Reves, inaugurée huit mois plus tôt. La Collection Reves présente un vaste échantillon d'art français constitué notamment de peintures, porcelaines, argenterie, tapis et meubles exposés dans un décor de villa méditerranéenne⁷¹. Pour chacune des deux destinations, la muséographie et le discours des organisateurs restent à première vue les mêmes.

⁶⁷COGEVAL 1986 p. 13

⁶⁸ DMA ARCHIVES: DMA_Courbet_Cezanne_newsclippings_October1985_announcement.

⁶⁹ COGEVAL 1986

⁷⁰Brooklyn Museum Archives. Records of the Department of Public Information. Press releases, 1971 - 1988. 1986, 015

⁷¹DMA_Courbet_Cezanne_PressReleases_PSAs

A- Missions et objectifs de l'exposition

1) Le projet présenté par les organisateurs

L'introduction du catalogue d'exposition est rédigée par trois auteurs, Steven A. Nash conservateur en chef du DMA, Jacque Rigaud, Président du Musée d'Orsay, et Michel Laclotte, chargé des collections du musée. Chacun a son mot à dire sur l'exposition.

a) L'avant-propos de Steven Nash⁷²

Le conservateur du DMA inaugure le catalogue en soulignant que le but du Musée d'Orsay est de fournir une image plus complète du contexte social et artistique de la seconde moitié du XIXe siècle et de représenter avec justesse la vaste diversité de la période, à travers des collections de posters, de gravures, de photographies, d'éléments d'architecture et d'arts décoratifs. Pour Nash, ce sondage est sans doute le plus complet de l'art et de la vie du XIXe siècle dans toutes ses formes.

Nash définit ensuite l'exposition non pas comme une sélection d'œuvres phares mais comme un projet construit autour de thèmes centraux doté d'une structure intellectuelle et d'un attrait esthétique.

b) La préface de Jacques Rigaud⁷³

Pour Jacques Rigaud, directeur de l'établissement public d'Orsay, la préface est l'occasion de remercier les spécialistes américains qui ont rencontré et conseillé l'équipe du musée depuis 1980, qu'ils soient architectes, décorateurs, conservateurs, historiens de l'art, collectionneurs, artistes, urbanistes, ingénieurs ou fonctionnaires. Il souligne par ailleurs que l'exposition est le résultat de cet engouement américain pour le Musée d'Orsay et des nombreuses sollicitudes pour présenter le projet aux États-Unis.

Selon lui, l'exposition fait écho aux richesses de la collection et à la diversité des courants et tendances qu'elle représente. L'exposition n'a pas fait l'objet d'un choix arbitraire de chefs-d'œuvre mais couvre la totalité de l'époque à travers des

⁷²COGEVAL 1986, p.13

⁷³Ibid. p.15

thèmes liés aux techniques de création – la peinture, la sculpture, l’architecture, le dessin, les objets d’art, la musique, la littérature et le cinéma. L’exposition s’attache aussi à représenter les tendances abondantes de l’époque : éclectisme, réalisme, symbolisme, naturalisme, impressionnisme, nabisme, fauvisme, Second Empire et Art Nouveau. Jacques Rigaud espère que l’exposition incitera les visiteurs à se rendre à Paris pour visiter le musée l’année d’après.

c) Le Musée d’Orsay présenté par Michel Laclotte

Michel Laclotte s’inscrit à la suite de ces discours officiels. Dès les premières phrases de son introduction, Laclotte souligne que le musée est né de la redécouverte d’un «nouveau» 19^e siècle, moins linéaire et concis⁷⁴.

Laclotte s’étend ensuite sur la mission et le contenu du futur Musée d’Orsay. Son but est de démontrer, de la façon la plus vaste possible, l’abondance créative et les contradictions qui caractérisent la période sans créer un équilibre artificiel entre les mouvements. Le musée doit refléter aussi bien les opportunités du marché de l’art que les préférences des connaisseurs et la générosité des amateurs. Il ne doit pas donner une leçon impersonnelle et strictement objective telle une encyclopédie mais refléter les goûts et les choix, les refus et les omissions des collectionneurs, des conservateurs et des mécènes qui se sont succédés de génération en génération⁷⁵.

L’élément le plus surprenant dans le discours de Laclotte est finalement la prudence qu’il exprime vis-à-vis de ce Nouveau XIX^e siècle que l’exposition présente. Alors qu’en 1974, il prédisait avec enthousiasme les fruits de la recherche révisionniste: -- « réhabilitations d’artistes, renvoi au purgatoire de certaines gloires trop vite exhumées, connaissance des rapports entre l’art et l’État, révision de l’histoire du goût et de la société au XIX^e siècle »⁷⁶- et proclamait que l’art officiel ne pouvait être ignoré dans le programme du futur Musée d’Orsay, en 1986 il souligne que cette nouvelle vision déclenche à outrance l’enthousiasme des « spéculateurs et

⁷⁴ COGEVAL 1986, p.19

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ LACAMBRE 1974, p. 5

des snobs»⁷⁷. Tous les artistes du XIXe siècle sur le point d'être réhabilités ne sont pas nécessairement « des génies que l'on a scandaleusement oubliés⁷⁸ ». « Le réaligement des valeurs du canon reste encore polémique ou incomplet⁷⁹ » conclut-il.

Or si le but de l'exposition n'est pas de montrer le XIXe siècle revisité par les révisionnistes, quel est-il ? Tout ce que laisse entendre Laclotte c'est que le Nouveau XIXe siècle propose une vision moins binaire de l'académisme et de l'avant-garde et réhabilite certains artistes tombés dans l'oubli. L'exposition adhère-t-elle à ce message ? Si oui, cette adhésion reste-t-elle valable jusqu'à l'ouverture du musée et face aux critiques de la presse ?

2) Le titre de l'exposition

Pour réellement saisir les intentions qui animent les organisateurs lorsqu'ils mettent en place la présentation d'Orsay aux États-Unis, il faut commencer par l'analyse de son titre. L'exposition nous l'avons dit, devait s'intituler « Yesterday's Paris : a Preview of the Musée d'Orsay ». Le titre fut modifié pour devenir « From Courbet to Cézanne : A New Nineteenth Century. A Preview of the Musée d'Orsay »⁸⁰. Dans cette intitulé, titres et de sous-titres s'entremêlent dans un joyeux chaos d'ambiguïté qui laisse le visiteur dans l'embarras. Quelle est donc la thèse de l'exposition ?

Le premier titre, « Yesterday's Paris : a Preview of the Musée d'Orsay » est en apparence relativement simple. La tournure « Yesterday's Paris » n'est pas dénuée de poésie et semble évoquer avec nostalgie un passé résolu. L'emploi par ailleurs du mot « Paris » dans un titre d'exposition n'est pas anodin. La France et sa capitale forment une destination attractive pour le public américain, notamment pour les visiteurs qui disposent d'un niveau de vie et d'une éducation supérieurs, ceux-là mêmes qui sont susceptibles de se rendre aux expositions du DMA et du Brooklyn Museum. Quant à la seconde phrase « A Preview of the Musée d'Orsay », elle indique les intentions des

⁷⁷ COGEVAL 1986, p.17

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹COGEVAL 1986, p.17

⁸⁰ KUTNER 1985

organisateurs : présenter au public les nouvelles collections et le bâtiment rénové du musée. Toutefois, le titre contient en lui-même une contradiction ou du moins une illusion. Il suggère que l'exposition et le Musée d'Orsay ont pour sujet central, le Paris du XIXe siècle.

Par certains côtés, l'affirmation est vraie. La gare Laloux témoigne de l'architecture parisienne du XIXe siècle et de l'époque des grandes expositions universelles. Beaucoup d'artistes présentés au musée ont réalisé des œuvres pour le Salon, pour le Musée du Luxembourg, pour l'Opéra Garnier ou ont représenté la capitale. Les impressionnistes ont également peint la banlieue parisienne. Mais le projet d'Orsay est aussi de présenter des écoles étrangères et de province, des objets d'art décoratifs et l'exposition reflète, nous le verrons, cette diversité. Le titre original de l'exposition est donc trompeur. Toutefois il est intéressant car il révèle les stratégies marketing auxquelles les organisateurs sont prêts à se livrer pour attirer le public américain au musée et leur perception des envies, des fantasmes de ce public.

Venons-en maintenant au second titre, celui pour lequel on opte finalement. « De Courbet à Cézanne : A New Nineteenth Century : A Preview of the Musée d'Orsay ». Ici sont énoncées trois intentions des organisateurs. En amont vient la phrase « De Courbet à Cézanne ». Celle-ci souligne la volonté de présenter une généalogie ayant pour point de départ l'une des figures les plus révolutionnaires de l'histoire de l'art, Courbet, et comme aboutissement une icône de l'art moderne faisant le lien entre les impressionnistes et les cubistes, Cézanne. Courbet et Cézanne sont deux figures que l'on relie traditionnellement à l'avant-garde et cette généalogie que les organisateurs proposent rentre dans un discours plus large, celui du récit héroïque du modernisme.

Or après l'annonce de l'avant-garde vient la promesse d'une révision à travers la phrase « A New Nineteenth Century ». Même relégué au second plan, ce titre semble remettre en cause le premier. L'aura des avant-gardes et l'attrait du récit moderniste seraient-ils de simples leurres pour attirer le public dans les salles ? La présentation d'Orsay va-t-elle proposer un récit nouveau du XIXe siècle ou renforcer subtilement l'hégémonie des avant-gardes ? Le titre en tout cas ne suffit pas à nous fournir une réponse claire. Il reste volontairement ambigu tout comme Michel

Laclotte qui dans son introduction exprime un certain recul face au révisionnisme du XIXe siècle.

En dernière position vient la mention du Musée d'Orsay. Que signifie ce placement ? Le musée et sa présentation aux Etats-Unis forment-ils le résultat de l'équation formulée entre les deux précédentes propositions? Voyons ce qu'en disent la communication et le dispositif de présentation.

3) La communication autour de l'exposition

Pour attirer le public au musée, le DMA met en place une panoplie de stratégies. Tout d'abord le musée diffuse plusieurs communiqués dans la presse, à la radio et même à la télévision⁸¹. Les communiqués mentionnent généralement les mêmes détails : le titre de l'exposition, l'ouverture du futur Musée d'Orsay, les organisateurs, le sponsor, le type d'œuvres exposées, le titre des sections de l'exposition, la rénovation de la gare Laloux et surtout le nom de quelques artistes. Pour attirer le public, on évoque en premier lieu Monet, Renoir, Degas, Sisley, Gauguin, Redon, Toulouse-Lautrec, Bonnard pour la peinture, Daumier, Carpeaux, Carrier-Belleuse, Rodin et Bartholdi pour la sculpture. Pour la photographie, on mentionne Langlois et Nadar⁸². On cite également les noms de Laurens, Chassériau, Sérusier, Gallé, Rousseau et Majorelle. Dans les annonces diffusées à la radio et la télévision, l'emphase est placée sur Paris (Annexe 18F). Le visiteur est invité à savourer « la couleur, la beauté et l'exaltation des peintures, sculptures et objets décoratifs de la période si créative que fut le XIXe siècle⁸³». A la télévision, une voix *off* énonce ce message tandis qu'une image de la Tour Eiffel s'estompe devant des œuvres de Monet, Van Gogh, Gauguin, Degas, Renoir et finalement le logo du DMA et les dates de l'exposition⁸⁴. Les impressionnistes, les postimpressionnistes et la ville de Paris agissent donc comme de véritables marques pour promouvoir l'exposition.

A l'extérieur du DMA, le visiteur trouver une bannière qui affiche le titre « Preview of the Musée d'Orsay », les dates, le sponsor et un dessin de la Tour Eiffel

⁸¹ DMA_Courbet_Cezanne_PressReleases_PSAs

⁸² Ibid.

⁸³ DMA_Courbet_Cezanne_PressReleases_PSAs: spot publicitaire pour la radio

⁸⁴ DMA_Courbet_Cezanne_PressReleases_PSAs: spot publicitaire pour la télévision

(Annexe 15). Aucune mention n'est faite cette fois-ci de l'avant-garde ou du révisionnisme du XIXe siècle. Paris et son nouveau musée sont les stars de cette communication, et la Tour Eiffel, l'icône la plus susceptible de faire entrer le visiteur au musée.

Toutefois une fois le seuil du musée franchi, le visiteur retrouve le titre tripartite de l'exposition. Au Brooklyn Museum, les mentions « From Courbet to Cézanne » et « A New Nineteenth Century » apparaissent l'une au-dessus de l'autre et dans la même police et taille de caractère (Annexe 21). En revanche la phrase « A Preview of the Musée d'Orsay » apparaît comme sous-titre. A Brooklyn, l'emphase est donc placée sur le révisionnisme. A l'inverse à Dallas, les deux premiers sous-titres apparaissent en caractères réduits tandis que la mention « Preview of the Musée d'Orsay, Paris » domine le reste du panneau introductif (Annexe 22). Entre Dallas et Brooklyn, on remarque donc une différence d'emphase dans la présentation du titre de l'exposition. Tandis qu'à Brooklyn on insiste sur la relecture du XIXe siècle, à Dallas on accorde davantage d'importance au futur Musée d'Orsay et à la ville de Paris dont la mention a innocemment été rajoutée au titre.

On pourrait se demander si cette différence de traitement n'est pas liée au type de public qui vient visiter l'exposition. Berceau de nombreuses revues artistiques, de la *College of Art Association*, de prestigieuses universités comme CUNY, Fordham, NYU et Columbia et à quelques kilomètres seulement de Yale, Princeton ou Harvard, New York est l'un des centres privilégiés des débats en histoire de l'art et dans notre cas du révisionnisme. De nombreux spécialistes du XIXe siècle travaillent à deux pas du musée, comme Linda Nochlin, Patricia Mainardi, Henri Zerner et Charles Rosen etc. L'exposition est donc certaine de recevoir une attention particulière des historiens de l'art de la région.

En revanche au DMA, le destinataire de l'exposition semble être le grand public plutôt que le chercheur en histoire de l'art. En effet, les organisateurs attirent davantage l'attention des visiteurs sur Paris et les impressionnistes, deux motifs dont le grand public américain est généralement friand. D'autre part, la compagnie American Airlines a elle aussi tout intérêt à cibler le visiteur lambda ou du moins le touriste de Dallas car les vols que l'entreprise propose en direction de Paris sont basés

au Texas. Au DMA, le visiteur viendra donc pour admirer les impressionnistes et leur nouveau décor parisien. Et après avoir vu l'exposition, certains prendront peut-être ce fameux vol Dallas-Paris qui fut à l'origine de l'exposition.

Un second élément conditionne ensuite l'entrée du visiteur. A Brooklyn comme au DMA, le titre de l'exposition est illustré par un couple de tableaux : *Danse à la Campagne* et *Danse à la Ville de Renoir* (Annexe 21 et 22)⁸⁵. Or ces tableaux figuraient à l'exposition Renoir qui eu lieu au Museum of Fine Arts de Boston du 9 Octobre 1985 au 5 mai 1986, exposition qui réunit environ 500,000 visiteurs et 9 millions de dollars⁸⁶. La juxtaposition de l'emblème de l'exposition, la *Danse à Bougival* avec les deux toiles d'Orsay avait été l'un des temps forts de l'exposition⁸⁷. Lorsque les toiles sont présentées quelques mois plus tard à Brooklyn, elles sont donc déjà célèbres auprès du public américain. En exposant ces deux toiles à l'entrée de leur dispositif et en première page de leurs brochures de communication, les organisateurs savent pertinemment l'attrait qu'elles exercent sur le public américain et profitent de cette aura médiatique pour l'attirer au cœur de l'exposition.

Malgré tous ses attraits, cette stratégie de communication a un défaut. Elle brouille le message des organisateurs. En effet, une exposition qui présente deux Renoir comme préambule et œuvres phares de son dispositif, peut-elle de façon crédible proposer un nouveau regard sur l'art du XIXe siècle ? Comme le soulignent très justement Zerner et Rosen, Renoir était avant l'exposition de Boston le peintre moderne le plus dénigré de sa génération⁸⁸. Néanmoins il reste un peintre impressionniste, auquel on consacra plus d'une exposition monographique dans le passé.

De façon similaire, la couverture du catalogue affiche en première de couverture le tableau de Bonnard *La Partie de Croquet*, emblème du postimpressionnisme (Annexe 19). Encore une fois on ne peut que constater l'ambiguïté du message des organisateurs, qui annoncent un nouveau XIXe siècle

⁸⁵ Au Brooklyn Museum, on expose les deux tableaux dès l'entrée. Au DMA, le panneau d'introduction montre des reproductions.

⁸⁶Renoir Show Breaks Records In Boston. *The Inquirer* .January 07, 1986

⁸⁷MEYER 1986

⁸⁸ ROSEN ET ZERNER 1987 (A), p.2

mais qui subtilement renforcent la suprématie des avant-gardes par le biais de différents dispositifs de présentation

4) La sélection des œuvres

Au sein de l'exposition, quel type de peintures et sculptures montre-t-on réellement au public américain ?

A Brooklyn comme à Dallas, sur les 137 œuvres présentées (Annexe 9), 36 sont des peintures (26%), 30 des photographies (22%), 19 des objets d'art (14%), 13 des sculptures (9%), 16 se rattachent aux arts graphiques (12%), 12 se rapportent à l'architecture (9%), 6 sont des films (4%), 5 sont des livres (4%). L'exposition est donc bien pluridisciplinaire comme Nash, Rigaud et Laclotte l'annonçaient en introduction de catalogue.

D'autre part, parmi les œuvres exposées (Annexe 11), 76 proviennent d'acquisitions, 29 de dons, legs ou datations, 22 résultent de dépôts. Plus intéressant encore, parmi les 76 acquisitions, 63 ont été achetées entre 1979 et 1984, soit 46% des œuvres exposées (Annexe 12). Le reste provient soit d'achats au Salon ou du Musée du Luxembourg, soit d'achats antérieurs à 1979. Presque la moitié de ce qu'on expose aux États-Unis provient donc d'acquisitions récentes destinées à la construction du musée du « nouveau XIXe siècle. » Nous reviendrons plus tard sur les enjeux que représente une telle sélection.

Comme semblait le suggérer la campagne de communication, les impressionnistes et leurs successeurs ont l'avantage numérique (Annexe 10). 43% des œuvres peuvent en effet être rangées sous l'étiquette « postimpressionniste » ou « impressionniste ». 37% des œuvres en revanche sont des œuvres académiques. 8% proviennent par ailleurs d'écoles étrangères et 8% sont affiliées au mouvement réaliste. Enfin 2% appartiennent à l'école Barbizon et 2% sont de peintres symbolistes.

La représentation des impressionnistes ou postimpressionnistes à un taux de 43% au sein de l'exposition est aisément explicable. On sait en effet que sont ces artistes qui séduisent le plus le grand public. En effet, dans les articles de presse publiés autour de l'exposition les artistes mentionnés le plus souvent sont Monet,

Cézanne, Renoir, Bonnard, Manet, Degas, Courbet, Gauguin, Daumier, Rodin, Sisley, Toulouse-Lautrec (Annexe 13) En termes d'illustrations, les œuvres les plus reproduites sont celles de Renoir dans 28% des cas, celles de Monet et de Sérusier dans 12% des cas, celles de Degas dans 11% des cas et celles de Gauguin dans 7% des cas (Annexe 14). Au regard de ces informations, il semble donc que les organisateurs ont voulu s'accommoder du goût des Américains, friand de ce type de peinture. Il se peut aussi que les organisateurs ressentent eux-mêmes cette préférence.

Mais que déduire des 37% d'œuvres affiliées à l'art pompier ? La présence d'œuvres d'art de ce type au sein de l'exposition semble trahir une tendance révisionniste, celle-là même envers laquelle Michel Laclotte émettait des réserves. Les organisateurs sont-ils partisans de cette tendance ou tentent-ils de l'implanter pour paraître dans l'air du temps et séduire une cible bien précise dans le public américain ?

La relation des Américains à l'art pompier remonte à loin. On sait que des artistes comme Bouguereau ou Gérôme ont bénéficié de leur vivant de la générosité de mécènes américains. C'est pourquoi de nombreuses toiles pompier sont parties aux États-Unis à la fin du XIXe siècle. Louis d'Argencourt explique ainsi que

La clientèle française de l'artiste est rejointe dès les années 1860 par une riche clientèle internationale dont les représentants les plus visibles allaient être les milliardaires du Nouveau Monde, aussi désireux d'orner les murs fraîchement plâtrés de leurs somptueuses demeures que pressés de bâtir le socle de leur culture future. [...] Alors que les Français choisissaient de garder pour eux les grandes pages religieuses, mythologiques ou allégoriques de celui qui devait susciter tant de malentendus, aussi bien après sa mort que de son vivant, la partie la plus exquise de son œuvre quittait la France. Les « fileuses » de Bouguereau filaient vers d'autres cieux, ses « moissonneuses » et ses « bergères » foulait de leurs pieds nus des herbages plus hospitaliers et la lueur de ses « aurores » allait dévoiler des horizons plus larges.⁸⁹

Mais Robert Isaacson ajoute que si « ces collections avaient été celles d'une génération d'Américains, la première à avoir consacré de vastes sommes d'argent à l'acquisition d'œuvres d'art⁹⁰», la seconde génération se tourna vers les maîtres anciens et la troisième vers les peintres modernes. Comme en France, les pompiers

⁸⁹ BUROLLET 1984 p.95-103

⁹⁰BUROLLET 1984, p.104

seraient alors tombés dans l'oubli, dénigrés en faveur de l'avant-garde pour n'être réhabilités que dans les années 1960-1970.

Lorsqu'il évoque la genèse du courant révisionniste⁹¹, Zerner et Rosen soulignent la part importante que jouèrent les Anglo-saxons dans cette réhabilitation. Il citent notamment l'exposition sur Gérôme au Dayton Art Institute aux Etats-Unis en 1984 ou une autre consacrée à Bouguereau en 1984 au Wadsworth Atheneum de Hartford. Toutefois, les auteurs soulignent que de telles expositions ne parviennent jamais à concurrencer celles dédiées aux maîtres établis de l'avant-garde. La rétrospective consacrée à Manet en 1983 au Grand Palais ou celle de Renoir à Boston en 1986 attire un tel public que la visite de l'exposition en devient presque désagréable. A l'inverse, bien que Bouguereau attire l'attention des universitaires et des marchands d'art, ses œuvres n'engendrent qu'un faible enthousiasme chez le grand public.

Si la presse et le visiteur lambda américain ne semblent pas particulièrement sensible aux charmes des pompiers, est-ce alors pour les universitaires et les conservateurs américains que 37% des œuvres exposées sont de style académique? Voilà encore une question qu'il nous faut éclaircir. Mais avant de nous y atteler, examinons d'abord le point de vue émis par le dispositif de présentation et l'auteur du catalogue.

B- Le dispositif de présentation

Guy Cogeval, conservateur stagiaire au Musée d'Orsay, rédige le catalogue de l'exposition. Il le divise en sept sections qu'il intitule respectivement *Contrasts*, *Art and News Events*, «*Correspondences*», *From Stage Performance to Representation*, *Art in the Industrial Environmen*, *Japonisme* et *Landscape*. Cette organisation se répercute dans l'espace de présentation. Nous nous proposons d'étudier conjointement les salles de l'exposition du DMA grâce aux photographies, textes de salle et plans (Annexe 23) dont nous disposons⁹² et les sections du catalogue pour voir si leur discours est homogène.

⁹¹ROSEN ET ZERNER 1987 (A) p.2

⁹² DMA_Courbet_Cezanne_floorplan_walltext et DMA_Courbet_Cezanne_images

1) L'entresol

Au DMA, le visiteur commence l'exposition dans un premier espace qui n'apparaît pas dans le catalogue et qui présente les maquettes du Musée d'Orsay. Bien que nous ne disposions pas du texte de salle, la brochure fournie par le DMA nous donne une idée du type de discours auquel le visiteur aurait été exposé (Annexe 16 et 17). En guise d'introduction, celle-ci énonce la chose suivante :

« From Courbet to Cézanne » will present over one hundred 19th century works of art from the new Musée d'Orsay, scheduled to open in Paris in late 1986. Works from the collection of the Louvre, the Jeu de Paume, the former Musée National d'Art Moderne, and a number of provincial museums will form the new museum dedicated to the period between 1848 and 1914.

The works of art on tour range from paintings, drawings and sculpture to photographs, films and decorative arts -- all chosen to reflect the techniques and styles of artistic expression during this exceptionally productive epoch. Included are paintings and drawing by Cézanne, Courbet, Manet, Renoir, Degas, Sisley, Gauguin, Redon, Toulouse-Lautrec, Monet and Bonnard. Among the thirteen sculptures are well-known works by Daumier, Carpeaux, Carrier-Belleuse and Rodin. There are more than thirty photographs, including rare scenes of the Crimean War by Langlois, portraits by Nadar and archival photos of the Eiffel Tower while under construction.⁹³

Ce texte insiste sur le nombre et la diversité des œuvres qui seront exposées au DMA. Il nous renseigne sur la provenance des objets, leur date de création, et sur le caractère pluridisciplinaire de l'exposition. Une fois ces éléments exposés, la brochure cite quelques artistes, surtout de l'avant-garde, et conclut sur l'importance accordée à la photographie et à l'histoire au sein de l'exposition. Après lecture d'une introduction sans doute semblable à celle-ci, le visiteur procède à l'examen des maquettes de la gare d'Orsay rénovée (Annexe 24A) et descend quelques marches pour découvrir le parcours de l'exposition.

2) La section *Contrasts*

Dans le catalogue comme dans l'exposition, vient ensuite la section « Contrasts » qui compte 14 peintures, 1 esquisse, 3 sculptures, 12 photographies, 4 objets d'art (Annexe 20 et 24B). Les artistes académiques représentés en sculpture et peinture sont Paul Baudry, Eugène Fromentin, Jean-Léon Gérôme et Albert Carrier-Belleuse. Parmi les artistes d'avant-garde, on compte Paul Cézanne, Gustave Courbet,

⁹³DMA_Courbet_Cezanne_brochure.

Paul Gauguin, Claude Monet, Auguste Renoir, Théodore Rousseau, Alfred Sisley, Henri de Toulouse-Lautrec, Aristide Maillol, Auguste Rodin et Théo Van Rysselberghe. Un artiste n'entre dans aucune des deux catégories : Henrick Mesdag, peintre de la Hague⁹⁴.

Selon la brochure du DMA (Annexe 17), cette section présente les méthodes différentes d'expression artistique du XIX^e siècle des nus académiques de Gérôme aux baigneurs de Cézanne, annonciateurs du cubisme. Dans les salles du DMA, le texte qui présente la section est le suivant :

France in the 19th century was the most vital art center in Europe. The new Musée d'Orsay will reveal the startling range of artistic creativity during this time; creativity in the decorative arts, in new media such as photography, as well as innovation in painting and sculpture, the traditional "fine arts." Even in painting and sculpture an immense gap opened between the art made for tastes formed by the Academy of fine arts and art made in more experimental modes, such as Impressionism. However, no simple schism between "conservative" and "liberal" can be said to have existed. In depicting the nude figure, for instance, a relationship with classical art was maintained on both sides of the ideological fence. Courbet's **Nude with Dog (4)** looks back to Renaissance painting, just as Maillol's **Standing Bather (17)** reveals the timeless nobility of Archaic Greek Art. Cézanne, the great innovator, paints a scene of **Bathers (3)** which remains classical in its emphasis on geometric forms. Each of these "modernist" artists had ties with the past which were strong as those of the academic artist Paul Baudry in his **Fortune and the Young Child (1)**. It is only in the ruthless realism of Toulouse-Lautrec's **Alone (13)**, or in Rodin's tormented figure of the **Age of Bronze (8)** that an interest in realism and psychology moved beyond the influence of classical art. ⁹⁵

L'auteur du texte a donc choisi d'insister sur la diversité de la création artistique de l'époque dans tous ses formes. Le texte n'émet pas de jugement sur l'art académique mais souligne une différence de goût entre ce mouvement et l'impressionnisme. Plus encore, le cartel repousse l'idée de schisme entre les libéraux et les conservateurs, entre l'avant-garde et l'art officiel et démontre autour de la figure du nu, les ressemblances qui pouvaient exister entre une œuvre de Baudry et une de Toulouse-Lautrec notamment à travers l'héritage de la tradition antique.

⁹⁴COGEVAL 1986, p.65-66

⁹⁵DMA_Courbet_Cezanne_floorplan_walltext

Curieusement, c'est tout l'inverse dans le catalogue⁹⁶. Cette section est l'occasion pour Cogeval de perpétuer et non pas de discréditer l'antagonisme qui persiste entre art académique et modernisme. En effet, le conservateur dresse un portrait extrêmement noir de l'art académique, lui reprochant son conformisme et son artificialité. Il souligne qu'à rebours d'une historiographie à la Albert Boime qui considère les éléments de continuité entre l'art académique et l'impressionnisme, lui-même conçoit l'histoire de cette période qui sépare Courbet de Gauguin, comme une série de ruptures, une succession prodigieuse dans l'histoire des formes d'un mouvement vers un autre⁹⁷. Pour Cogeval, la fin du XIXe siècle offre le spectacle d'un combat continu contre le schéma établi de l'académie par le biais d'une exploration empirique de la réalité⁹⁸. L'histoire du modernisme commence à partir du moment où le paysage devient un sujet de peinture en lui-même⁹⁹. En comparaison, la peinture traditionnelle qui revendique une beauté éternelle héritée de Raphaël semble aujourd'hui très datée. Selon lui, les nus de Courbet ou de Cézanne dans leur réinterprétation des œuvres de Titien atteignent davantage un sentiment d'universalité que ceux de Baudry¹⁰⁰.

D'autre part, Cogeval critique la peinture orientaliste de Gérôme dont les figures sont jugées trop grossières par rapport à la peinture de Renoir, véritable héritier de Delacroix¹⁰¹. Pour Cogeval le style Empire est d'un « mauvais goût flagrant » caractérisé par une profusion d'ornements et une répétition des motifs. Il marque ainsi son dégoût prononcé pour un artiste comme Froment-Meurice et les intérieurs bourgeois de l'époque¹⁰². En revanche, il ne cache pas son appréciation de l'Art Nouveau et fournit une description très élogieuse du vase de Rousseau et Léveillé¹⁰³. Cogeval n'hésite donc pas à étaler son jugement au sein de ce catalogue

⁹⁶COGEVAL 1986, section « contrasts », 32-63

⁹⁷Ibid. p.34

⁹⁸Ibid. p.35

⁹⁹Ibid., p.36

¹⁰⁰Ibid., p.44

¹⁰¹Ibid. p.53

¹⁰²Ibid. p. 59

¹⁰³Ibid.

supposément scientifique et impose au lecteur une description des objets biaisée par son goût personnel.

A la question : l'exposition apporte-t-elle une révision de l'histoire de l'art du XIXe siècle, la muséographie et le catalogue offrent pour l'instant des réponses contrastées.

Qu'en est-il maintenant de la présentation concrète des objets au DMA ? Nous avons tenté de reconstituer les salles à travers les photos fournies par le DMA et en les remplaçant dans des schémas. Face aux escaliers, le visiteur retrouve les *Danses* de Renoir qui étaient exposées en introduction au Musée de Brooklyn (Annexe 24B). Juxtaposées à ces œuvres, apparaissent *l'Age d'Airain* de Rodin, ainsi qu'un vase d'Eckmann, un bassin et une aiguière de Froment-Meurice et un vase de Rousseau et Leveillé. Le message est clair, pluridisciplinarité semblent crier les objets. Suivent ensuite *la Baigneuse* de Maillol, *La Chasse au Faucon* d'Eugène Fromentin, *La Fortune et le Jeune Enfant* de Paul Baudry, *Hébé et l'Aigle de Jupiter* d'Albert Carrier-Belleuse, *la Fête Arabe à Alger-La Casbah* d'Auguste Renoir. Deux œuvres d'avant-garde (une peinture et une sculpture) sont ici confrontées à trois œuvres académiques (deux peintures et une sculpture). Contrairement au catalogue, il en revient ici au visiteur de juger des ressemblances, des contrastes et des atouts de chacune des œuvres.

Sur le mur opposé, on retrouve le même procédé. Sont exposés côte à côte, le *Nu au Chien* de Gustave Courbet, la *Pastorale* et *les Baigneurs* de Paul Cézanne, *l'Intérieur Grec* de Jean-Léon Gérôme, *Seule* de Henri de Toulouse-Lautrec, la caricature de *l'Olympia* de Cham Amédé, Comte de Noé et *l'Atelier* de Charles Nègre. Chacune de ses œuvres se prêtent à l'étude du nu et invite le spectateur à mesurer la variété de ce genre au XIXe siècle.

Enfin, la section *Contrasts* se prête à une dernière juxtaposition : celle des portraits photographiques. On trouve juxtaposés le *Portrait de Millet* et celui de la *Famille d'Alfred Stieglitz* de Feuardent, *Le Portrait de Gustave Doré* du Baron de Meyer et celui de Pierre Petit, *Le Portrait d'une Antillaise* et celui de *Camille Corot* de Nadar, enfin le *Portrait du peintre Troyon dans son Atelier* de Robert Louis.

Le dispositif de présentation invite donc à la comparaison en juxtaposant dans une même salle, des sculptures, des objets d'art décoratif, des peintures académiques, réalistes, impressionnistes et postimpressionnistes et des photographies. Le nu, tout comme le portrait facilitent cette comparaison. D'autre part, les œuvres ne sont pas séparées en camps adverses. Si Renoir est d'abord exposé à côté de Rodin, il est ensuite juxtaposé à Fromentin et Baudry. La présentation élève la photographie au même rang que la peinture soulignant sa noblesse et sa capacité à réinventer les genres du nu et du portrait. On notera néanmoins que la juxtaposition de l'œuvre de Courbet et Cézanne reprend littéralement le titre de l'exposition pour évoquer le récit héroïque du modernisme.

3) La section *Art News and Events*

Le visiteur pénètre ensuite dans la seconde section intitulée *Art News and Events* (Annexe 24C). Plus qu'un exposé de différences et d'affinités esthétiques, l'intitulé de cette section nous promet une contextualisation historique des objets. Le texte de salle confirme cette impression :

The rise of illustrated newspapers and magazines in the 19th century, as well as the development of photography, led to a changing relationship between the artist and contemporary events. Already in the century French paintings like David's Coronation of Napoleon, 1807, Géricault's Raft of the Medusa 1819, and Delacroix's Massacre at Scios 1824, immortalized events of recent history. Furthermore, the chronicling of contemporary events in this century took the form of politically provocative commentary, sometimes appearing as satire as in Daumier's depiction of the political agent Ratapoil (41), or in the new medium of photography, revealing in vivid detail the desolation of the battlefields of the Crimean war. Although scenes drawn from contemporary history were rare among the Impressionist painters, Manet remained the exception as works such as *The Execution of the Emperor Maximilian*, 1867, or *Escape of Rochefort* (36) indicate. Academic artists also essayed the theme of history-in-the-making with Henri Gervex's *The Coronation of the Emperor Nicholas II* (35) or André Devambez's *The Assault* (34) which traces the aftermath of the Dreyffus Affair. This interest in current events is part of a more general 19th century interest in realism and in the texture of everyday life.¹⁰⁴

Le texte commente l'évolution de l'artiste face aux événements contemporains et à l'avènement de la presse illustrée et de la photographie. Sont

¹⁰⁴DMA_Courbet_Cezanne_floorplan_walltext

évoqués ici la peinture d'histoire mais également les satires de Daumier, le réalisme et la peinture de Manet, la guerre de Crimée, l'exécution de l'empereur Maximilian, le couronnement de Nicolas II ou encore l'Affaire Dreyfus.

La pluridisciplinarité et la juxtaposition des écoles règnent encore sur les lieux puisque des artistes que l'on considère généralement à part ou dans un rapport hiérarchique sont présentés ici en contemporains, égaux face aux événements de leur temps. On trouve par exemple un buste de *Gambetta* de Falguière entre *La Charge* de Devambez et le *Rue Montorgueil* de Monet ou le *Ratapoil* de Daumier à côté de l'*Evasion de Rochefort* de Manet et de la *Femme Etranglée* de Cézanne. On trouve également sur le même pan de mur, *L'Incendie des Tuileries* de George Clairin, *La Revue de Vincennes* de Paul Iribe et le *Couronnement de Nicolas II* d'Henri Gervex. Ici la sculpture de Daumier et les illustrations d'Iribe sont élevées au même rang que la peinture d'histoire et que la peinture moderne de Manet et Cézanne, ce qui permet de découvrir les artistes de l'avant-garde sous un autre jour. En effet, on ne connaît pas tant Manet pour sa peinture d'histoire ni Cézanne pour sa représentation du crime et de l'actualité. En cela même, l'exposition propose une révision de l'art du XIXe siècle.

Enfin on retrouve sur un dernier mur, une section photographique, genre dont le mérite esthétique a été prouvé dans la section précédente mais dont la modernité et la spécificité prennent ici tout leur sens. Le visiteur peut en effet admirer des œuvres de Langlois comme le *Panorama* ou *La Tour en Bois de Malakoff* ou de Fenton comme *Camp at the 4th Dragon guard* ou *Incidents in Camp Life*, illustrant des événements historiques. Les œuvres présentées dans cette section sont donc mises en avant tout autant pour leur mérite esthétique que pour leur valeur historique. Nous verrons plus tard que cette re-définition de l'œuvre d'art comme document historique est source de tensions au sein des débats franco-anglo-saxons autour d'Orsay.

Du côté du catalogue, la proposition d'un nouveau XIXe siècle est moins évidente. Cogeval fournit certes un effort considérable pour contextualiser les œuvres de cette section, mais il poursuit sa généalogie du modernisme en prenant à nouveau le parti des impressionnistes et des réalistes. Il souligne par exemple que malgré sa précision photographique, la peinture académique ne parvient jamais à suggérer aussi

bien l'essence d'une époque que les *Nymphéas* de Monet¹⁰⁵. Le discours binaire opposant académisme et avant-gardisme s'intensifie donc dans la section 2 du catalogue.

4) Les Sections *From Stage Performance to Representation et Art in the Industrial Environnement*

Par souci d'efficacité, nous ne décrirons plus que deux sections en détail et opèrerons ensuite une synthèse des autres parties de l'exposition. Les deux sections que nous décrivons ici se distinguent par leur originalité et leur volonté évidente de traduire un nouveau XIXe siècle. Il s'agit de la section 4 *From Stage Performance to Representation* (Annexe 24E) et de la section 5 *Art in the Industrial Environnement* (Annexe 24F). Le cartel de la section 4 fournit les informations suivantes :

The construction of Charles Garnier's splendid Opéra 1862-75, following a major competition arranged by Napoleon III, attests to the theater's important role in the cultural life of 19th century France. Scenes from plays and operas provided the inspiration for numerous paintings. Academic paintings often echo the lavish stage effects, heavy with historical trappings, of the sort designed for Meyerbeer's and Halevy's operas. The interest in historicism, to be found in literature, dreams and architecture, as well as the painting and sculpture of the period, led to carefully researched costumes and settings for works like Elie Delaunay's *The Plague in Rome* (67) or Jean-Paul Lauren's *The excommunication of Robert the Pious* (68). In complete contrast with these scenographic composition is Degas' *The Orchestra of the Paris Opera* (66) with its unusual perspective of stage and orchestra from the viewpoint of a front row spectator. Later in the century the theme of art and the theater encompassed mass-produced posters for theatrical luminaries such as Sarah Bernhardt (76) and the first moving pictures produced in 1895 by the Lumière brothers (80)¹⁰⁶.

Les œuvres présentées ici touchent au théâtre, à l'opéra et au cinéma. Sur un pan de mur sont juxtaposées les œuvres *Roméo et Juliette* de Théodore Chassériau, *La Peste à Rome* d'Elie Delaunay, et *L'Opéra* d'Edgar Degas. Viennent ensuite deux affiches de Mucha, un tableau de Ford Madox Brown *Haidé découvre le corps de Don Juan* et le buste de *Charles Garnier* réalisé par Jean-Baptiste Carpeaux. Des films des frères Lumière et de Charles le Bargy sont présentés non loin ainsi que des décors et des aquarelles de costumes. On trouve également des scènes empruntées à des pièces

¹⁰⁵COGEVAL 1986, p.74

¹⁰⁶DMA_Courbet_Cezanne_floorplan_walltext

de théâtre et reproduites par des artistes académiques tels que *l'Excommunication de Robert-le-Pieux* de Jean-Paul Laurens. Enfin l'exposition présente des photographies de Julia Margaret Cameron et un portrait de la comédienne Rachel de Julien Villeneuve de Valou.

Cette section a un triple intérêt. D'une part elle donne au public américain une idée des loisirs qui animaient la vie parisienne dans la seconde moitié du XIXe siècle et des avancés techniques qui les modifièrent. D'autre part, elle présente les artistes académiques et les artistes de l'avant-garde sur un même plan en tant que contemporains réagissant à un même contexte culturel. Enfin, la section permet de confronter la peinture, la sculpture et le dessin à d'autres produits culturels et de remplir le pacte de pluridisciplinarité formulé par les créateurs d'Orsay. Une telle section favorise à nouveau la comparaison et permet au visiteur de juger si un Degas est égal à un Delaunay, si un décor vaut une peinture ou si au contraire il lui est clairement supérieur.

Voyons maintenant ce qu'en dit l'auteur de notre catalogue. Sans surprise, Cogeval revient sur les points précédemment évoqués et détaille le contexte de production des œuvres. Pour autant, ces dernières n'échappent pas à son sévère jugement esthétique. La peinture d'histoire et orientaliste est ainsi dénigrée pour sa standardisation et son artificialité. Cogeval lui reproche son détournement de la perspective en une illusion codée. *L'excommunication de Robert-Le-Pieux* emblématise pour Cogeval les limites insurmontables de l'art académique¹⁰⁷.

Dans la section « Art in the Industrial Environnement » l'approche de Cogeval semble néanmoins plus ouverte au contexte social et historique. Le texte de salle présente ainsi les objets:

Life in 19th century France, as in the rest of Western Europe and America, became increasingly dominated by industrialization. Machines, technological progress and the creation of an urban working class changed the fabric of both the city and the countryside. Artists dealt with this new reality in a variety of ways. While academic artists considering taking subjects from everyday life to be vulgar, the Impressionists shied away from documenting less pleasant manifestations of societal change, preferring the sensuous realities of landscape, or private pleasures

¹⁰⁷ COGEVAL 1986, p.126

like dances or café scenes. On the other hand Naturalist painters like Jules Bastien-Lepage in the *The Hay Makers* (83)¹⁰⁸.

Cette ultime salle se distingue par l'abondance d'objets décoratifs et de design industriel. On expose ici des photographies de la Tour Eiffel en construction, des chaises de Koloman, Van de Velde ou Wright, des projets de papier peint de Viollet-Le-Duc démontrant l'influence de l'industrie sur les arts. D'autre part des photos de Thomas Annan, de Lewis Hine et de Charles Nègre illustrent la condition ouvrière de l'époque, condition à laquelle font écho des peintures de Jules Bastien-Lepage, Fernand Cormon et Lionel Walden. Les œuvres agissent à nouveau comme témoins de leur temps tout autant que comme objets de contemplation.

Dans le catalogue, Cogeval s'intéresse de près aux mouvements sociaux provoqués par l'industrialisation et l'avènement du capitalisme¹⁰⁹. Il évoque l'haussmannisation de Paris et la naissance du communisme. Toutefois, Cogeval ne peut s'empêcher de critiquer les « réalistes-pompier » de la fin du siècle tels que Pascal Dagnan-Bouveret ou Henri Geoffroy et voit en leurs formules populistes l'annonce de l'esthétisme hitlérienne et staliniste¹¹⁰. Cogeval aborde ensuite l'émergence de la classe moyenne et le problème de la reproduction mécanique des objets. Il souligne que c'est l'industrialisation qui mène à l'éclectisme et au kitsch, qu'il décrit comme double négatif de l'avant-garde¹¹¹. Ses propos rappellent ceux de Greenberg qui dans « *Avant-garde and Kitsch* »¹¹², postule que l'alexandrianisme et le kitsch sont issus de la commercialisation et de la mécanisation d'un simulacre de culture maintenant les masses dans l'ignorance. À l'inverse du dispositif de présentation, Cogeval emploie donc le contexte historique comme un faire-valoir de l'avant-garde et comme preuve de la médiocrité de l'éclectisme académique. En imposant son jugement esthétique au spectateur, le conservateur ne fait rien pour briser la vision manichéenne du canon moderniste et se rapproche du discours formaliste d'un des plus grands porte-paroles du modernisme.

¹⁰⁸DMA_Courbet_Cezanne_floorplan_walltext

¹⁰⁹ COGEVAL 1986, p. 143

¹¹⁰ COGEVAL 1986, p.148

¹¹¹Ibid.

¹¹²GREENBERG 1961

Les dernières sections « *Correspondences* », *Japonisme* » et *Landscape* confirment cette intuition. Dans la section « *Landscape* », Cogeval s'attache par exemple à décrire la peinture nabi, qui atteint son autonomie selon lui par la juxtaposition de couleurs pures¹¹³, une analyse qui se rapproche étonnamment du discours porté généralement sur les expressionnistes abstraits. Jusqu'à la dernière phrase du catalogue, Cogeval perpétue ainsi le mythe d'une progression linéaire du canon moderniste et n'adhère pas réellement au courant révisionniste.

L'exposition du DMA et du Brooklyn Museum s'est finalement révélée pleine d'ambiguïtés. Tout d'abord les organisateurs ne semblent pas s'accorder sur la définition du nouveau XIXe siècle qu'ils présentent. Si Nash s'enthousiasme de fournir une image plus complète du contexte social et artistique de la seconde moitié du XIXe siècle, Michel Laclotte manifeste une certaine hostilité face à la tendance révisionniste et Cogeval ne cache pas son penchant pour le récit moderniste. D'autre part, le titre de l'exposition est ambivalent. L'exposition présente-t-elle la généalogie de l'art moderne de Courbet à Cézanne ou bien une vision nouvelle du XIXe siècle ?

La muséographie penche davantage vers la seconde option. En se promenant au sein du dispositif, le visiteur peut comprendre la façon dont les avant-gardes et les pompiers s'influencèrent mutuellement et insérer leur création dans un contexte de production plus large où d'autres arts sont réhabilités et l'histoire a un vrai rôle à jouer. Il est libre de décider ce qui lui plaît et ce qui lui déplaît. En revanche dans le texte même du catalogue, les pompiers ne sont que dénigrés, dévalorisés en faveur de l'avant-garde et leur intégration dans le récit du XIXe siècle ne sert qu'à renforcer la supériorité du courant moderniste.

Etrangement le discours du catalogue ne transparait pas dans les cartels des salles, ce qui nous pousse à croire que leur auteur n'est pas celui du catalogue. Qui donc alors a pris en charge la scénographie et la médiation écrite au sein de l'exposition ? Serait-ce un scénographe indépendant, le département d'éducation, les conservateurs des deux musées américains ou l'équipe toute entière ? A défaut d'une réponse, on peut supposer que l'exposition en tant qu'œuvre collective a davantage fait l'objet de compromis que le texte du catalogue. Sans doute les sections et la

¹¹³ COGEVAL 1986, p.205

répartition des œuvres furent-elles décidées en amont par l'équipe au complet puis les cartels et le catalogue rédigés séparément, d'une part par l'équipe anglo-saxonne qui avait l'avantage d'être sur place et de parler anglais et de l'autre par Guy Cogeval qui avait à sa portée l'essentiel des œuvres d'Orsay. De fait, le texte de Guy Cogeval est rempli de fautes d'orthographe, ce qui suggère que le catalogue n'a pas été relu ni édité par l'équipe américaine et fut sans doute soumis au dernier moment. Du reste, on a du mal à imaginer les conservateurs du DMA et du Brooklyn Museum approuvant un discours aussi moralisateur que celui de Cogeval pour un public américain venu découvrir la révision optimiste du XIXe siècle qu'on leur avait annoncée. Quoiqu'il en soit, la conséquence d'une telle rupture fait qu'on obtient deux discours réellement distincts : l'exposition et le catalogue. Mais pour vérifier cette sensation de rupture, il faut désormais nous tourner vers la presse et analyser de près la réception de l'exposition.

C- Réception Critique de l'exposition

L'exposition « De Courbet à Cézanne » fait l'objet d'une réception critique dans trois milieux distincts : New York, Dallas et Paris. La presse locale et généraliste tout comme la presse spécialisée s'intéressent à l'événement. Nous disposons de 39 articles consacrés spécifiquement à l'exposition.

1) A Brooklyn

New York est la première destination de l'exposition. Nous avons collecté 20 articles pour cette destination, parmi lesquels trois articles du *New York Times*. Au *New York Times*, si Douglas McGill loue l'effort de contextualisation de l'exposition, Michael Brenson critique l'absence de documentation socio-culturelle autour des objets et John Russell au contraire, son approche trop encyclopédique.

Le 13 mars 1986, Douglas McGill publie un article intitulé « Brooklyn previews French Museum»¹¹⁴ dans lequel il cite Cogeval. Ce dernier déclare que « la mission de l'exposition, tout comme le musée qu'elle représente est d'offrir un

¹¹⁴MCGILL 1986, p.C19

nouveau regard sur la culture du XIXe siècle¹¹⁵». Le visiteur viendra à Orsay pour « voir la peinture académique, les arts décoratifs, la photographie et le cinéma. Il pourra désormais reconstruire son propre XIX^e siècle, alors qu'auparavant les impressionnistes étaient considérés comme les seuls artistes méritants de leur temps¹¹⁶.» Face à la presse, Cogeval abandonne tout jugement moralisateur et assure au spectateur qu'il sera maître de ses opinions au sein de l'exposition. Or si le dispositif de l'exposition autorise effectivement une certaine autonomie du spectateur, le catalogue de Cogeval, on l'a vu, impose au contraire une vision particulière du XIXe siècle. McGill qui analyse surtout le dispositif en lui-même poursuit que l'exposition a une double spécificité. Elle révèle tout d'abord les connections entre les différents styles de peintures et les différents modes d'expression artistique. D'autre part, elle met en scène la tension entre les impressionnistes et les académiques et illustre la nécessité de considérer les premiers en relation avec les derniers. Sarah Faunce, conservatrice au Musée de Brooklyn valide cette interprétation, soulignant l'importance d'examiner les impressionnistes dans leur contexte historique pour comprendre leur originalité et leur invention¹¹⁷. Du côté anglo-saxon, du moins au Brooklyn Museum, l'opinion semble donc favorable au mélange des écoles et des genres et à la contextualisation historique.

Le second article du *New York Times* paraît le 14 mars 1986. Son auteur Michael Brenson¹¹⁸ critique un manque de documentation socio-culturelle au sein de l'exposition. S'il s'enthousiasme pour l'intégration d'artistes comme Delaunay, Laurens ou Bastien-Lepage, Brenson trouve l'exposition néanmoins trop superficielle et hors sujet. Selon lui, une exposition qui traiterait du XIXe siècle s'intéresserait au contexte et exprimerait des perspectives féministes et marxistes, tendances affiliées nous l'avons vu à la *New Art History*. Le journaliste reconnaît qu'une telle exposition serait sans doute difficile à mettre en place mais qu'elle remplirait un véritable besoin, celui de tester directement ces perspectives sur les objets d'art. Il conclut que dans

¹¹⁵MCGILL 1986, p.C19

¹¹⁶Ibid.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ BRENSO 1986, p. C27

l'exposition du Brooklyn Museum ni le XIX^e siècle ni l'art du XIX^e siècle n'ont vraiment l'opportunité de s'exprimer.

Le troisième article du *New York Times* paraît le 23 mars, 1986. Il est rédigé par John Russell, célèbre critique d'art anglo-saxon et s'intitule « Giving Equal time to Bad art as the Stuff of History¹¹⁹ ». Selon Russell, l'exposition exprimerait l'idée de plus en plus répandue que toute œuvre d'art qu'elle soit belle ou non est avant tout un document. De ce principe, vient alors l'idée que la ségrégation entre le bon et le mauvais art est une relique du passé qui doit désormais être discréditée. L'exposition de Brooklyn adhère selon Russell à ce principe et ses organisateurs sont coupables d'appliquer un discours encyclopédique dépourvu de préjugés et dérivant d'un accès de plus en plus aisé aux sources et d'une volonté de repenser complètement l'histoire de l'art récent. On remarquera ici la référence au musée encyclopédique, conception que Laclotte rejette clairement en introduction du catalogue d'exposition. Mais Russell ajoute que le caractère provocateur de l'exposition trouve heureusement une contrepartie dans le long discours brillant et varié du jeune conservateur Cogeval. Russell relève donc lui-aussi une opposition flagrante entre le discours de l'exposition et celui du catalogue. Tandis que le premier soutient une vision de l'œuvre d'art comme document, le second s'y oppose et rétablit la hiérarchie entre chefs-d'œuvre et œuvres médiocres.

Peu de textes sont aussi percutants que ces trois articles du *New York Times* concernant l'exposition de Brooklyn. Toutefois parmi les autres publications, deux articles contribuent également une part importante à la fortune critique de notre exposition. Le premier rédigé par Kay Larson souligne que l'exposition brise la linéarité du récit moderniste, Charles Tarzlan parle d'un mode « radical » d'exposition.

L'article de Kay Larson intitulé « Basement Bargains¹²⁰ » tente d'expliquer aux lecteurs le concept du « Nouveau XIXe siècle », terme à première vue étrange pour beaucoup. Il souligne qu'auparavant, les historiens de l'art avaient tendance à tracer des lignes droites pour relier les artistes « progressistes » entre eux et fuir le chaos de

¹¹⁹ RUSSELL 1986 (A)

¹²⁰ LARSON 1986, p.71

l'histoire. Aujourd'hui, l'exposition « From Courbet to Cézanne » trace une ligne qui « zigzague » et « pirouette » à travers les sections imaginées par Cogeval. Malgré son ambition de voir l'histoire de l'art comme une série de ruptures, le discours de Cogeval échappe donc à une certaine linéarité grâce à son approche thématique.

L'article de Charles Tarzlan dans *Phoenix*¹²¹ nous éclaire quant à lui sur les raisons pour lesquelles le Musée de Brooklyn fut sélectionné comme lieu d'escale pour l'exposition. Selon Tarzlan, le choix du Brooklyn Museum fut pour Nash une évidence. Sarah Faunce conservatrice au département de peinture et de sculpture du musée, était experte dans l'art du XIXe siècle¹²² et le musée avait récemment organisé deux expositions sur la période : « Belgium Art, 1880-1914 » au printemps 1980 et « Réalisme, and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880-1910 » à l'hiver 1982. Tarzlan souligne par ailleurs que l'exposition du Brooklyn Museum représente la première tentative du Musée d'Orsay d'organiser les œuvres non pas stylistiquement ou chronologiquement mais selon un mode « radical » d'exposition. Ce point de vue suggère que l'exposition visait moins finalement à montrer le Musée d'Orsay qu'à tester un mode de présentation pour ses futures expositions. Le journaliste conclue en saluant tout comme Larson, la capacité de l'exposition à briser le récit linéaire du modernisme et à dépeindre l'histoire de l'art davantage comme un combat quotidien devant faire face à des problématiques compliquées et des résultats mitigés.

2) A Dallas

La critique de l'exposition à Dallas est moins incisive qu'à New York ce qui semble confirmer nos hypothèses sur le type de public visé. Dans notre corpus de 19 articles, deux journalistes en particulier soulèvent des points intéressants pour notre enquête : Janet Kutner et Bill Marvel. Tandis que Kutner dévoile certains des enjeux qui se cachent derrière l'exposition, Marvel critique sa logique commerciale tout en appréciant sa quête d'objectivité.

Dans le *Dallas Morning News*, Kutner¹²³ rapporte de façon très utile les propos des organisateurs. On apprend ainsi que le président du conseil s'enorgueillit

¹²¹TARZLAN 1986, p.12

¹²² Faunce commence par ailleurs en 1988 un catalogue raisonné sur Courbet avec Linda Nochlin.

¹²³KUTNER 1985, p 1C-3C

de la confiance des représentants d'Orsay, confiance qui atteste selon lui du prestige international du musée. D'autre part, le directeur, Parker se réjouit d'accueillir une exposition qui ne fera que renforcer l'expertise du DMA dans la deuxième partie du XIXe siècle, l'un des points forts du musée depuis quelques années.

Dans un second article¹²⁴, Kutner à l'exemple de Brenson critique l'exposition pour son manque de contexte. Beaucoup de visiteurs selon elle, sortiront de l'exposition sans en avoir assimilé le discours fragmentaire. Elle souligne aussi que l'un des aspects les plus mis en avant par la promotion de l'exposition sont les archives des photos de la construction de la Tour Eiffel, ce qui confirme notre intuition que Paris est bel et bien un outil de communication pour le DMA.

Dans le *Dallas Times Herald*¹²⁵, Bill Marvel met en garde les visiteurs qui s'attendraient à une exposition de peintures impressionnistes au DMA, attente sans doute bien réelle compte tenu de la stratégie promotionnelle du musée. Il reconnaît cependant que l'exposition du DMA constitue un bel effort de réinterprétation du XIXe siècle qui enseigne au visiteur à réfléchir par lui-même. Il remarque que l'exposition et le catalogue du DMA ne se concentrent pas tant sur des œuvres en particulier que sur le *zeitgeist* de la période. De plus, l'exposition écarte les questions de qualité et de goût et transforme l'œuvre d'art en une illustration. On remarque que Marvel n'établit pas pour sa part de distinction entre l'exposition et le catalogue qui porte pourtant un jugement sur les œuvres. Quelques lignes plus loin, Marvel souligne toutefois un point important. L'exposition est là pour promouvoir le Musée d'Orsay, ce qu'elle fait notamment à travers la maquette de la gare rénovée. Selon lui cette approche, reflète la mentalité *blockbuster* qui a saisi le monde des musées depuis l'exposition « *The Great King Tut* » dans les années 1970. Nous reviendrons sur l'enjeu que représente une telle exposition pour Orsay mais notons dès à présent le malaise que ressent Marvel face à cette logique commerciale. Selon le critique une telle intrusion altère la vision du visiteur qui n'est plus libre finalement d'observer les œuvres pour elles-mêmes mais les contemple dans la perspective de visiter un jour le fameux musée qui les hébergera. Si le visiteur dispose donc en apparence d'une

¹²⁴ KUTNER 1986 (B), p.1F-2F

¹²⁵MARVEL (B) 1986,p 7C

autonomie de jugement supérieure au sein de l'exposition que dans le catalogue, cette hypothèse est désormais remise en cause par les intérêts commerciaux qui conditionnent le dispositif de présentation.

La réaction de la presse face à la présentation du Musée d'Orsay au Brooklyn Museum et au DMA a donc sensiblement enrichi nos hypothèses. A propos de l'histoire, on remarque que certains critiques s'offusquent de voir des chefs-d'œuvre réduits au statut de simples documents. Le dispositif pour eux trop encyclopédique voire provocateur n'est rattrapé que par le catalogue, se rattachant à une approche plus formaliste. D'autres au contraire s'enthousiasment de l'approche contextuelle et thématique que propose l'exposition et se réjouissent de voir les hiérarchies de goût abolies. Beaucoup restent perplexes quant à la définition exacte du nouveau XIXe siècle qui leur est proposée et certains s'avouent même déçus que cette définition ne soit pas poussée plus loin. Une majorité s'accorde pour dire que l'exposition en elle-même brise le récit linéaire du modernisme et la généalogie des avant-gardes pour présenter une réalité plus complexe que le visiteur seul est apte de juger. Toutefois, seule une minorité perce à jour les intentions commerciales des organisateurs et trouvent le dispositif en lui-même plus que manipulateur. Est-ce le cas également en France?

3) La réception critique de l'exposition en France

Nous ne disposons de très peu de sources concernant la réception de l'exposition en France et ni les travaux de Schneider ou de Stef ne fournissent des détails approfondis sur l'événement, ce qui laisse à penser qu'il ne fut pas tant couvert pas la presse française. Toutefois, les allusions que nous avons collectées sont très révélatrices.

Quelques jours avant l'ouverture d'Orsay, Michael Gibson¹²⁶ dans *Architecture Intérieure* rapporte les paroles de Michel Laclotte prononcées devant les salles inaccessibles du musée qui soulignait que les propos tenus dans le *New York Times* reposaient sur un malentendu. L'exposition envoyée aux États-Unis était censée donner une idée de ce que pouvait contenir le fonds du musée dans sa diversité, mais nullement suggérer la présentation qui en était prévue. L'approche thématique et les

¹²⁶GIBSON 1986, p.87-91

sept sections de l'avant-première du Musée d'Orsay n'étaient donc pas destinées à Orsay à proprement parler ni le mélange des pompiers et de l'avant-garde. Sans doute comme le suggérait Tarzlan, l'exposition représentait-elle davantage un moyen d'expérimentation, une tentative d'exposition radicale pour les futures expositions dossiers du Musée d'Orsay.

Dans les jours suivant, John Russell écrit un article¹²⁷ dans le *New York Times* dans lequel il souligne que l'exposition du Brooklyn Museum a effectivement renforcé les rumeurs que le même intérêt serait accordé à Manet, Monet, Pissarro, Degas, Cézanne qu'aux artistes que l'on avait longtemps considérés comme leurs ennemis. Face à ce genre de réaction, on peut se demander si en organisant l'exposition, les conservateurs étaient conscients du risque qu'ils prenaient. Pourquoi avoir mélangé les pompiers et les avant-gardes, les arts décoratifs avec la sculpture et la peinture si ce mode de présentation ne serait pas retenu ? Quel intérêt les conservateurs d'Orsay avaient-ils à présenter les objets de la sorte aux Etats-Unis?

D- Les Enjeux de l'exposition

La présentation d'Orsay aux Etats-Unis est le résultat d'une multitude d'enjeux intellectuels, économiques et diplomatiques qu'il s'agirait d'analyser pour mieux comprendre les raisons de sa profonde ambivalence.

1) L'enjeu intellectuel

a) Un désaccord méthodologique

Le premier enjeu qui apparaît de manière évidente au cœur des débats dans le catalogue, le dispositif et la presse est intellectuel. En effet, l'exposition représente une opportunité de répondre à une question primordiale : quelle forme, quel discours donner au Nouveau XIXe siècle ? Cette redéfinition est loin de mettre tout le monde d'accord. Entre le discours des organisateurs et des critiques, deux groupes s'affrontent.

D'un côté, le camp de Michel Laclotte et de Guy Cogeval prend prudemment en compte les changements proposés par les révisionnistes tout en conservant sous

¹²⁷RUSSELL 1986 (B), p.2

couvert l'essentiel du canon moderniste. Dans ce camp, on élargit la vision du XIXe siècle à d'autres contextes de production comme l'industrie ou le monde du spectacle et l'on considère l'interaction des différentes formes d'art entre elles. D'autre part, on accorde plus d'attention au contexte historique et social notamment dans le catalogue. Mais comme le soulignent Brenson et Kutner cette contextualisation reste insuffisante. Conscients des arguments révisionnistes, les organisateurs changent également leur point de vue sur quelques artistes pompiers et classent désormais à part les peintres symbolistes. Ils acceptent de juxtaposer les artistes réhabilités aux héros du canon moderniste et brisent la linéarité de ce dernier grâce aux sections thématiques imaginées par Cogeval. Néanmoins, ce dispositif est uniquement destiné aux expositions temporaires et les acteurs de ce camp n'en conservent pas moins un regard esthétique sur les œuvres et classent encore les avant-gardes au-dessus des peintres académiques. Leur point de vue se rattache à l'approche formaliste de Russell. C'est pourquoi ce dernier qui accuse l'exposition de transformer les œuvres d'art en documents, reste malgré tout élogieux du catalogue de Cogeval.

A la vision esthétique de Cogeval s'oppose la démarche contextuelle critiquée par Russell. Conservatrice au département de peinture et de sculpture du Brooklyn Museum, Sarah Faunce a souligné la nécessité de considérer les impressionnistes en relation avec leurs contemporains au sein d'un contexte historique. Michael Brenson quant à lui montre un intérêt sincère pour les artistes pompiers et regrette l'absence de perspectives féministes et marxistes sur la production artistique du XIXe siècle. Enfin Bill Marvel voit en l'exposition une réévaluation du canon moderniste parce qu'elle laisse soit disant de côté les questions de qualité et de goût et traite les objets en illustrations. Cette conception s'éloigne radicalement de celle de Cogeval, Russell et surtout de Laclotte qui lors de l'inauguration d'Orsay s'oppose publiquement à la transformation de l'œuvre l'art en document.

A la veille de l'ouverture du musée, l'exposition d'Orsay confronte l'esthétique à l'histoire et pose une double interrogation : comment réviser le canon moderniste? comment contextualiser les objets sans les désacraliser? Cet antagonisme entre autonomie et contexte reviendra hanter le débat au moment de l'inauguration

d'Orsay et se rattachera nous le verrons à des problématiques plus vastes en histoire de l'art.

b) Débat au DMA

Au moment de l'exposition, un colloque intitulé « *A New Look at the 19th century* » (Annexe 18A) a lieu au DMA¹²⁸. Ce colloque réunit Michel Laclotte, Robert Rosenblum, Charles Moffett, Linda Nochlin et Pierre Schneider. Steven A. Nash joue le rôle du médiateur. Bien que nous ne disposions pas des actes de ce colloque, les opinions de ses acteurs peuvent peut-être nous renseigner sur les débats intellectuels que l'exposition a engendrés.

En 1986, l'opinion de Michel Laclotte telle qu'elle est exprimée dans le catalogue est la suivante: la relecture du XIXe siècle est souvent poussée à outrance sous de mauvais prétextes. Il faut donc l'appliquer avec prudence. D'autre part, il faut à tout prix éviter un équilibre artificiel entre les mouvements et ne pas chercher à illustrer la période de façon strictement objective comme une encyclopédie. Au colloque, il intervient sans surprise sur le thème « Le Nouveau Musée d'Orsay » et présente sans doute un discours identique à celui publié en introduction du catalogue sur l'organisation des collections.

Robert Rosenblum est quant à lui un historien de l'art révisionniste enclin à considérer les œuvres d'art dans leur contexte, comme témoins de leur époque. Il se porte en faveur d'une révision du canon moderniste et souhaite abolir les rapports manichéens entre pompiers et avant-gardes. En 1982, Zerner et Rosen le désigne comme un amateur de « kitsch ». Néanmoins, à l'exemple de Michel Laclotte, Rosenblum met en garde contre les excès du révisionnisme. Au lieu de préférer par principe les pompiers aux impressionnistes, il engage les jeunes historiens de l'art à reconsidérer le XIXe siècle dans sa totalité pour proposer une autre vision que la sélection darwinienne dont ils ont héritée¹²⁹. Il n'est pas opposé à l'usage de l'histoire ni même à celle de l'histoire sociale de l'art pour expliquer une œuvre d'art. Son

¹²⁸ DMA_Courbet_Cezanne_symposium

¹²⁹ ROSENBLUM 1988, p.92

intervention porte le titre « Resurrecting Bouguereau » et s'inscrit sans doute dans la lignée de l'exposition de 1984 qui avait réhabilité l'artiste.

Charles Moffett est l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'impressionnisme et d'une monographie sur Manet co-rédigée avec Françoise Cachin et Juliet Wilson Bareau. Il est reconnu par le *New York Times* comme l'une des autorités en matière d'impressionnisme et lorsqu'il se joint au débat en 1986, il occupe un poste de conservateur aux Fine Arts Museums de San Francisco. Son intervention s'intitule « Impressionism : the Old New and the New Old », titre quelque peu énigmatique qui étudie sans doute le canon impressionniste et la nécessité de considérer ce mouvement sous un nouveau jour.

Linda Nochlin est une historienne de l'art féministe qui en 1971 est projetée sur le devant de la scène internationale grâce à son article « Why have there been no great women artists ? » En 1986 lorsqu'elle participe au débat, elle est professeur à CUNY et mène des recherches sur le réalisme, Courbet et l'histoire sociale de l'art. Elle est un membre actif de *New Art Association* (NAA) et participe au caucus sur le Marxisme et l'art. Elle est susceptible de soutenir une révision du canon moderniste et une insertion des objets d'art dans leur contexte de production économique, social, et politique. Son intervention s'intitule « Renoir's Men and other issues in impressionism » et opte probablement pour une approche *gender studies* ou féministe.

Enfin Pierre Schneider est un historien de l'art franco-belge. Diplômé d'un Ph.D en littérature de Harvard, il travaille avec George Duthuit sur les archives de Matisse et en 1984, il publie une monographie sur l'artiste. Son intervention s'intitule « Nothing but an eye?: Revising Revisionism » et porte vraisemblablement sur les limites du courant révisionniste.

Au sein du colloque, un spécialiste de l'avant-garde (Moffett), deux conservateurs plutôt méfiants à l'égard des courants révisionnistes (Laclotte et Schneider), et deux historiens de l'art connus pour leur volonté de remettre en cause le canon moderniste (Nochlin et Rosenblum) auront tenté de répondre à la question du Nouveau XIXe siècle. Nous pouvons supposer que Laclotte proposa une nouvelle présentation des collections du XIXe siècle, Rosenblum une réhabilitation de l'artiste

pompier Bouguereau, Moffett une vision actualisée de l'impressionnisme, Nochlin une considération des questions de genre dans ce même mouvement et Schneider une réévaluation des tendances révisionnistes. SI nous ne connaissons pas les conclusions de ce débat, nous pouvons supposer qu'une telle divergence d'opinions aura finalement mené à une définition polyvalente du Nouveau XIXe siècle. Il sera intéressant de constater si les protagonistes de ce premier débat affineront leur définition à l'ouverture d'Orsay et si ces divergences d'opinions se radicaliseront avec l'accroissement des enjeux.

c) Les Etats-Unis comme laboratoire: une stratégie de concurrence face à la recherche anglo-saxonne

Quelqu'aient été les conclusions du débat, la présentation du Musée d'Orsay aux États-Unis aura en tout cas permis une chose aux organisateurs : tester leurs idées sur un public réel et se préparer aux critiques de la presse. Toutefois, il faut se rendre compte que les premiers échos de l'exposition ne parviennent aux oreilles des conservateurs qu'en mars 1986, soit dix mois avant l'ouverture du musée. Certains changements auraient pu être opérés mais il est probable que le programme global du musée soit resté le même. Par conséquent, on peut croire Michel Laclotte sur parole lorsqu'il annonce que le programme de l'exposition n'était pas censé représenter celui du musée. Les Etats-Unis auront sans doute servi de laboratoire pour tester des configurations d'expositions et permettre au Musée d'Orsay de s'insérer dans les débats du Nouveau XIXe siècle. De plus, l'exposition aura permis à l'équipe d'Orsay de prouver sa légitimité, de concurrencer les États-Unis sur le plan de la recherche muséologique et de se réappropriier un domaine de recherche national.

La relocalisation des recherches sur le XIXe siècle à Orsay représente un enjeu d'autant plus considérable pour la France que des musées comme le DMA ou le Brooklyn Museum cherchent justement à renforcer leur propre expertise dans ce domaine. Au-delà d'une présentation des collections, l'avant-première du Musée d'Orsay aux Etats-Unis permettait donc de soutirer le domaine du XIXe siècle à ceux qui l'auraient subtilisé. Cette hypothèse semble confirmée par le fait que les conservateurs choisissent d'exposer 46% d'œuvres inédites au sein de l'exposition

pour illustrer sans doute le caractère avant-pionnier de leur musée et sa capacité à renouveler le discours et les collections du XIXe siècle français.

2) L'enjeu économique

Au-delà de la redéfinition et de la réappropriation du discours sur l'art du XIXe siècle, l'exposition présente un autre enjeu, cette fois-ci de nature économique. Aux États-Unis, le projet de départ est le résultat direct de l'inauguration de la première ligne American Airlines vers Paris le 11 avril 1985¹³⁰. Le projet est lancé par la *French Trade Mission* et sponsorisé par American Airlines et la Chambre de Commerce de Dallas et Fort Worth. Dans ce cadre, American Airlines offre une bourse de 100 000 dollars, se propose comme transporteur officiel de l'exposition et prend en charge tous les frais d'emballage, de transport et d'installation¹³¹. Que reçoit la compagnie aérienne en échange ? La réponse est simple : une très forte exposition médiatique.

En effet, « From Courbet to Cézanne » constitue une occasion parfaite de promouvoir Paris comme destination touristique et remplir les vols de cette ligne récemment inaugurée. Pour Bill Marvel, les compagnies comme American Airlines apprécient tout particulièrement ce genre d'exposition car elle sont faciles à monter -- les œuvres provenant toutes d'un même musée-- et elles sont un gage de sécurité car leur popularité est presque garantie¹³².

L'enjeu que représente l'exposition pour American Airlines se reflète clairement dans la campagne de communication. Nous avons déjà évoqué par exemple l'omniprésence du nom ou de l'iconographie de la ville de Paris dans les titres de l'exposition et dans les affiches publicitaires. Nous avons également remarqué la création d'une aura nostalgique autour du Paris du XIXe siècle et l'invitation lancée aux Américains à voyager à travers le temps et l'espace pour découvrir ce mode de vie à la fois proche et lointain. Tout au long de l'exposition, la ville de Paris constitue la pièce centrale d'un message subliminal incitant le visiteur à

¹³⁰ KUTER 1985, p.3C

¹³¹DMA_Courbet_Cezanne_PressReleases_PSAs.pdf

¹³²MARVEL 1986, p.7C

s'imaginer au musée, et à prolonger sa visite par un voyage dans la capitale des arts. Etant donné que ce message subliminal peut également stimuler le nombre d'entrées à Orsay, les commissaires de l'exposition n'ont sans doute pas montré de résistance à l'infiltration de cette stratégie commerciale au sein de leur contenu scientifique.

Bill Marvel souligne par ailleurs que les compagnies qui sponsorisent de tels événements sont généralement en quête d'expositions *blockbusters*, capables de diffuser leur marque auprès d'un très grand public et d'en véhiculer une image positive¹³³. Or « From Courbet to Cézanne » ne génère à Dallas que 54, 016 entrées¹³⁴ contre « Renoir » qui en réunit presque 500 000¹³⁵. Elle n'est pas donc pas réellement une exposition *blockbuster*. En revanche l'ouverture du nouveau Musée d'Orsay constitue en elle-même un événement *blockbuster*, auquel American Airlines a tout intérêt à s'associer. En promouvant et en anticipant cette ouverture, American Airlines crée une demande auprès de futurs clients : celle d'assister à l'inauguration d'un musée d'une envergure internationale où les peintres impressionnistes seront exposés dans toute leur splendeur. Le message scientifique de l'exposition affute plus encore ce besoin puisqu'il souligne que ce musée véhiculera une image moderne et inédite du XIXe siècle et proposera une présentation avant-pionnière des objets d'art de la période. Mais pour implanter ce besoin ou cette envie dans l'esprit des visiteurs américains, American Airlines va encore plus loin. La compagnie organise un tirage au sort où deux allers-retours vers Paris sont à gagner pour visiter le nouveau Musée d'Orsay (Annexe 18B). La capitale des arts et le musée du Nouveau XIXe siècle sont ici présentés comme des objets de désirs, le summum de ce que le sponsor de l'exposition peut offrir. Si les visiteurs n'avaient pas nécessairement envisagé d'aller à Paris avant l'exposition, l'annonce de cette loterie a de fortes chances de changer leur avis et d'instiller chez eux l'envie du voyage, et cela même s'ils ne gagnent pas au tirage au sort.

Mais American Airlines n'est pas le seul acteur pour lequel l'exposition représente un enjeu économique. En effet, l'équipe d'Orsay a elle-même tout intérêt à

¹³³ MARVEL 1986, p.7C

¹³⁴Archives DMA: source Hillary Bober

¹³⁵ Nous ne disposons pas des chiffres pour le Brooklyn Museum.

créer cette envie chez le visiteur américain. Les touristes américains sont de fidèles admirateurs de l'impressionnisme et certains se rattachent à une longue tradition de collectionnisme et de mécénat envers l'art français. Ils constitueront assurément des visiteurs fidèles au Musée d'Orsay tout comme ils l'étaient jadis au Jeu de Paume. D'autre part, les riches Américains qui se rendront à Orsay seront peut-être de futurs mécènes ou Amis du Musée. Cet enjeu est confirmé par la présence à l'inauguration de l'exposition du président de la Société des Amis du Louvre, Emmanuel de Margerie¹³⁶. Ce dernier est une connaissance de longue date de Laclotte et s'est impliqué dès le début dans le projet d'Orsay. C'est lui qui selon Laclotte pousse Giscard à relancer les opérations en 1976 autour du musée¹³⁷. Après avoir été ambassadeur, puis Directeur des Musées de France de 1975 à 1977¹³⁸. C'est sous sa direction que les 63 oeuvres au sein de l'exposition, sont achetées entre 1979 et 1984. Le but de Margerie est clair. Par sa présence à l'inauguration de l'exposition, l'ambassadeur veut démontrer aux futurs mécènes américains la qualité des acquisitions déjà réalisées et le bien fondé de participer à l'enrichissement des collections du musée.

Bill Marvel, lui, s'avoue choqué de cette stratégie ouvertement commerciale. Selon lui, l'exposition tourne trop autour du nouveau musée et trop peu autour des objets d'art. Il critique le placement des maquettes d'architecture à l'entrée de l'exposition plutôt qu'en sortie, soulignant que ce placement biaise notre point de vue. A chaque fois que le visiteur tente de comprendre le concept d'un nouveau XIXe siècle à travers les objets présentés, il est perpétuellement rattrapé par le thème subliminal de l'exposition qui l'amène sans cesse à la même conclusion : « *Yes the 19th century was a complex and contradictory period. And yes, all these works are going to be in a restored railroad station and oh boy, wouldn't it be great to visit it some day.* »¹³⁹

¹³⁶ Margerie est présent au colloque du DMA qui a lieu le 31 mai 1986, la veille de l'ouverture de l'exposition au grand public.

¹³⁷ Ibid., p.211

¹³⁸ SAVY 1997 (A), p.90

¹³⁹MARVEL 1986, p.7C

Selon le critique, l'enjeu économique est donc prédominant au sein du dispositif. Toutefois, il ne pourrait exister s'il n'y avait par ailleurs un engouement de la part du public américain pour la culture française. C'est pourquoi nous aborderons dans la partie suivante l'enjeu culturel et diplomatique que représente également l'exposition du Musée d'Orsay aux États-Unis.

3) L'enjeu culturel et diplomatique

Le troisième enjeu que sous-tend l'exposition d'Orsay aux États-Unis est l'enjeu culturel et diplomatique. On a noté précédemment l'engouement des Américains pour la culture et l'art français en général ainsi que le détournement de cet engouement par l'équipe d'Orsay et American Airlines pour générer un flux supplémentaire de tourisme et de financement vers le Musée d'Orsay. Toutefois, d'autres éléments attestent d'une instrumentalisation de ce goût pour renforcer notamment les liens culturels entre la communauté française et américaine.

L'exposition, on l'a vu, est organisée par la Chambre de Commerce de Dallas et reçoit une indemnité du *Federal Council of the Arts and Humanities* de Washington D.C. Aux États-Unis, son importance est reconnue par des représentants aussi bien économiques que culturels. Jacques Rigaud y voit également une occasion de remercier tous les acteurs américains qui ont aidé à la création du musée. Enfin, on demande à Emmanuel de Margerie, ambassadeur de France aux États-Unis et président de la Société des Amis d'Orsay, de clore le colloque du DMA sur le « Nouveau XIXe siècle »¹⁴⁰(Annexe 18A). Ce dernier intervient sur le thème « Shared Legacies : French and U.S. Cultural Relations ». Bien que nous ne connaissions pas le contenu de son discours nous pouvons supposer qu'il concerne l'héritage commun des États-Unis et de la France en termes culturels et politiques et la richesse des échanges entre les deux pays. On peut supposer qu'un tel discours évoqua la relation historique entre la France et les États-Unis, pays alliés depuis la guerre de Sécession et la persistance de cette amitié à travers les siècles. L'ambassadeur aurait pu parlé d'explorateurs français comme Jacques Cartier, de la Louisiane française qui contenait jadis une fraction du Texas, des philosophes français qui eurent un impact considérable sur la constitution américaine ou encore des nombreux artistes et

¹⁴⁰ DMA_Courbet_Cezanne_symposium

intellectuels américains venus s'installer à Paris aux XIXe et XXe siècles. Sans doute l'ambassadeur se serait également appuyé de son expérience passée en tant que directeur des Musées Nationaux et se serait référé à l'abondance d'expositions itinérantes entre la France et les États-Unis. Peut-être aurait-il également évoqué la longue tradition du mécénat américain vis-à-vis de l'art français. Quoiqu'il en soit, le simple fait que l'on demande à un ambassadeur français son patronage pour une présentation d'art français aux États-Unis est lourd de signification. Une telle action fait de l'exposition un symbole de l'amitié franco-américaine mais également de l'action culturelle française à l'étranger. La présentation d'Orsay joue ainsi le rôle de vecteur pour les relations diplomatiques et commerciales entre les deux pays et l'extension de l'influence française aux États-Unis.

De son côté, le DMA qui expose beaucoup d'art français en règle générale est naturellement désireux de favoriser les échanges franco-américains, en témoignent les multiples événements que le musée organise autour de la culture française. De tels événements fonctionnent de manière similaire au reste de la communication, c'est-à-dire qu'ils reposent sur une image idéalisée de Paris et sur quelques images phares que les Américains seront sensibles de reconnaître. L'événement le plus important mis en place par le DMA est la célébration du 14 juillet, célébration dont les Américains sont si friands qui l'ont depuis longtemps rebaptisée « Bastille Day ». Beaucoup de villes aux États-Unis célèbrent la fête nationale française encouragées par les institutions locales comme le consulat ou l'alliance française. Le 14 juillet est particulièrement apprécié aux États-Unis car il évoque les idéaux des Lumières et la révolution française, tant d'éléments qui marquent l'affinité des deux cultures dans leur quête commune vers la liberté, le progrès et la démocratie. Le fait que le DMA organise un tel événement renforce la portée diplomatique de l'exposition.

Mais le contenu des festivités en lui-même est également intéressant car il révèle la perception américaine de la France, une perception qui accumule les clichés. A l'occasion du 14 juillet, la grande place du musée se transforme en terrasse de café tandis que musiciens, danseurs, artistes animent des spectacles (Annexe 18D). Parmi les emblèmes choisis pour représenter la culture française, les clichés les plus frappants sont le mime et le cancan. Une série de films est par ailleurs diffusée au

mois de juin-juillet qui réitère cette vision stéréotypée et grand public de la culture française. Sont ainsi diffusés *Le Fantôme de l'Opéra*, *Nana*, *Moulin Rouge* (Annexe 18E) dans lequel ressurgissent sans surprise le can-can et le music-hall qui fascinent tant le public américain. D'autres activités sont organisées autour de la culture française notamment des concerts mais ces derniers échappent davantage aux clichés¹⁴¹.

Les festivités organisées à l'occasion de l'exposition reposent en grande partie sur l'usage du stéréotype pour représenter la culture française, stéréotypes qui pourtant ne se rapportent pas directement au contenu de l'exposition. En effet, aucune référence n'est faite à la prise de la Bastille au sein de l'exposition et les spectacles qui y sont représentés tiennent davantage de l'opéra, du théâtre et du ballet que du can-can et du mime. Toutefois, la *Rue Montorgueil* de Monet est présentée dans le cadre de l'exposition et il faut reconnaître que l'idéal révolutionnaire a sensiblement marqué le XIXe siècle. On peut aussi supposer que dans l'esprit du grand public, révolution artistique et révolution politique peuvent être liées, chacune de ces notions s'appuyant sur l'idée de progrès, de liberté et de remise en cause du statu quo. De là il n'y a qu'un bond à faire vers la figure de l'artiste romantique et visionnaire, vers les avant-gardes et finalement le récit du modernisme qui se déroule toujours et encore comme une succession de révoltes héroïques à travers l'histoire. Selon ce point de vue, on pourrait penser que les festivités elles-mêmes contribuent à renforcer le mythe de l'avant-garde et n'instaurent pas nécessairement une nouvelle vision du XIXe siècle.

Quoiqu'il en soit, à travers l'usage de stéréotypes, la communication autour de l'exposition vise assurément à renforcer l'aura culturelle de la France et à maintenir la ville de Paris comme fantasme dans l'esprit du grand public. D'autre part, l'exposition symbolise l'amitié franco-américaine, les idéaux communs de liberté, de démocratie et de progrès et le désir français de reconquérir une place dans les débats américains et internationaux.

¹⁴¹DMA_Courbet_Cezanne_PressReleases_PSAs

Conclusion de la première partie

La présentation des collections d'Orsay joue le rôle de préface aux débats anglo-saxons sur le Musée d'Orsay. Elle permet de constater que l'anticipation de l'ouverture du musée aux États-Unis ne s'effectue pas comme en France à travers la critique de l'interventionnisme politique ou des bornes chronologiques encadrant les collections. Au contraire, le débat sur l'ouverture d'Orsay se prépare aux États-Unis par la critique et l'interprétation du discours de l'équipe d'Orsay sur une problématique fondamentale: quelle forme donner au nouveau XIXe siècle ? Lorsque les Anglo-saxons visitent pour la première fois le Musée d'Orsay en décembre 1986, ils sont pressés de connaître la réponse que les conservateurs d'Orsay vont fournir à cette question primordiale. D'autre part, à l'occasion de l'exposition « From Courbet to Cézanne », ils ont été invités à débattre sur les enjeux que représentait Orsay. Leur avis a été consulté, leur expertise reconnue. Plus que quiconque sans doute, ils se sont impliqués dans le débat et sont impatients de découvrir si leur avis a finalement été pris en compte. L'exposition du DMA et du Brooklyn Museum a-t-elle contribué au message scientifique du musée ou n'a-t-elle été qu'un outil pour promouvoir le tourisme, l'aura culturelle et la modernité d'une histoire de l'art à la française ? Seul la réception critique de l'ouverture du musée par ces mêmes auteurs anglo-saxons et leurs collègues pourra nous renseigner.

II- Débats autour d'Orsay dans les milieux anglo-saxons

Lorsque le Musée d'Orsay ouvre ses portes en décembre 1986, les critiques d'art, les journalistes et les historiens de l'art anglo-saxons participent activement au débat dans la presse généraliste et spécialisée, à tel point que la *College Association of Art* organise en 1988 un débat sur Orsay. Pour cette deuxième partie de notre enquête nous disposons de 64 articles écrits par des auteurs anglo-saxons ou publiés dans des revues anglo-saxonnes dont 30 sont des articles de presse généraliste et 34 de revues spécialisées (Annexes 3-8). Parmi leurs auteurs, on retrouve certains protagonistes de la présentation d'Orsay aux États-Unis tels que Linda Nochlin, Robert Rosenblum, Henri Zerner et John Russell. Quant aux revues, on peut citer des publications prestigieuses telles que le *New York Times* connu pour ses remarquables critiques d'art

mais aussi le *Burlington Magazine* adepte du formalisme et du *connoisseurship*. On trouvera également la revue *October* créée par Rosalind E. Krauss, une historienne de l'art emblématique de la génération des *new art historians*. La revue elle-même fut rédigée sur le ton de l'engagement politique et permit d'initier les universitaires anglo-saxons à la fameuse *French Theory*. Des articles significatifs sur Orsay paraissent également dans le *Oxford Art Journal*, adepte de l'analyse aussi bien politique que théorique et réceptif aux travaux marxistes dans les années 1970-80 ou encore dans *Art in America* qui publie les actes de colloque de la *College Art Association*, association destinée aux professionnels du monde de l'art aux États-Unis et qui a créé en 1970 la *New Art Association* (NAA). Au sujet de la *New Art History*, on rappellera que celle-ci est mieux reçue par les revues anglo-saxonnes que françaises et que lorsque démarrent les débats sur Orsay dans les années 1970-80, la tendance s'est déjà introduite à l'université anglo-saxonne, où elle est de plus en plus reconnue comme un courant à part entière.

Munis de ces informations, nous ferons état en premier lieu des commentaires anglo-saxons sur l'architecture, l'aménagement et l'accrochage des collections puisque ce sont les thèmes abordés respectivement à 28,9% et 38,4% par la presse française et à 32% par la presse anglo-saxonne (Annexes 1-2 et 5-6). On remarquera à travers l'Annexe 8 que la presse spécialisée anglo-saxonne portant directement sur Orsay s'intéresse plus précisément à hauteur de 33% à l'architecture et à l'aménagement. Puis nous procéderons à l'analyse des véritables enjeux du débat anglo-saxon tels que la place de l'histoire au musée, le révisionnisme de l'art du XIX^e siècle et la réévaluation des méthodes d'histoire de l'art.

1) La réception critique du musée aux États-Unis et en Angleterre

a) L'architecture

L'aspect du musée traité en priorité dans les débats anglo-saxons est l'architecture. Celle-ci est perçue bien souvent comme porteuse d'un message en elle-même, message qui rehausse ou qui dissimule la vraie nature des collections. Tandis que certains historiens la trouvent froide et austère, d'autres y voient un obstacle à la lisibilité des collections. Le musée est perçu par ailleurs comme un espace neutre,

arbitrant le conflit entre les pompiers et l'avant-garde ou au contraire comme un temple du modernisme établissant une hiérarchie esthétique.

Ainsi, le 18 décembre 1986, dans *Country Life*, l'écrivain britannique, John Russell Taylor nous donne son avis sur l'inauguration du musée. Son article s'intitule « More architecture than art ? the Opening of the Musée d'Orsay »¹⁴². Russell Taylor y souligne que la gare centrale ressemble à une avenue de pierre froide où l'on aurait éparpillé des statues, et qui serait bordée de chaque côté par des cubes abritant les galeries de peintures. Bien que splendide pour la gare Laloux, ce dispositif ne s'accommode nullement selon Russell Taylor à une galerie d'art. La sculpture y semble minuscule et les peintures diminuées. D'autre part, les éléments de la structure sont ingénieux car ils permettent d'observer des pans de mur originaux datant du XIXe siècle mais également frustrants. Le 7 décembre, Marina Vaizey critique d'art pour le *Sunday Times* souligne que l'emploi de la pierre et du marbre refroidit les vastes intérieurs du musée et rend l'endroit sévère¹⁴³.

Le 3 décembre 1986, dans *The Independent*, Marina Warner, auteur britannique, rappelle que l'architecture du musée a souvent été qualifiée d'égyptienne, de babylonienne, d'assyrienne, parfois même d'étrusque en raison de sa ressemblance à une architecture funéraire¹⁴⁴. Pour la journaliste, il existe à Orsay une atmosphère de contrôle liée en partie à un plan en grille se répétant dans les carreaux, les murs, les sols du musée. Il règne aussi sur les lieux une austère majesté atténuée seulement par les couleurs pastels des murs, des bancs, des entablures.

L'architecte Peter Buchanan remarque que l'allée centrale du musée ressemble à un chemin processionnel¹⁴⁵. De chaque côté de cette route, il perçoit des pylônes de temples égyptiens puis après réflexion, deux trains. Les statues de chaque côté du chemin lui semblent noyées dans l'immensité de l'espace. Les pylônes cachent le bas des arcades et empêchent d'apprécier la structure initiale. Buchanan s'avoue déçu. La réhabilitation de la gare Laloux aurait été la parfaite opportunité pour le design

¹⁴²RUSSEL TAYLOR 1986,

¹⁴³VAIZEY 1986,

¹⁴⁴WARNER 1986,

¹⁴⁵BUCHANAN 1986, p.80-82

contemporain de commenter ses racines et sa dette envers le modernisme dont les origines sont si tangibles dans l'ancien bâtiment.

En janvier 1987, Neil MacGregor, éditeur du *Burlington Magazine* formule également une vive critique de la reconversion de la gare. Aucune concession n'est faite selon l'éditeur à l'œuvre originale de Laloux¹⁴⁶. L'aménagement de la gare est trop chargé, distrayant et brutal. Il évoque des chambres funéraires et les procès de Nuremberg.

Dans le même numéro, John House, professeur à l'Institut Courtauld, décrit la visite du musée comme une expérience rendue complexe par l'échelle du bâtiment, l'entrelacs des styles et des différents matériaux¹⁴⁷. Si le design harmonise l'ensemble, le poids et la complexité des structures perturbent l'œil. Les colonnades de métal procurent une sensation de claustrophobie et empêchent toute prise de recul. Constamment le design du musée agit comme un obstacle à la visibilité et la lisibilité des collections.

Le 5 juillet 1987, William Wilson critique d'art au *LA Times* caractérise pour sa part de post-moderne cette architecture qui mélange les époques comme un jeu de cartes. On se rappelle en effet que le post-modernisme se caractérise par son refus du dogmatisme, la cohabitation des styles et la citation historique. Le musée est pour Wilson une grande source de divertissement, une « montagne russe », un « centre commercial »¹⁴⁸.

Patricia Mainardi, élève de Linda Nochlin, historienne de l'art sociale et féministe partage la même idée. Dans un article paru dans *October* à l'été 1987, elle explique que le musée reflète la cohabitation du révisionnisme et du post-modernisme¹⁴⁹. Selon elle, l'architecture post-moderne choisie par le musée est un stratagème pour remplacer l'histoire par le spectaculaire. Au sein de la gare Laloux, Aulenti s'approprie un vocabulaire architectural historiciste qui combine des styles

¹⁴⁶MACGREGOR 1987, p.?

¹⁴⁷HOUSE 1987, p.69

¹⁴⁸WILSON 1987, p.?

¹⁴⁹MAINARDI 1987, p.31-52

contradictoires pour créer un spectacle de références et déconstruit toute signification historique que ces références pourraient posséder.

Dans le numéro spécial du *Débat* paru en mars 1987, Henri Zerner et Charles Rosen tirent également un bilan mitigé de l'aménagement de Gae Aulenti. Selon eux

Aulenti et Laloux sont bien proches l'un de l'autre, même si leur vocabulaire est très différent. C'est le chic, le décor scénographique, l'emphase et la surabondance de l'ornement, un art luxueux et agressif. [...] Dans le grand débat de l'art moderne, celui-ci ne se comprend qu'en opposition avec l'art en place à la fin du XIXe siècle, son art du luxe insolent, de l'exhibition des richesses, de la gratification. Cet art a parfois du panache, et dans ses débordements même, un goût troublant de mort. [...] C'est excitant et très beau en son genre. Mais coincé entre les élaborations tarabiscotées d'Aulenti, le *Napoléon* de Rude a du mal à s'éveiller de l'immortalité¹⁵⁰.

Zerner et Rosen qui s'intéressent de près au révisionnisme depuis les années 1970 trouvent donc l'architecture de Aulenti excitante mais étouffante voire macabre. Ils ajoutent néanmoins qu'un tel décor est efficace pour comprendre la naissance de l'art moderne.

Deux ans après l'ouverture du Musée d'Orsay en 1988, la fameuse CAA organise un colloque. Marvin Trachtenberg, professeur d'architecture à l'Institute of Fine Arts, y contribue un article intitulé « The Lithic Trains of Gae Aulenti »¹⁵¹. Comme beaucoup, Trachtenberg est entièrement séduit par l'idée d'exposer l'art du XIXe siècle dans l'édifice le plus emblématique de l'époque : la gare. Plus encore, il souligne qu'une gare-musée disposant d'un tel contexte historique et architectural empêche le conflit entre l'avant-garde et l'académisme d'exploser au grand jour et d'empoisonner le discours visuel. Selon Trachtenberg, la théâtralité de l'architecture éclipse le duel entre les styles artistiques, le faisant paraître comme insignifiant. Pour Trachtenberg, la gare Laloux reconvertie en musée devient le porte parole d'un XIXe siècle assagi qui proclame "*in my beaux-arts house you will learn to get along*" ou du moins « à cohabiter, comme on dit à la française »¹⁵². L'atmosphère architecturale du musée augmente la réceptivité esthétique du visiteur et permet à chaque objet exposé

¹⁵⁰ROSEN 1987 (B), p.192

¹⁵¹TRACHTENBERG 1988, p.104–106

¹⁵² TRACHTENBERG 1988, p.105

de faire partie d'un tout. On remarque ici que l'approche décrite par Trachtenberg est radicalement opposée à celle implantée lors de la présentation d'Orsay où tous les genres artistiques étaient justement mélangés.

L'auteur discerne cependant deux ombres au tableau. Tout d'abord il constate l'absence d'une image qui permettrait de fixer les effets éblouissants du design et qui intégrerait plus efficacement la gare au musée. D'autre part, comme le soulignait Buchanan deux ans plus tôt, les constructions jumelles de chaque côté de la nef, sont pour lui bien plus que des pylônes égyptiens. Ils représentent deux trains en partance vers le XIX^e siècle. Au Musée d'Orsay le voyage culturel se fait à travers ces trains symboliques prêts à transporter le visiteur vers une époque disparue. Le train offre une sensation d'immédiateté tout autant que la promesse d'une destination lointaine. On se rappelle qu'une telle promesse de voyage et d'échappée vers le passé avait déjà été formulée par l'exposition d'Orsay aux Etats-Unis avec la mention « Yesterday's Paris » qui figurait dans le titre d'origine.

Pour Martin Filler, critique d'architecture américain, qui contribue également au colloque de la CAA en 1988, la transformation de Gae Aulenti est positive mais surtout ambiguë¹⁵³. Le plan du rez-de-chaussée est un recours intelligent pour concilier l'échelle monumentale du bâtiment, les dimensions héroïques des œuvres exposées et la taille humaine des visiteurs. Toutefois Filler s'offusque de voir la structure architecturale dégrader les œuvres qui ont contribué au renom artistique de la France.

Toujours à l'occasion du colloque de la CAA, Robert Rosenblum publie lui aussi un article où il décrit Orsay comme un temple consacré à l'art et à l'histoire, un exemple classique de post-modernisme, un spectacle à couper le souffle d'associations multiples entre le présent et le futur¹⁵⁴. Pour Rosenblum, le musée fait écho aux édifices les plus originaux et les plus emblématiques du XIX^e siècle et présente un contenu irrésistible qui justifie l'extravagance du décor.

A l'occasion du même colloque, Linda Nochlin évoque sa première impression du décor, qui lui rappelle l'ambition de Courbet de convertir la gare de chemin de fer

¹⁵³FILLER 1988, p.101-102

¹⁵⁴ROSENBLUM 1988, p.92-93

en temple de l'art moderne¹⁵⁵. Mais sa deuxième impression rejoint sans surprise, celle de la majorité des critiques, et elle interprète l'espace comme un mélange d'influences entre architecture égyptienne et Palais de Cristal.

Dans le *Oxford Art Journal*, Daniel Sherman, historien de l'art adepte de muséologie et d'histoire culturelle, publie en 1990 un article intitulé « Art History and art politics : the Museum According to Orsay »¹⁵⁶. En termes d'architecture, Sherman souligne que Gae Aulenti a consciemment joué sur les rituels processionnels au sein de l'espace muséal. Sherman note par ailleurs que malgré la variété des pièces, la monotonie des matériaux et des motifs, conduit le visiteur à se perdre dès qu'il s'éloigne de l'espace central. Sherman réfute ensuite l'idée que la gare-musée constituerait un espace neutre n'établissant que très peu de distinctions entre les œuvres. Au contraire, l'espace muséal établirait une véritable hiérarchie esthétique. Seulement, les galeries sont faites de telle façon qu'elles deviennent de véritables labyrinthes pour les visiteurs, qui dès lors incapables de trouver leur chemin ne peuvent effectuer de réelles comparaisons entre les œuvres.

La réception de l'architecture d'Orsay est donc mitigée mais elle ne laisse indifférent aucun de nos historiens de l'art anglo-saxons.

b) La présentation des collections

Etroitement liée à l'architecture et à l'aménagement du bâtiment la présentation des collections interpelle également les critiques anglo-saxons et fait couler beaucoup d'encre. Nous avons mis en annexe le plan du Musée d'Orsay à son ouverture afin que le lecteur puisse s'y référer si besoin (Annexe 25). Si certains critiques voient la ségrégation des tendances et l'absence de contextualisation historique d'un mauvais œil, d'autres au contraire redoutent la contamination de l'avant-garde au contact de l'art pompier. Certains voient par ailleurs en l'accrochage un dispositif permettant une multiplicité de lectures et une certaine indépendance du visiteur.

¹⁵⁵NOCHLIN 1988, p.85-91

¹⁵⁶SHERMAN 1990, .p. 56-67

Ainsi Marina Warner qui rédige un article le 3 décembre 1986 dans *The Independant* salue les connections et distinctions qui émergent d'un dispositif qui ose ressusciter l'académie et risque des juxtapositions audacieuses¹⁵⁷.

Le 7 décembre 1986, Marina Vaizey voit dans la densité de l'accrochage une évocation des dispositifs du XIXe siècle¹⁵⁸. Comme plusieurs de ses collègues, elle remarque l'absence de juxtaposition directe entre l'art du Salon et celui des impressionnistes mais souligne que la juxtaposition des œuvres d'un jeune Degas à celle d'un Puvis de Chavannes fait apparaître certains liens et l'empreinte de la tradition chez le futur impressionniste. D'autre part, pour Vaizey, l'accrochage fonctionne bien pour les œuvres censées être vues de loin. Toutefois, il dessert considérablement les œuvres impressionnistes qui s'apparentent dès lors à des timbres disposés de part et d'autres d'un intérieur.

Le 18 décembre 1986, dans *Country Life*, John Russell Taylor se montre lui aussi élogieux du dispositif de présentation mais regrette la ségrégation des artistes pompiers, des arts décoratifs, de la photographie et du cinéma au sein du musée et avoue sa déception de ne pas voir se réaliser la promesse d'une nouvelle vision du XIXe siècle¹⁵⁹.

Pour John House, qui écrit en janvier 1987¹⁶⁰, les œuvres académiques sont parfois exposées dans des espaces étroits qui ne leur rendent pas justice mais qui perpétuent l'accrochage type du Salon. En revanche, les peintures impressionnistes sont exposées séparément afin de préserver leur pureté esthétique et évoquer leur contexte d'origine. Or pour John House il faudrait juxtaposer la peinture officielle aux impressionnistes pour comprendre l'originalité véritable des avant-gardes. Son point de vue se rapproche de celui de Sarah Faunce exprimé lors de la présentation d'Orsay aux Etats-Unis. D'autre part, House regrette que la disposition des collections n'est à aucun moment expliquée au visiteur. Pourtant en fin de visite, c'est bel et bien une rétention du canon moderniste traditionnel qui est revendiquée par la muséographie.

¹⁵⁷WARNER 1986,

¹⁵⁸VAIZEY 1986

¹⁵⁹RUSSELL TAYLOR

¹⁶⁰HOUSE 1987, p.69

Pour House, le Musée d'Orsay devrait donc prendre le temps d'expliquer plus en détail son parcours et présenter au visiteur les raisons et la justification derrière une telle présentation.

En février 1987, Charles Rosen et Henri Zerner rédigent conjointement l'article « le Jugement de Paris »¹⁶¹. Ensemble, ils reviennent sur l'échec d'Orsay qui selon les admirateurs de l'art officiel résulte de l'inaptitude du musée à effacer toute distinction entre l'art académique et les avant-gardes. Les pompiers comme Gérôme ou Laurens sont accrochés à part du côté droit de l'allée centrale dédiée à tout ce qui précède 1870. L'art officiel d'après 1870, qui inclut Cormon et Constant s'est vu attribué un étage, en-dessous de la galerie impressionniste et postimpressionniste se rattachant à la tradition moderne. Mais pour Zerner et Rosen cette décision de ségrégation est sage car lorsque l'art officiel et les avant-gardes sont juxtaposés, il en résulte toujours un désastre, qui dégrade l'avant-garde et anéantit l'académisme. Zerner et Rosen insinuent par ailleurs que Laclotte et Cachin, les principaux responsables de l'accrochage sont partisans de la tradition moderniste et que le plan général du musée reflète cette préférence. L'accrochage et la disposition des collections donnait systématiquement l'avantage au mouvement moderne.

Dans un second article publié cette fois-ci dans le *Débat* en 1987, Rosen et Zerner s'intéressent aux limites de la révision dans le contexte du Musée d'Orsay. Selon eux, les conservateurs d'Orsay

« ont résolument écarté le parti des enragés qui voudraient tout mélanger, exposer côte à côte Manet et Bouguereau, Rochegrosse et Cézanne. La volonté est de conserver l'intégrité et la continuité du mouvement moderne, et sa supériorité mais en rendant compte aussi de la complexité du contexte artistique de l'époque. La distribution des salles est savamment agencée et toujours intelligente. Dans le détail, les juxtapositions sont sans cesse stimulantes et pleines d'invention. Comme projet, nous sommes en complète sympathie avec cet accrochage où domine le bon sens, où la ligne principale du mouvement moderne se dessine clairement, le moment fort étant prévu tout en haut, là où il y a le plus de lumière naturelle. L'aventure impressionniste s'y déroule depuis 1870 (le début étant en bas) jusqu'à Van Gogh et à Cézanne, puis on continue avec le néo-impressionnisme. Gauguin et les nabis ; Lautrec et Redon sont des épisodes que l'on peut éviter dans ce parcours obligatoire,

¹⁶¹ROSEN 1987 (A), p.1-13

le seul dans un musée qui laisse autrement une grande liberté de manœuvre au visiteur. »¹⁶²

D'autre part la grande mise en scène de Gae Aulenti

« affecte sensiblement le musée. Si l'on étudie l'organisation de façon abstraite, par exemple dans le *Guide* du musée, on constate que les déclarations des organisateurs pour l'art moderne ne sont pas de vains mots ; la peinture d'avant-garde occupe une place nettement majoritaire. Mais il n'est pas certain que le visiteur non prévenu sortira d'Orsay avec cette impression¹⁶³. »

Dans ce passage, Zerner et Rosen marquent clairement leur écœurement face au parti révisionniste qu'ils qualifient d' « enragé » et leur affinité avec les vues des conservateurs d'Orsay. D'autre part, ils apprécient tout particulièrement que « la ligne principale du mouvement moderne » soit conservée, une ligne qui on le rappelle avait été détournée lors de la présentation d'Orsay aux Etats-Unis.

En mars, 1987 Denys Sutton, ancien éditeur de la revue *Apollo*, souligne que le mode d'exposition qui consiste à séparer les impressionnistes de leurs contemporains académiques au rez-de-chaussée permet de voir les relations entre Degas, Moreau, Whistler, Carolus-Duran et Manet¹⁶⁴. Le musée est arrangé selon lui d'une façon logique qui permet d'évaluer les contributions de Corot et de l'école Barbizon, des Orientalistes des peintres d'histoire et des portraitistes. Enfin, la présence d'une section architecture au sein du musée nous éclaire sur les relations qu'entretenaient les peintres avec leur environnement et la façon dont Haussmann transforma la ville toute entière. L'accent est donc mis par Sutton sur le contexte.

A l'été 1987, Patricia Mainardi publie dans *October* un article intitulé « Postmodern History at the Musée d'Orsay »¹⁶⁵. Elle y avance que les principes qui gouvernent Orsay sont le rejet de la reconstruction historique, une séparation rigide entre les styles, la cohabitation de l'avant-garde et de l'art officiel dans des installations séparées et l'absence de confrontation entre des courants opposés. La mention d'installations séparées marque ici un énième contraste avec l'exposition

¹⁶²ROSEN ET ZERNER 1987 (B), p.191

¹⁶³ ROSEN ET ZERNER (B) 1987, p. 191

¹⁶⁴SUTTON 1988, p. 208

¹⁶⁵ MAINARDI 1987, p.31-52

américaine d'Orsay qui mélangeait tous les genres. A Orsay, les œuvres existent selon Mainardi dans la solitude, accompagnées uniquement par des objets de même nature ou du même auteur. Mieux encore, le dispositif de présentation est semblable à l'exposition universelle de 1855 dont l'éclectisme était censé purger l'art de tout contenu politique et le remplacer par une lecture neutre et purement esthétique. En renforçant plutôt qu'en réévaluant la lecture formaliste des objets, les conservateurs neutralisent leur contenu et peuvent ainsi intégrer un mélange de style hétérogène au sein d'un seul musée. Si le Musée d'Orsay expose donc pour la première fois une variété d'objets représentatifs de la période, il ne les présente que comme de simples variations de style ou de genre. L'installation supprime finalement toute signification que ces œuvres pourraient avoir au sein de leur contexte de production et par ce biais, impose furtivement sa propre lecture de l'histoire. Mainardi rappelle d'ailleurs la réticence de Françoise Cachin à exposer l'*Olympia* de Manet et *La Naissance de Vénus* de Cabanel côte à côte bien que les deux œuvres furent présentées conjointement au Salon de 1863. La conservatrice préfère préserver la pureté de l'avant-garde plutôt que de la confronter au style officiel de son époque, et d'illustrer les scandales qu'elle a pu susciter. Pour Mainardi, ce sont donc les œuvres d'artistes dissidents au goût officiel et non au goût public qui sont systématiquement marginalisées à Orsay, cachées par la compartimentalisation des galeries. Cet article marque finalement l'affiliation de l'historienne au courant de la *New Art History* qui s'oppose au formalisme et revendique comme principe le questionnement de l'objectivité présumée des études en histoire de l'art.

Le 6 mars 1988, le critique d'art Michael Brenson publie un article dans le *New York Times* intitulé « When Artists get lost in a labyrinth of context » dans lequel il déplore la présentation des collections à Orsay¹⁶⁶. S'il apprécie la juxtaposition de *l'Enterrement à Ornans* et des *Romains de la Décadence* qui révèle des contenus politiques radicalement différents, il regrette le départ des œuvres de Courbet du Louvre, qui mettait en évidence leur rupture et leur continuité simultanée avec la grande tradition de l'art français. D'autre part, Brenson signale que presque tous les grands artistes sont desservis au Musée d'Orsay. *L'Olympia* de Manet reste à l'écart

¹⁶⁶BRENSON 1988, p. 37 et 40

dans une galerie mal éclairée au lieu d'être confrontée à la *Naissance de Vénus* de Cabanel. Les galeries impressionnistes sont trop grandes pour des peintures de formats intimes et les conditions d'éclairage ne permettent pas de comprendre la vraie nature du mouvement. Brenson critique également l'allée centrale du musée qui utilise la sculpture à des fins théâtrales pour animer l'espace. Les sculpteurs les plus talentueux sont relégués aux marges de l'allée. Le *Balzac* de Rodin est ainsi placé contre un mur ce qui diminue sensiblement le poids et le volume de l'oeuvre. Alors qu'en mars 1986, Brenson critiquait un manque de documentation socio-culturelle et de perspectives féministes et marxistes au sein de l'exposition du Brooklyn Museum, il ne fait cette fois-ci aucune allusion à ces méthodes mais déplore l'absence de mise en valeur des oeuvres. Son point de vue démontre à quel point il est parfois difficile de catégoriser un auteur selon quelques avis glanés dans un ou deux articles. La plupart des historiens de l'art participant aux débats produisent des interprétations souvent complexes parfois mêmes contradictoires, et c'est cette complexité qu'il faut absolument respecter et analyser. Si la plupart des historiens de l'art anglo-saxons écrivant sur Orsay baignent dans le contexte de révision de l'histoire de l'art et du XIX siècle aux Etats-Unis, tous ne revendiquent pas pour autant des positions définitives sur le sujet. C'est pourquoi nous n'affiliions pas systématiquement les auteurs étudiés à la *New Art History*, à l'histoire sociale de l'art ou à d'autres tendances même si les arguments qu'ils avancent marquent parfois une nette influence de ces mouvances sur leur façon d'envisager le musée.

Venons-en maintenant au colloque de *Art in America* organisé en 1988 par la CAA. Dans ce colloque, Sarah Faunce, conservatrice au Brooklyn Museum et proche de l'historienne sociale de l'art et féministe Linda Nochlin, remarque que l'installation à Orsay de peintures réalisées entre 1848 et 1870 contextualise la naissance du modernisme¹⁶⁷. Pour Faunce, l'exposition du réalisme sur la gauche et d'Ingres et de ses successeurs sur la droite reflète l'adhésion sous le Second Empire des critiques du réalisme à une politique de gauche et des défenseurs de l'Ecole de Beaux-Arts aux partis conservateurs. Faunce apprécie la confrontation de *L'enterrement à Ornans* de Courbet aux *Romains de la Décadence* de Couture car elle

¹⁶⁷FAUNCE 1988, p.100-101

révèle selon elle, le caractère provocateur et radical de l'œuvre de Courbet dont elle est elle-même spécialiste. D'autre part, l'installation permet selon elle, de démontrer que les véritables réalistes, les réels héritiers de Courbet ne furent par les diverses écoles de réalisme qui se succédèrent en 1850-1860 mais bien Manet, Monet, Pissarro, Bazille et Degas. Faunce se montre donc à nouveau favorable à une contextualisation de l'histoire de la peinture grâce à la confrontation des écoles mais ne rejette pas pour autant la généalogie du modernisme.

Dans le colloque du CAA, Linda Nochlin¹⁶⁸résume les deux types de critiques les plus souvent formulées à l'égard de l'accrochage des collections d'Orsay. D'un côté, il y a ceux qui trouvent que le musée a échoué dans sa mission de garant esthétique et de l'autre, ceux qui accusent Orsay d'avoir échoué dans son rôle de narrateur objectif de l'histoire de l'art du XIXe siècle. Mais pour Nochlin, la plus grande qualité du Musée d'Orsay est justement sa capacité à transcender les stéréotypes en produisant de multiples significations et des lectures contradictoires même lorsque celles-ci sont intentionnelles. L'installation des collections reflète selon elle non pas une reconstitution exacte de l'art du XIXe siècle mais plutôt une tentative de reconstruire certains discours esthétiques du XIXe siècle tout en reconnaissant que ces valeurs sont examinées du point de vue du XXe siècle. Pour Nochlin, si l'inclusion de plusieurs artistes du Salon auparavant méprisés ne suggère pas une révolution de goût, elle implique toutefois un révisionnisme fondé sur la notion d'intégration historique. Par ce souci d'intégration historique, Nochlin marque ici son adhésion dans les années 1970-1980 à la volonté de redonner une place centrale à l'histoire, volonté qui est aussi celle de la Troisième Ecole des Annales et de Pierre Nora qui dirige la revue du *Débat*.

Pour Theodore Reff, spécialiste de l'impressionnisme et adepte d'analyse littéraire et psychanalytique, Orsay est l'un des « bazars » les plus riches de la culture française¹⁶⁹. Le dispositif remplit un programme de neutralité volontairement égalitaire fondé sur une conception qui intègre l'histoire de l'art au sein d'une histoire sociale plus large. Mais un tel programme ne permet pas aux visiteurs de distinguer

¹⁶⁸NOCHLIN 1988, p.85-91

¹⁶⁹REFF 1988, p.96 et 100

les œuvres majeures des oeuvres mineures ni de percevoir les principaux développements du siècle sans succomber d'abord à la fatigue ou l'ennui. Selon Reff il vaudrait mieux créer un petit musée plus sélectif au sein d'Orsay et offrir au visiteur une sélection des chefs-d'œuvre du XIXe siècle dans tous ses domaines. Pour Reff, les galeries sont trop larges et trop impersonnelles pour exposer les chefs-d'œuvres convenablement. Il souhaiterait finalement transformer le musée en une sorte de salle de classe proposant des comparaisons évidentes et reflétant une vision particulière du XIXe siècle.

Robert Rosenblum qui participe également au colloque du CAA en 1988, s'intéresse aux effets de la juxtaposition avant-garde-pompier au sein du musée. Selon lui la présence d'œuvres médiocres ne pollue en rien l'atmosphère mais élève encore plus les grands maîtres¹⁷⁰. *Les Romains de la Décadence* souvent pris comme bouc-émissaire de l'histoire de l'art moderniste trouvent enfin une place de choix non pas comme chef-d'œuvre mais comme arbitre du musée. Rosenblum note lui aussi le dialogue qui s'opère entre les œuvres de Courbet et Couture et souligne que leur juxtaposition met en évidence l'ambiguïté de Courbet comme héritier et destructeur de la tradition académique. Il ajoute que la proximité de Manet et Degas à des artistes comme Tissot, Bonvin ou Fantin-Latour nous éclaire sur des exploits aussi bien mineurs que majeurs. Pour Rosenblum, Orsay a des défauts, mais il reste spectaculaire et surtout ouvert au changement grâce à l'immense flexibilité de ses espaces.

Alain Kirili, sculpteur français travaillant entre Paris et New York, est en revanche particulièrement négatif quant à l'accrochage proposé par les conservateurs.¹⁷¹ Pour Kirili la disposition des collections suggère des relations entre l'art et la politique tout à fait dérangeantes. La disposition des chefs-d'œuvre de Rodin et de Carpeaux aux marges de la grande nef produit un effet de castration de leur aura. Pourtant rien ne justifie l'exposition permanente d'œuvres mineures par lesquelles l'Etat a montré son inaptitude en tant que mécène. Selon l'artiste, il est dangereux de croire que les œuvres d'art se défendent d'elles-mêmes. Il faut les

¹⁷⁰ ROSENBLUM 1988, p.92-93

¹⁷¹KIRILI 1988, p.95-6

protéger afin d'assurer leur permanence et les exposer au sein d'un dispositif adéquat et prestigieux. Kirili se montre donc favorable à la séparation des genres et à la protection de l'autonomie des oeuvres.

Enfin en 1990, pour Daniel Sherman, Orsay offre une fausse représentation des œuvres et empêche une compréhension réelle de leur rôle historique et de leur signification esthétique¹⁷². A l'exemple de Gibson, il postule qu'une hiérarchie esthétique est inscrite dans l'espace muséal et que l'histoire des collections demeure définitivement absente des cartels explicatifs.

2) Analyse des tendances

A travers ces articles, plusieurs arguments récurrents apparaissent chez les critiques anglo-saxons. Une partie des critiques distinguent à Orsay une atmosphère de contrôle, religieuse ou macabre (Warner, Buchanan, Zerner et Rosen, Nochlin, Sherman) tandis que d'autres au contraire constatent l'absence de plan contrôlant l'ensemble. Parmi ces derniers, certains conçoivent l'aménagement du musée comme un espace ludique (Wilson, Rosenblum), d'autres en revanche le conçoivent comme une série d'obstacles à la visibilité et à la lisibilité des collections (Buchanan, House, Russell, Mainardi, Zerner et Rosen, Filler, Sherman, Trachtenberg).

Certains historiens avancent que cette théâtralité de l'architecture éclipse la confrontation des styles artistiques, et permet l'entrée du révisionnisme au musée (Trachtenberg, Mainardi). D'autres pensent qu'Orsay par son caractère éclectique transcende les stéréotypes en produisant de multiples significations et des lectures contradictoires (Nochlin). Certains en revanche critiquent l'apparente neutralité de l'espace et reprochent aux conservateurs d'inscrire dans le parcours une hiérarchie esthétique sans pourtant la justifier auprès du grand public (Sherman, House, Reff).

Au niveau de l'accrochage, certains s'enthousiasment du dispositif qui ressuscite l'académie et risque des juxtapositions audacieuses (Warner, Rosenblum). D'autres au contraire, s'offusquent de la ségrégation des pompiers qui représente selon eux l'échec d'une narration objective du XIXe siècle et le refus d'illustrer les relations entre avant-gardes et courants conservateurs (House, Russell Taylor, Mainardi). Pour certains, la ségrégation protège la linéarité du courant moderniste

¹⁷²SHERMAN 1990, p.56-67

(Zerner et Rosen) tandis que pour d'autres, elle marginalise les chefs-d'œuvre (Warner, Brenson) et contribue à une redéfinition réactionnaire de la valeur esthétique (Mainardi, Kirili). Enfin certains pensent qu'Orsay falsifie l'histoire et offre une représentation erronée des œuvres, de leur rôle historique et de leur signification esthétique (Sherman, Mainardi, Brenson).

Il existe donc une véritable pluralité de points de vue au sein des débats anglo-saxons, qui nous empêche de catégoriser absolument chacun des auteurs dans le camp de l'histoire de l'art traditionnelle, de l'histoire sociale de l'art ou de la *New Art History*. On remarque toutefois que beaucoup des critiques d'Orsay cherchent à déceler la présence d'une idéologie ou d'une hiérarchie au sein du dispositif et ne considèrent pas nécessairement Orsay comme un musée honnête. Cette suspicion vis-à-vis de l'institution semble trahir une influence de la *New Art History* ou de l'histoire sociale de l'art qui font généralement preuve d'une réelle méfiance face au discours dominant et ses institutions. En effet, tandis que la *New Art History* s'appuie sur des idées féministes, marxistes, structuralistes, psychanalytiques et socio-politique pour discréditer la « vieille » histoire de l'art et son approche trop formaliste, l'histoire sociale de l'art remet en cause l'autonomie du style et des œuvres en insérant celles-ci dans leur contexte de production. De façon similaire, un certain nombre d'auteurs anglo-saxons se montrent hostiles à la permanence du canon moderniste au sein du musée sans toutefois proposer un canon de remplacement. On pourrait voir dans cette hostilité, une influence du post-modernisme qui privilégie l'éclectisme et la contextualisation et cherche à déconstruire les grands récits idéologiques par un pluralisme de points de vue. Enfin, on décèle une troisième tendance chez certains, qui restent encore persuadés de la supériorité des avant-gardes et s'opposent à toute révision radicale du XIXe siècle. Si les nouvelles méthodes anglo-saxonnes ont donc leur place au sein du débat, elles n'en dominent pas pour autant l'ensemble des propos. Les auteurs anglo-saxons fondent en effet leur analyse sur une variété de méthodes, parfois révisionnistes parfois traditionnelles et n'adoptent pas tous une approche partisane comme savent si bien le faire des historiens clairement engagés comme Linda Nochlin ou T.J. Clark.

3) Les critiques de fond du débat

Les positions de nos critiques désormais éclairées, nous pouvons nous tourner vers les enjeux qui fondent finalement ce débat.

a) Une critique de l'attitude formaliste et moderniste des conservateurs

Bien que tous les critiques d'Orsay ne se proclament pas *new art historians* ou historiens sociaux de l'art, un certain nombre reproche aux conservateurs d'Orsay leur attitude formaliste, et rejoint par ce biais un débat déjà bien engagé en Angleterre et aux Etats-Unis depuis les années 1970. Le formalisme tel qu'il est critiqué ici repose sur une tradition intellectuelle héritée du XIXe siècle qui mettait en œuvre des schémas d'analyse « cherchant dans la forme elle-même les lois du changement stylistique » et faisant généralement « abstraction de tous les autres facteurs qui conditionnent la création.¹⁷³» Aux Etats-Unis au début du XXe siècle, c'est notamment Bernard Berenson qui emblématise ce courant à travers ses écrits et ses attributions de peintures et dessins de la Renaissance Italienne. En tant que connaisseur, il conseille plusieurs grands collectionneurs tels qu'Isabelle Stewart Gardner et s'associe avec l'influent marchand d'art John Duveen.

Puis dans la deuxième partie du XXe siècle, l'approche formaliste prend une importance grandissante dans la critique esthétique de l'art contemporain notamment aux Etats-Unis. On conçoit dès lors l'œuvre d'art comme le résultat d'un équilibre entre des vérités élémentaires. En peinture, ces vérités élémentaires sont la couleur, la ligne, la composition et la texture. Le contexte historique de production, la fonction de l'œuvre, la biographie de l'artiste sont considérées en revanche comme des éléments d'importance secondaire. En 1940, Clement Greenberg adopte une attitude formaliste pour défendre l'expressionnisme abstrait. Dans un essai paru en 1961¹⁷⁴, il postule que la peinture pompier et le kitsch ont contribué à la commercialisation et à la mécanisation d'un simulacre de culture et à maintenir les masses dans l'ignorance. Le rôle de l'avant-garde est de combattre cette réduction de l'art au statut de simple divertissement, et de préserver l'œuvre d'art de toute contamination extérieure. Mais

¹⁷³MARTIN 2006, p.323

¹⁷⁴GREENBERG 1961

dans les années 1970, le formalisme, et notamment celui revendiqué par Greenberg, est largement remis en cause par des historiens de l'art marxistes anglo-saxons et allemands qui souhaitent insérer les oeuvres d'art dans leur contexte de production. La grande succession des avant-gardes modernistes et la « notion idéale et stable de l'art qui avait fondé l'histoire des formes ¹⁷⁵» sont donc ébranlées par une révision de l'histoire de l'art auxquels plusieurs des critiques d'Orsay semblent vouloir participer.

En 1990, Sherman critique par exemple le guide du musée pour son formalisme et le trop grand intérêt qu'il accorde à la technique au dépens de l'iconographie des œuvres¹⁷⁶. Il dénonce la conviction de Cachin selon laquelle le langage du musée de beaux-arts serait autonome et universel et suggère que le musée utilise un discours qualitatif en opposition délibérée aux approches alternatives délivrées par des sociologues comme Pierre Bourdieu qui relie l'amour de l'art aux facteurs socio-économiques, et surtout à l'éducation.

Linda Nochlin critique de son côté les propos de Françoise Cachin qui souhaite créer un « musée calme ». Pour Nochlin, ce propos reflète un désir de conservation de l'autonomie de l'oeuvre d'art et un refus de faire intervenir tout contexte extérieur dans l'analyse des objets¹⁷⁷. John House confirme cette impression en rapportant le refus de la conservatrice d'incorporer à l'accrochage des panneaux didactiques qui arracheraient les visiteurs à leur contemplation esthétique¹⁷⁸. A Orsay, souligne House, l'œil du visiteur reste « souverain », et le canon moderniste est maintenu comme une échelle de mesure objective, et ce malgré l'inclusion d'artistes extérieurs à ce canon.

Mainardi critique quant à elle le refus de Cachin de mélanger l'art académique et l'avant-garde ainsi que sa définition de l'histoire de l'art comme une « progression de style arrangée dans une séquence plus ou moins chronologique¹⁷⁹». Pour Mainardi, une approche qui préserve de la sorte la pureté des avant-gardes, lisse les

¹⁷⁵GREENBERG 1961

¹⁷⁶SHERMAN 1990, p. 56-67

¹⁷⁷NOCHLIN 1988, p.85-91

¹⁷⁸HOUSE 1987, p. 67-73

¹⁷⁹MAINARDI 1987, p.31-52

contradictions du XIXe siècle et perpétue l'idée que les chefs-d'œuvre existent en dehors du temps et à l'écart de la société. Au final, Orsay ne ferait que renforcer la lecture formaliste des oeuvres d'art.

Selon Gibson, le mode de présentation choisi pour le Musée d'Orsay résulterait par ailleurs d'une attitude volontairement froide de la part de Laclotte. Le conservateur aurait en effet souhaité « un peu de tranquillité sur les murs¹⁸⁰». Néanmoins, Gibson avance que le Musée d'Orsay se sépare de façon très subtile d'une « méthode esthétique formaliste qui depuis une cinquantaine d'années » « ouvre « le musée à des perspectives historiques » « et reconnaît « l'importance du contexte culturel qui varie d'un pays à l'autre ¹⁸¹». A l'inverse de ses collègues, Gibson ne catégorise donc pas le point de vue des conservateurs comme absolument formaliste mais remarque chez eux une volonté de contextualisation historique et culturelle, volonté que l'on discernait déjà dans l'exposition d'Orsay aux Etats-Unis dans le catalogue de Guy Cogeval ou chez des historiens de l'art anglo-saxons tels que Linda Nochlin.

Les propos rapportés par les critiques anglo-saxons ont donc révélé la conviction des conservateurs que les œuvres parlent d'elles-mêmes et participent à une succession de styles culminant dans l'impressionnisme. Pourtant certains indices relevés notamment par Gibson suggèrent que les conservateurs n'adhèreraient pas complètement au récit moderniste et cherchent à intégrer une forme d'histoire au musée. Leur position serait donc plus ambiguë qu'il n'y paraît.

b) Le révisionnisme d'Orsay

Au-delà de la critique du formalisme, les débats sur Orsay ravivent par ailleurs les querelles révisionnistes, entamées lors de l'exposition américaine et fournissent un parfait cas d'étude pour étudier la façon dont les débats ont évolué depuis le colloque du DMA. Au moment d'Orsay, deux camps s'opposent chez les Anglo-saxons. D'une part, les partisans du modernisme tels que Russell et Kirili discernent dans le révisionnisme d'Orsay une menace contre l'art moderne et une infiltration de la

¹⁸⁰MAINARDI 1987, p.31-52

¹⁸¹Ibid, p.143

« sociologie » au musée. De l'autre, les défenseurs d'une révision de l'histoire de l'art tels que Rosenblum, Nochlin et Mainardi s'opposent à une lecture entièrement formaliste des œuvres et voient le mélange des genres d'un œil positif.

Le 4 décembre 1986, Russell, clairement opposé à la révision du canon moderniste, souligne ainsi que le portrait du XIXe siècle présenté à Orsay correspond à celui avancé par des historiens révisionnistes comme Jacques Thuillier en France ou Robert Rosenblum aux Etats-Unis¹⁸². A Orsay, les œuvres médiocres sont tout autant valorisées que les chefs-d'œuvres parce qu'elles reflètent une certaine vérité historique. Orsay n'est pas selon Russell, une anthologie mais une encyclopédie, terme que Laclotte rejette pourtant de son côté. A l'inverse de ses collègues précédemment cités, Russell ne constate donc pas un excès mais une absence de formalisme à Orsay.

En 1987, c'est tout le contraire pour Mainardi qui souligne qu'Orsay appartient à une forme très spécifique de révisionnisme, qui conserve une lecture formaliste qui consolide le canon moderniste. Ce qui gêne Mainardi dans ce type de révisionnisme, c'est finalement le manque de volonté de ses adhérents d'exposer la théorie et la conception de l'histoire qui l'animent. Selon elle, les révisionnistes qui ressuscitent des artistes connus de leur vivant sont rarement disposés à analyser les termes de cette renommée. Mainardi propose de définir l'importance historique d'un artiste non pas en fonction du nombre de médailles récoltées mais de façon rétrospective en fonction des préférences des futures générations. Orsay qui définit l'importance historique par rapport aux goûts du pouvoir officiel a choisi selon elle, un critère de définition tout à fait inadéquat.

Dans la revue *Apollo*, Denys Sutton conçoit le Musée d'Orsay comme une opportunité de stimuler les débats sur l'art du XIXe siècle non seulement en France mais également dans d'autres pays¹⁸³. De façon similaire, Robert Rosenblum est persuadé qu'Orsay permettra de retrouver la vérité sur l'histoire et l'art du XIXe

¹⁸²RUSSELL 1986 (B), p.2

¹⁸³SUTTON 1988, p. 208

siècle en confrontant des preuves visibles¹⁸⁴. Selon lui, les grands maîtres exposés à Orsay n'ont même rien à craindre de leurs contemporains qui comme des « collines facilitent l'ascension vers les hauteurs Olympiennes où ils résident ¹⁸⁵». Il n'est donc en aucun cas effrayé par le mélange des écoles et des genres.

En revanche Alain Kirili conçoit Orsay comme le temple d'un révisionnisme dangereux, un projet d'une incroyable violence qui marginalise Monet, Courbet, Rodin et Cézanne. Pour Kirili, la présentation des peintres académiques à Orsay révèle le retour d'un goût morbide et fin de siècle. Il trouve Orsay choquant par son excès de « sociologie » et sa défense d'une conception de l'art anti-française. Si l'érudition de l'historien peut venir clarifier des références à des œuvres secondaires qui ont pu inspirer de grands artistes, cette clarification doit toujours prendre place dans un livre ou dans le contexte d'une exposition temporaire. Le point de vue de Kirili ressemble ici à s'y méprendre à celui exprimé par Laclotte et Cachin. L'artiste conclue que le révisionnisme post-moderne à Orsay est d'autant plus grave qu'il s'accompagne d'une critique de l'expressionnisme abstrait et d'une tentative de destruction du récit moderniste¹⁸⁶. Kirili voit donc dans le révisionnisme une atteinte à ses propres valeurs et à son héritage artistique.

Linda Nochlin, enfin, définit le révisionnisme d'Orsay tout autrement. Selon elle, si une partie du public conçoit généralement le musée comme une mère, protectrice, tolérante et compréhensive, un autre segment associe le musée à la figure d'un père sévère qui dicte au visiteur des lois esthétiques. Pour beaucoup, le musée constitue donc soit une source de plaisir esthétique soit une anthologie d'œuvres définissant le bon goût. Mais, Orsay n'appartient à aucune de ces catégories car il produit des lectures multiples et contradictoires¹⁸⁷. En cela, il se conforme aux principes revendiqués par la *New Art History* et le post-modernisme et offre une opportunité réelle de réinterpréter librement l'histoire.

¹⁸⁴Cette référence à la « preuve », rappelle les propos de Zerner et Rosen qui soulignaient en 1982 que s'ils rejetaient désormais l'interprétation universelle des faits, bon nombre d'historiens de l'art anglo-saxons respectaient encore la preuve historique.

¹⁸⁵ROSENBLUM 1988, p.93

¹⁸⁶ KIRILI 1988, p.95-96

¹⁸⁷ NOCHLIN 1988, p.85-91

c) L'histoire et l'histoire sociale de l'art au musée

Lors de l'avant-première d'Orsay aux Etats-Unis, des critiques comme Russell redoutent la portée encyclopédique du futur musée, tandis que d'autres espèrent sincèrement que l'histoire et l'histoire sociale seront implantées au musée. Ce débat se poursuit dans la presse à l'ouverture du Musée d'Orsay.

Le 17 juillet 1982, deux historiennes de l'art américaines, Eunice Lipton et Wanda Corn interrogent Madeleine Rebérioux sur les enjeux que représente pour elle le futur Musée d'Orsay¹⁸⁸. Eunice Lipton travaille à l'époque pour l'université d'état de New York et participe à la *New Art Association* ainsi qu'au caucus de la CAA sur le marxisme et l'art. Wanda Corn de son côté travaille pour Stanford University. Pour ces auteurs, Orsay se distingue des autres musées d'art moderne par la volonté de Madeleine Rebérioux de donner une orientation historique au programme. Cette historienne qui participe à la fondation de l'université de Vincennes après les manifestations de 1968 et qui se spécialise dans l'histoire culturelle et sociale fascine particulièrement les Anglo-saxons.

En 1976, Rebérioux confie aux deux historiennes que l'insertion de l'histoire au musée constituerait un moyen de toucher la classe ouvrière car elle permettrait d'interroger la relation entre l'art à la société et notamment entre l'art et l'industrie. A l'inverse de ses collègues, Rebérioux souhaite exposer des œuvres qui ne sont pas nécessairement d'une haute qualité esthétique mais qui représentent la culture de masse de la fin du XIXe siècle. Elle veut renouveler l'approche muséographique traditionnelle en présentant l'artiste non pas en isolation mais en intégration avec son milieu, une ambition qui se rapproche singulièrement des objectifs de l'histoire sociale de l'art. Eunice Lipton et Wanda Corn visiblement intéressées par cette mouvance, l'interrogent sur la façon dont l'histoire sociale de l'art pourrait être implantée en France comme elle l'est déjà aux Etats-Unis dans certains musées d'histoire. Mais pour Rebérioux, il n'existe pas de musée d'histoire en France et la seule institution qui s'en approcherait serait l'éco-musée. L'insertion d'une histoire sociale de l'art au Musée d'Orsay devra donc se faire à défaut d'antécédents par le

¹⁸⁸LIPTON ET CORN 1982, p.47-50

biais du service des publics, des comités d'entreprise et des expositions temporaires¹⁸⁹.

En 1987, John House s'intéresse également à la question de l'histoire au musée¹⁹⁰. Il regrette notamment que l'histoire soit trop souvent écartée du dispositif principal, et ce malgré les efforts de Madeleine Rebérioux qui considère que la jouissance d'une œuvre d'art passe avant tout par la compréhension et l'explication.

Sherman s'attarde quant à lui sur le mépris de l'équipe de conservation pour les panneaux didactiques, et la primauté accordée à l'aspect visuel plutôt que documentaire d'une œuvre¹⁹¹. Il souligne que l'étroite conception de l'histoire de l'art dont Orsay fait preuve ne laisse aucune place à des travaux récents, souvent anglo-saxons qui traitent le contenu non pas comme distinct du contexte mais comme une part essentielle de l'entreprise artistique. Sherman regrette que le guide d'Orsay n'évoque pas les travaux récents sur l'impressionnisme de Robert Herbert, Paul Tucker, Thomas Crowe ou T.J. Clark etc. On rappelle ici que T.J. Clark est généralement considéré comme l'initiateur de la *New Art History* ou comme celui qui donna un second souffle à l'histoire sociale de l'art en proposant une nouvelle critique idéologique. Sherman regrette donc l'absence de la *New Art History* et de l'histoire sociale de l'art au musée. D'autre part, il souligne qu'Orsay accorde peu de place à l'histoire sociale de l'art, et à l'histoire en général et insiste sur la ségrégation absolue des questions de civilisation. Les expositions dossier qui s'intéressent à ce genre de questions sont systématiquement localisées en périphérie du musée, cachée derrière des vitres opaques tandis que les cartels ne contiennent que le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, sa date de création et sa provenance. Sherman s'interroge sur cette marginalisation obsessive. Il suggère que l'histoire au musée menace de rendre l'art moins mystifiant, plus compréhensif et plus accessible au visiteur moyen. Selon Sherman, Madeleine Rebérioux incarnait cette menace car elle concevait ses deux responsabilités principales comme les revers d'une même médaille : mener le musée vers une direction plus historique et conquérir un nouveau public. L'historienne était

¹⁸⁹LITPON ET CORN 1982, p.47-50

¹⁹⁰HOUSE 1987, p.67-73

¹⁹¹SHERMAN 1990, p. 56-67

d'ailleurs consciente du fait que l'histoire pouvait détracter la délectation esthétique que le musée traditionnel cherchait à fournir. Elle savait que la compréhension pouvait amener à un questionnement de cette hiérarchie et de l'autorité de ceux qui l'avaient établie. De fait, elle percevait à Orsay un silence révérenciel tel que l'institution muséale l'avait toujours cultivé et qui donnait aux objets toute leur authenticité, leur valeur universelle. Selon Sherman qui prend ici le parti de Madeleine Rebérioux, Orsay fut donc une occasion manquée d'opérer un changement institutionnel radical. On relèvera ici l'emploi du terme « radical » qui dans la bouche de l'auteur fait inévitablement penser à la *radical art history*, qui à la suite de mai 1968 proposa une révision radicale de l'histoire de l'art et un activisme politique en marges de l'université. Tout comme Eunice Lipton et Wanda Corn, Sherman aurait donc souhaité un musée d'art alternatif, voire anti-institutionnel, conçu à l'image des musées d'histoire qui aurait pour mission non pas de ratifier le canon existant mais d'apporter une compréhension plus vaste et plus profonde du passé. On saisit ici toute l'influence des courants de la *New Art History* et de l'histoire sociale de l'art sur ces historiens anglo-saxons.

Pour Linda Nochlin également, Orsay représentait la parfaite opportunité de tester l'idée révolutionnaire d'un musée du XIXe siècle¹⁹². Inspirée par Madeleine Rebérioux, Nochlin propose un musée utopique de l'histoire sociale de l'art. Ce musée étudierait par exemple la condition des femmes ouvrières au XIXe siècle. Il ferait appel à des experts divers et variés et justifierait ses positions. Nochlin ajoute que ce musée pratiquerait une histoire partisane qui défierait le discours dominant. Ce désir de « militantisme » s'oppose clairement au désengagement en France des intellectuels de gauche et à la méfiance entretenue vis-à-vis des écrits engagés souvent accusés de médiocrité scientifique. Consciente de la difficulté d'appliquer un tel discours dans un musée de beaux-arts en France, Nochlin conclut son article par une approche féministe en félicitant le triumvirat de femmes qui a construit le musée : Madeleine Rebérioux, Françoise Cachin et Gae Aulenti. Cet article témoigne de la volonté des historiens de l'art anglo-saxons de réformer l'histoire de l'art par une

¹⁹²NOCHLIN 1988, p.85-91

approche sociale, voire marxiste ou féministe et de la difficulté d'appliquer cette réévaluation à l'institution muséale, telle qu'elle est conçue traditionnellement.

Enfin en 1994, Jésus-Pedro Lorente souligne que l'isolation des œuvres d'art et l'approche formaliste à une histoire de l'art dépourvue de traces socio-historiques est finalement ce qui a le plus déçu les historiens de l'art social aux Etats-Unis dans leur réception critique du Musée d'Orsay. Nous verrons en troisième partie comment les conservateurs eux-mêmes répondent à ce désir d'insérer l'histoire au musée¹⁹³.

4) L'impact d'Orsay en Amérique: la rénovation du Met

Avant d'examiner la perspective française sur ces divers débats, une dernière étude de cas nous a paru intéressante pour mesurer la résonance d'Orsay aux Etats-Unis: la comparaison de deux rénovations successives des galeries dédiées au XIXe siècle au Metropolitan Museum of Art à New York en 1980 et 1993.

En 1980, l'aile Andre Meyer du Met dédiées à l'art européen du XIXe siècle est inaugurée. Russell qui couvre également l'événement, apprécie la clarté de ces nouveaux espaces et applaudit les cartels qui situent les œuvres dans la production de l'artiste mais également dans l'histoire¹⁹⁴. Notre critique n'est donc pas, comme on le pensait, entièrement hostile à la présence de l'histoire au musée. Au contraire, il semble l'apprécier tant qu'elle ne dessert pas les chefs-d'œuvre exposés. Russell ajoute que le dispositif de présentation s'étend de David à Bonnard et présente la peinture de Salon sur le même plan que les maîtres incontestés de leur époque. D'autre part on trouve dans ces galeries des peintures anglaises, allemandes, russes, autrichiennes, espagnoles et italiennes ainsi qu'un compartiment entier dédié à la sculpture de Carpeaux, Rodin, Degas et Maillol. Russell conçoit ces galeries comme une sorte d'histoire du goût des collectionneurs new-yorkais sur les cent dernières années. Ce goût qui a largement contribué à la formation des collections du Met s'est d'abord concentré à la fin du XIXe siècle sur les peintres de Salon et notamment sur des artistes comme Rosa Bonheur. Avant 1929, le musée n'avait aucune œuvre de Degas ni de Pissarro et seulement une peinture de Renoir, trois de Monet et une de Cézanne. En 1919, le Met disposait cependant d'un Corot, d'un grand nombre de

¹⁹³ LORENTE 1994

¹⁹⁴RUSSEL 1980, p.?

Millet et de Rousseau, et le début d'une grande collection de Courbet. C'est grâce au discernement de quelques collectionneurs que le Met possède en 1980 selon Russell une collection aussi prestigieuse pour l'art de la seconde moitié du XIXe siècle.

L'article nous présente ensuite un plan des nouvelles galeries (Annexe 26). Les œuvres sont classées dans les catégories suivantes : le néo-classicisme et le romantisme, Courbet, Millet et l'école Barbizon, l'impressionnisme et le post-impressionnisme, Degas, Rodin, le symbolisme et les peintres de Salon. L'impressionnisme et le post-impressionnisme sont sans surprise situés au centre du dispositif. Courbet est présenté à la suite du romantisme et en connexion directe avec Millet. Il apparaît comme à Orsay et selon Faunce comme un précurseur de l'impressionnisme. On remarque d'autre part que le dispositif isole quelques peintres majeurs comme Courbet, Millet, Degas et Rodin. Le symbolisme est présenté à côté mais distinctement de la peinture de Salon. Cette dernière est également reliée à Millet et Courbet mais pas directement à la galerie impressionniste. Les impressionnistes, au contraire, bénéficient de liens directs avec presque toutes les autres galeries comme si l'on souhaitait démontrer leurs multiples héritages et innovations. Dans la section dédiée à l'art du Salon on trouve des peintres espagnols, allemands, russes et anglais, et une sculpture de David d'Angers. On observe également une sculpture de Carpeaux et des œuvres de Winterhalter, Monticelli, Munkacsy, Stevens et Marchal, Bastien-Lepage, Bonheur, Meissonnier, Cabanel et Regnault. Enfin on note la présence de Bouguereau, Harpignès, Schneyer, Gérôme, de peintures orientalistes, de Barye et de bronzes animaliers.

Le 2 avril 1980, Theodore F. Wolff dans le *Christian Science Monitor* apporte quelques éléments supplémentaires sur les nouvelles galeries du Met¹⁹⁵. L'espace d'exposition se divise en 13 espaces disposés autour d'une pièce centrale. Les murs sont couverts de soie de diverses couleurs et les pièces sont inondées de lumière ce que l'auteur considère comme propice à l'appréciation des toiles impressionnistes. La partie centrale regroupe 21 Manet, 28 Monet, 15 Renoir, 19 Cézanne et un groupe de Van Gogh. Les œuvres de Degas remplissent trois pièces. Le musée expose aussi de récentes acquisitions notamment des œuvres de Fantin-Latour et de Toulouse-Lautrec.

¹⁹⁵WOLFF 1980, p.?

Dans ces galeries résonnent finalement la beauté, le génie, et les grands bouleversements sociaux, intellectuels et politiques du XIXe siècle. L'installation privilégiée par le Met serait donc selon Wolff mi-contextuelle, mi-esthétisante.

A l'inverse de Wolff, Hilton Kramer farouchement opposé à la critique d'art marxiste publie un article sanglant dans le *New York Times* le 13 avril 1980 intitulé "Does Gérôme belong with Goya and Monet?"¹⁹⁶. Dans cet article, Kramer dénonce l'inclusion de la peinture de Salon au sein du musée. Cet art étant pour lui futile et sentimental, il n'hésite pas à affirmer que les œuvres auraient mieux fait de rester en réserve. Il compare la peinture académique à un art mort qui ne mérite que d'être enterré. Selon Kramer, l'installation menace la qualité autonome des œuvres d'art et questionne le goût de ceux qui juxtaposent sous un même toit une peinture aussi médiocre aux chefs-d'œuvre de Goya et de Manet. Elle reflète par ailleurs les nouvelles tendances post-modernistes, où tout se vaut. Kramer rejoint donc Russell et Laclotte dans son refus du mélange et dans sa critique de la mise à plat opérée par le révisionnisme.

Face à de telles critiques, l'aile Andre Meyer ne va pas faire long feu. Treize ans après la rénovation, le Met présente ses collections dans un nouveau dispositif¹⁹⁷. En 1988, Gary Tinterow, conservateur au département XIXe siècle décide de montrer les collections dans un décor plus proche de leur contexte d'origine. La rénovation nécessite trois ans de préparation et deux de construction et coûté 12.4 millions de dollars. Le 21 septembre 1993, le musée inaugure une suite de 21 galeries d'un style Beaux-Arts qui abritent les 350 peintures et 120 sculptures de la collection. Le collectionneur Annenberg fait don à cette occasion de 53 peintures impressionnistes et post-impressionnistes par Cézanne, Gauguin, Manet, Matisse, Monet, Picasso, Renoir, Seurat et Van Gogh. L'article ne fait cette fois-ci aucune mention de la peinture de salon.

Quelques années plus tard, le *Burlington Magazine* revient sur ces deux reconfigurations¹⁹⁸. Le magazine souligne que si le plan ouvert des galeries André

¹⁹⁶KRAMER 1980, p.35

¹⁹⁷COLLINS 1993, p.?

¹⁹⁸ SHONE 1988

Meyer permettait d'observer en profondeur des œuvres individuelles, il ne donnait pas une impression de cohérence générale. L'approche était moderniste du moins dans le décor et laissait peu de place à l'extension de la collection. En 1993, les pièces de style Beaux-arts favorisaient quant à elle un accrochage monographique mais restaient selon le magazine, trop neutres et bienséantes. Chacune des approches ressemble donc par certains côtés au dispositif d'Orsay mais aucune ne relève le défi d'un design post-moderniste qui permettrait au dispositif d'osciller entre neutralité et hiérarchie esthétique.

Revenons désormais à Orsay. Au début des années 1980, les conservateurs français visitent les plus grands musées américains pour réfléchir à la structure de leur propre musée. Michel Laclotte confie dans ses entretiens qu'en compagnie de Jean-Philippe Lachenaud, il effectue un voyage aux Etats-Unis, « un tour des grands musées américains jusqu'au Texas pour étudier quelle était l'architecture des nouveaux musées, de Kahn à Fort Worth et à Yale, ou l'East wing de Pei à Washington¹⁹⁹». On peut supposer que Laclotte, à cette occasion visite non seulement le Dallas Museum of Art au Texas mais surtout le Met et les galeries Andre Meyer en construction. Ont-elles une influence sur la conception du Musée d'Orsay ou sur son programme? On ne peut l'affirmer. Ce que l'on peut simplement dire c'est que l'agencement des salles au Met en 1980 est vivement critiqué par les conservateurs français.

En effet en 1987, Laclotte critique l'aile Andre Meyer du Metropolitan Museum of Art qui « présentait volontairement dans les mêmes salles ou dans des salles très proches et sur un même plan les différents courants picturaux, les impressionnistes et les autres²⁰⁰. Cette critique semble contradictoire lorsque l'on sait que le conservateur avait lui-même validé ce genre d'agencement lors de la présentation d'Orsay aux Etats-Unis. Cachin critique de son côté le Metropolitan Museum des années 1960-70 qui montrait un Bouguereau à côté d'un Cézanne ou un Chabas près des impressionnistes. « Pour nous il n'y a pas d'équivoques à faire planer, et de mélanges pervers pour *happy few* à faire : nous n'avons pas mis la *Vénus*

¹⁹⁹ SAVY 1997 (A) p.90

²⁰⁰ LACLOTTE 1987, p.14

de Cabanel face à l'*Olympia* de Manet, alors qu'exposées au même moment en 1863, on les a bien souvent comparées ²⁰¹». On notera ici l'usage du mot « pervers » qui institue clairement une échelle de valeur entre les avant-gardes et les pompiers, ces derniers pouvant potentiellement « contaminer » les premiers. L'équipe d'Orsay a voulu éviter à tout prix la mise à plat proposée par le Met pour éviter toute « confusion » selon les termes employés par Cachin, et signifier notamment par le montage que seules les œuvres isolées constituent des chefs-d'oeuvre.

Peut-on alors supposer que les critiques des conservateurs et les débats autour d'Orsay ont influencé le Met dans son retour à une muséographie plus conservatrice en 1993 ? Le projet de créer des nouvelles galeries datant de 1988, année du fameux colloque du CAA sur Orsay, cette hypothèse n'est pas insensée. Mais elle reste à confirmer. D'autre part, on peut supposer que le choix d'une architecture Beaux-Arts pour les nouvelles galeries du Met n'est pas anodin. La réhabilitation de la gare Laloux avait largement été médiatisée et aurait clairement pu influencer les architectes et les conservateurs du Metropolitan Museum dans leur choix de revenir à ce type d'architecture. Toutefois, on peut également imaginer qu'en 1993, le paradigme du nouveau XIXe siècle avait perdu de son influence et que les historiens de l'art, face à la polémique déclenchée par Orsay se seraient montrés sceptiques quant à son implantation au sein d'un musée traditionnel.

Conclusion de la deuxième partie :

A la fin de notre première partie, nous étions arrivés à la conclusion que la présentation d'Orsay aux Etats-Unis, malgré ses intérêts commerciaux, proposait au sein de son dispositif une autonomie relative au visiteur à travers la juxtaposition d'œuvres académiques et d'avant-garde qui le libérait d'un jugement esthétique posé a priori. Par opposition, le catalogue de l'exposition de Cogeval affichait une nette préférence pour le courant moderniste. Enfin nous avons deviné que le mode de présentation de l'exposition n'était pas destiné à l'ensemble du programme muséographique d'Orsay mais plutôt aux expositions temporaires.

²⁰¹ CACHIN 1987, p.61

En seconde partie, nous avons constaté que le Musée d'Orsay propose en réalité à son ouverture une lecture formaliste des oeuvres. Celles-ci sont classées par nature ou par auteur ce qui neutralise le contenu des objets et permet un mélange de styles hétérogènes au sein du musée. Beaucoup de critiques sont par ailleurs conscients qu'une hiérarchie est inscrite à Orsay. Mais tandis que certains conçoivent l'architecture post-moderne comme un obstacle perturbant cette hiérarchie, d'autres au contraire critiquent l'illusion au sein du musée d'une narration objective qui falsifie en réalité l'histoire et fait paraître le goût des conservateurs comme universel.

Nous avons ensuite analysé l'avis des critiques sur la nature du révisionnisme d'Orsay. A l'inauguration, les sections thématiques imaginées par Cogeval ont été abandonnées. Le musée ne parle pas dans ces espaces principaux des relations entre l'art et l'industrie, des arts du spectacle, du japonisme, de la presse et l'histoire, comme le soulignent beaucoup de critiques anglo-saxons est reléguée aux marges du musée.

Cette notion d'histoire et à travers elle, d'histoire sociale de l'art est sans doute l'enjeu qui marque le plus les esprits du côté anglo-saxon. Le personnage de Madeleine Rebérioux qui emblématise l'entrée de l'histoire au musée des beaux-arts fascine particulièrement les historiens de l'art anglo-saxons. Certains comme Eunice Lipton et Linda Nochlin voient en elle la promesse de faire entrer l'histoire sociale de l'art au musée et de questionner de l'intérieur les hiérarchies du canon moderniste. Mais beaucoup d'historiens de l'art anglo-saxons, que ce soit à l'exposition du Brooklyn Museum et du DMA ou au sein du Musée d'Orsay, s'avouent finalement déçus du manque de contextualisation des œuvres. On notera par ailleurs que la fortune critique du Musée d'Orsay côté anglo-saxon se concentre surtout sur la peinture et la sculpture plus que sur les autres formes d'art présentées au musée.

Enfin cette deuxième partie nous a permis d'introduire deux autres exemples muséographiques américains établis au moment de la révision du XIXe siècle. Si nous n'avons pas pu prouver l'impact d'Orsay sur la muséologie américaine, nous avons néanmoins observé qu'avant l'ouverture d'Orsay le Metropolitan Museum favorisait le mélange des pompiers et de l'avant-garde et la contextualisation historique mais qu'après l'inauguration du musée français, les conservateurs du Met optent pour un

intérieur Beaux-Arts et un accrochage monographique se rapprochant davantage de la méthode d'Orsay et du point de vue revendiqué par ses créateurs.

III- La réponse française: critique et réception du point de vue anglo-saxon

1) Réactions diverses des conservateurs face à la presse

Après l'ouverture du Musée d'Orsay, les fondateurs répondent à la critique de la presse internationale en 1987 dans la revue *le Débat* et en dans les années 1990 dans la revue d'Orsay 48/14. Certains auteurs anglo-saxons rapportent également les propos des organisateurs dans leurs propres articles, ce qui nous fournit un troisième moyen d'interpréter leur réponse. Il ne faut néanmoins pas oublier que certains de ces propos sont énoncés plusieurs années après l'ouverture du musée ou rapportés par des tiers, et peuvent refléter une certaine prise de recul, une modification de la pensée originale ou une volonté de ne pas perdre la face. Il faudra donc analyser la réaction des conservateurs avec précaution et toujours dans leur situation d'énonciation. Pour cette enquête, Françoise Cachin et Michel Laclotte sont les protagonistes qui nous intéressent le plus car ils réagissent très vivement aux critiques de la presse et parlent d'un contexte de réception anglo-saxon spécifique.

Françoise Cachin souligne dans un entretien que «la presse internationale et les professionnels des musées internationaux ont généralement été enthousiastes et l'ont écrit. Les Américains en particulier se sont montrés sensibles à l'ampleur du projet, à la grandeur de l'entreprise²⁰².» En revanche en France, Cachin a surtout perçu «des ricanement grincheux bien de chez nous ». Elle ajoute que c'est « en France aussi que la presse a été la plus réservée». Les journalistes et critiques français ont fait à Orsay deux reproches. D'une part, ils ont trouvé « les aménagements de Gae Aulenti, trop spectaculaires, trop insistants ». D'autre part, la presse française a reproché aux conservateurs de ressortir des « croûtes ». Il y a eu une levée de boucliers provenant d'artistes se rangeant sous l'étiquette d'avant-garde tels qu'Alechinsky, Buffet, Buren, Buzy, Mathieu ou Soulages qui ressentaient la «

²⁰²CACHIN 1987, p.73

confrontation impartiale de l'art du passé comme une menace sur leur propre légitimité ²⁰³». Dans la presse anglo-saxonne, on l'a vu, c'est Kirili, qui représente ce point de vue. Cachin poursuit que la même réaction se produisit chez les responsables de musées et de revues d'art contemporain en France dont les choix n'ont qu'un critère, la nouveauté dans l'histoire des formes au XXe siècle. Ce dernier commentaire de Françoise Cachin confirme l'intuition soulevée en seconde partie que les conservateurs d'Orsay n'adhèrent finalement pas entièrement à une lecture moderniste des œuvres. Nous avons relevé en effet que Gibson ne catégorisait pas le point de vue des conservateurs comme absolument formaliste mais soulignait une volonté de contextualisation historique et culturelle de leur part.

Cachin compare ensuite la réception critique d'Orsay à celle de deux expositions de sculpture de l'été 1986, celle du XIXe siècle au Grand Palais et celle du XXe siècle à Beaubourg. « La première était plus historique, plus disposée à montrer la variété, la richesse, la technicité destinée à faire réfléchir, comparer, découvrir. L'autre plus conceptuelle, était destinée à imposer une vision de la modernité à travers successivement les premières créations d'une forme ». Cachin avoue avoir préféré la première car plus compréhensive, celle-ci pouvait inclure la seconde et avait l'avantage de ne pas exclure. « A Orsay, l'avant-garde est privilégiée de la sorte, sans être tyrannique. Le dispositif indique clairement les hiérarchies de valeurs mais tente de ne pas avoir une vision sectaire du passé²⁰⁴. » On remarque ici la disposition de Cachin à accueillir l'histoire au musée ce qui dénote singulièrement avec ses propos précédents mais confirme l'intuition de Linda Nochlin qui admirait à Orsay, la multiplicité de lectures proposées. En brouillant les pistes par son architecture post-moderniste, le musée n'impose donc pas UNE vision du passé, c'est du moins ce que laisse entendre le propos de la conservatrice.

Pour Cachin, il fallait par ailleurs une architecture forte à Orsay et des formes imposantes marquées par notre époque. « L'arrivée dans le musée est assurément spectaculaire, mais dès qu'on pénètre dans les salles réservées aux objets ou à la

²⁰³ CACHIN 1987, p.73

²⁰⁴Ibid, p.74

peinture, on retrouve le calme nécessaire²⁰⁵.» On remarquera ici la résurgence du mot « calme » précédemment employé par Laclotte et à travers elle, celle de l'autonomie et du formalisme. Cachin reproche de plus à la presse française de ne pas avoir parlé « de la grande variété des solutions architecturales, différenciant bien chaque séquence, chaque ensemble stylistique, ni de l'adaptation à chaque problème posé par des objets et des espaces très divers, demandant des atmosphères et des éclairages très différents²⁰⁶». Elle critique également les clichés de certains journalistes qui ne connaissent que fort peu le XIXe siècle et qui mettent sous l'étiquette de pompier tout ce qu'ils découvrent du courant académique et qui ne prépare pas le courant moderniste abstrait du XXe siècle. Or ne pas montrer par exemple le mouvement symboliste de la fin du siècle par exemple, fausse complètement selon elle une des sources les plus importantes de l'art abstrait. Comme Laclotte, Cachin ne pense pas réhabiliter l'art pompier mais seulement des mouvements comme le symbolisme ou l'art nouveau. Elle refuse toute affiliation à une « révision radicale ²⁰⁷».

De son côté, Michel Laclotte souligne qu'il ne s'attendait pas à tant de contestations. Il prévoyait un « certain nombre de critiques sur la présentation, car il y avait certains partis assez forts, mais [il ne s'attendait] pas à ce qu'il en ait sur les programmes²⁰⁸. Ceux qui s'érigaient en « défenseur du phénomène avant-gardiste, en particulier des peintres contemporains ont été particulièrement violents sur ce qu'ils prenaient pour une réhabilitation de l'art pompier. Dans leur argumentation ils confondaient un peintre exécrationnel comme Bouguereau et un grand artiste comme Puvis de Chavannes, quelqu'un qui reflète son époque comme Laloux et un créateur important comme Guimard²⁰⁹». L'étonnement du conservateur quant aux réactions de la presse est plus que surprenant. Laclotte est pourtant au courant de la réception critique de l'exposition d'Orsay aux Etats-Unis et il a notamment lu, on le sait, l'article singlant de John Russell publié dans le *New York Times*. Déjà au printemps

²⁰⁵CACHIN 1987, p.74

²⁰⁶Ibid.

²⁰⁷Ibid.

²⁰⁸ SAVY 1997 (A), p. 93

²⁰⁹Ibid.

1986, on qualifiait l'approche du futur Musée d'Orsay de révisionniste et la proportion d'artistes académiques autres que Chavannes et Guimard (37%) au sein de l'exposition pouvait tout à fait être interprétée comme une volonté de réhabilitation de l'art pompier, et ce malgré le discours du catalogue de Cogeval. Cette inconsistance dans le discours du conservateur fait apparaître un certain malaise de sa part et un embarras à adopter clairement une position. A l'inverse de Françoise Cachin qui affirme ses convictions et en fait les frais dans la presse, Michel Laclotte tempère son point de vue et maintient une ambiguïté constante. Sans doute trouve-t-il plus stratégique de danser d'un pied sur l'autre plutôt que de se ranger clairement dans un camp. Assurément, une telle stratégie brouille les pistes et rend le chef des collections moins facilement attaquant.

On relève une autre inconsistance dans le discours de Laclotte. En 1997, le conservateur s'avoue « blessé par les critiques » et admet qu'il cesse de lire la presse après que Linda Nochlin ait affirmé « qu'Orsay avait été fait par trois femmes – Gae Aulenti, Madeleine Rebérioux et Françoise Cachin²¹⁰.» Toutefois, et c'est là que la mise en garde contre le biais des sources s'avère utile, Laclotte confie dans ses souvenirs de conservateur en 2003, que ce qui l'a « remis de bonne humeur- le syndrome Roumanille, garde-fou des vanités, opérait – c'est de lire dans une sérieuse revue américaine un compte-rendu d'ailleurs très favorable, d'une célèbre historienne d'art féministe se félicitant de constater qu'Orsay était l'œuvre de trois femmes: Gae Aulenti, Françoise Cachin et Madeleine Rebérioux²¹¹.» Après vingt ans, le point de vue du conservateur sur un article spécifique a donc changé du tout pour le tout, d'une impression négative au positif, dévoilant ainsi la volatilité des points de vue dans les milieux de l'histoire de l'art et la formidable adaptabilité de notre conservateur.

2) Réaction globale des conservateurs face aux travaux anglo-saxons

a) Des affinités avec certains historiens et certaines pratiques anglo-saxonnes

Lorsqu'il s'agit de leurs collègues anglo-saxons, les conservateurs d'Orsay on le sait lisent en anglais et se tiennent au courant de leurs écrits autour de l'art du XIXe siècle. D'ailleurs, ils n'hésitent pas à solliciter leur expertise pour faire d'Orsay un

²¹⁰SAVY 1997 (A), p. 93

²¹¹LACLOTTE 2003, p.241

centre de recherche internationale et concurrencer leur travaux sur l'art du XIXe siècle.

Lors de l'exposition d'Orsay aux Etats-Unis, Jacques Rigaud remercie par exemple «les spécialistes américains qui ont rencontré et conseillé l'équipe du musée depuis 1980, qu'ils soient architectes, décorateurs, conservateurs, historiens de l'art, collectionneurs, artistes, urbanistes, ingénieurs ou fonctionnaires²¹². Orsay est donc le résultat d'une collaboration franco-anglo-saxonne.

En 1987, Françoise Cachin avoue de son côté, « espérer qu'Orsay soit l'instrument d'une revitalisation de l'histoire de l'art du XIXe siècle en France²¹³. » Elle ajoute que dans le cadre des conférences et des expositions dossiers « les meilleurs spécialistes de l'art [que le Musée d'Orsay présente] sont anglo-saxons²¹⁴ ». Et effectivement, la revue officielle du Musée d'Orsay, *Quarante-Huit-Quatorze* publie en 1989 dans son premier numéro un article de Linda Nochlin intitulé « Le chêne de Flagey de Courbet : un motif de paysage et sa signification », en 1992, un article de Henri Zerner, intitulé « Delacroix, la photographie le dessin », en 1993, un article de Neil McWilliam intitulé « Presse, journalistes et critiques d'art à Paris de 1849 à 1860 », et en 1994 un article de Robert Sayre intitulé « De Huysmans à Oscar Wilde : néo-romantisme et décadence dans la littérature française et anglaise ».

En revanche, pour Cachin l'histoire de l'art du XIXe siècle en France se caractérise par « une tradition essayiste, philosophique, sociologique ou sémiologique du 'discours sur l'art' à la française, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il ne produit pas de bons spécialistes²¹⁵.» Elle rappelle qu'à cet égard le Musée d'Orsay a « un rôle à jouer » et qu'« à quelques rares exceptions près, le renouveau dans la recherche du XIXe siècle en France vient du milieu des musées²¹⁶». Pour Cachin, les futures expositions du Musée d'Orsay doivent aider à « susciter et à entretenir un intérêt autour de l'art du XIXe siècle et faire d'Orsay une véritable plate-forme

²¹² COGEVAL 1986, p.13

²¹³CACHIN 1987, p.72

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Ibid.

internationale permettant aux meilleurs professionnels de se rencontrer, et au public, étudiants et autres, de profiter de ces rencontres²¹⁷.» Plus qu'un musée, Orsay est une « plate-forme », un centre de recherche et de rencontres en concurrence avec les plus grands musées internationaux mais également avec les campus universitaires.

De son côté, Michel Laclotte s'appuie sur des experts anglo-saxons pour justifier la coupure chronologique définissant la seconde moitié du XIXe siècle à Orsay. Il explique ainsi que « la coupure a pu influencer la compréhension de l'art du XIXe siècle. Cela dit, elle était déjà reconnue par un certain nombre d'auteurs classiques. Elle organise déjà par exemple les deux bouquins de Focillon. De même, dans l'ouvrage récent de Rosenblum et Janson sur la peinture et la sculpture du XIXe siècle, la coupure de 1850 est nettement marquée. Il ne s'agit donc ni d'un caprice de notre part, ni des purs aléas de l'institution²¹⁸. » Laclotte exprime ici un véritable respect pour ses collègues Jansen et Rosenblum, pourtant connus pour leurs visées révisionnistes. Voilà encore une ambiguïté dans le discours de Laclotte qui adopte sagement la position du juste-milieu dans ce grand débat des années 1980.

Michel Laclotte se montre d'autre part particulièrement réceptif à la tradition du *connoisseurship*. Le conservateur raconte qu'encouragé par André Chastel, il voyage pendant ses études à l'Institut Courtauld qu'il apprécie pour « son extraordinaire cocktails d'ingrédients » mêlant « la tradition anglaise de l'esthétisme », « la pratique également bien britannique du *connoisseurship* – toujours entretenue par la vivacité du marché de l'art et l'activité des musées » et « la rigueur scientifique et l'imagination historique apportées par les exilés d'Allemagne et d'Autriche²¹⁹».

Etudiant, ses lectures vont d'abord à Bernard Berenson et Roberto Longhi, vers une histoire de l'art formaliste « fondée sur l'étude du style de chaque artiste, cherchant à découvrir et à définir sa manière singulière de concevoir le sujet et de le peindre, à analyser ce qui le distingue des autres artistes, à regrouper les artistes de même famille en ateliers et en écoles, donc à s'attacher aux notions d'invention,

²¹⁷CACHIN 1987, p.73

²¹⁸LACLOTTE 1987, p.7

²¹⁹LACLOTTE 2003, p.26

d'influence, de rupture ou de tradition, dans un cadre historique et géographique donné ou recréé²²⁰.» Pour ses recherches, il rencontre Roberto Longhi qui exerce sur lui une influence considérable. En parallèle, Laclotte travaille avec Jean Vergnet Ruiz à l'inspection générale des musées de province puis avec Charles Sterling au département de peinture du Louvre à partir de 1957. De par ses études et ses maîtres, Laclotte se pose donc en héritier de la grande tradition du *connoisseurship* et du formalisme. Il est susceptible de se montrer réceptif aux historiens de l'art anglo-saxons se revendiquant de cette approche.

Or au moment d'Orsay, on l'a vu, d'autres historiens de l'art anglo-saxons critiquent justement la suprématie de certaines méthodes en histoire de l'art et notamment celle du *connoisseurship*. Une nouvelle génération se fait entendre qui souhaite étudier davantage le contexte social de de l'art, de l'artiste et du public et s'éloigner d'une conception formaliste de la discipline: les *new art historians*. Mais pour les conservateurs d'Orsay, ces revendications semblent encore très nébuleuses et sont perçues comme une atteinte à leur profession et à leur façon d'entrevoir les oeuvres d'art.

b) Une hostilité marquée contre la « sociologie »

Pendant la construction d'Orsay, l'hostilité de certains Anglo-saxons au formalisme n'a d'égale que celle des conservateurs face à ce qu'ils nomment vaguement « sociologie » ou histoire de l'art « marxisante ». A travers cette appellation, Laclotte et Cachin placent sous une même étiquette une série de tendances « venues des Etats-Unis » qui pourraient bien correspondre à l'histoire sociale de l'art, la *New Art History* ou la sociologie de l'art. Les conservateurs rejettent notamment l'idée d'un musée de la « sociologie » qui montrerait un studio d'artiste reconstitué ou des intérieurs d'époque comme dans les musées américains. Ils sont convaincus que les œuvres parlent d'elles-mêmes et redoutent de voir les objets réduits au statut de document. Cachin affirme par ailleurs qu'« un musée n'est pas un livre » et reproche à Rebérioux de vouloir « injecter de la sociologie » dans un

²²⁰LACLOTTE 2003, p.30

musée de beaux-arts²²¹. Cette remarque de Cachin s'oppose pourtant à celle de Russell qui accusait justement le Musée d'Orsay de fonctionner comme une encyclopédie.

D'autres acteurs au sein du débat manifestent également leur malaise face à ce qu'ils perçoivent comme des études sociologiques. En 1981, dans un article sur la réhabilitation des pompiers, Vaisse critique des ouvrages aux interprétations sociologiques et psycho-sociologiques²²². Burollet et Thuillier, figures de proue de la réhabilitation des pompiers rejettent eux le point de vue « sociologique » qui menacent de transformer l'art en un simple produit²²³. Selon McWilliam, Thuillier et Burollet comprennent ce terme de « sociologie » comme une sorte de méthodologie traitant désormais l'objet comme une preuve historique. Le débat nous ramène donc sans cesse à cette question de l'histoire au musée. L'artiste Kirili trouve quant à lui Orsay choquant par son excès de « sociologie » et sa défense d'une conception de l'art anti-française. Au sein du débat sur Orsay, il règne ainsi une certaine confusion ou des désaccords quant aux acteurs et aux institutions adeptes des méthodes sociologiques.

De plus, Laclotte fait régulièrement l'amalgame entre « sociologie » et « critique marxisante ». Il souligne que ce dernier mouvement, né dans les années 1960 aux Etats-Unis, s'intéresse aux peintures « pompier » pour leur caractère anecdotique et les renseignements qu'elles peuvent livrer sur l'histoire contemporaine. Il ajoute que cette école s'appuie beaucoup sur l'iconologie et « oublie qu'une œuvre d'art n'est pas seulement une image²²⁴ » — comprendre ici illustration ou preuve historique. Cette approche s'oppose donc aux yeux de Laclotte à la vision de l'historien de l'art qui structure sa discipline autour d'une hiérarchie de valeurs et accorde davantage d'importance « à la qualité ou au style de l'œuvre ²²⁵». Laclotte poursuit que cette vision se rattache finalement « au point de vue de l'historien, du

²²¹MAINARDI 1987, p.31-52

²²²VAISSE 1981, p.13

²²³MCWILLIAM 1989, p.83?

²²⁴LACLOTTE 2003, p.235

²²⁵Ibid.

sociologue ou de l'ethnologue – pour lesquels tout 'produit' artistique mérite analyse, et éventuellement utilisation dans le travail historique²²⁶».

A travers cette description, on comprend que Laclotte fait en réalité l'amalgame entre plusieurs tendances. Lorsqu'il parle de « sociologie », Laclotte pense sans doute à la sociologie de l'art et à des ouvrages comme celui de Cynthia et Harrison White. Il se peut aussi que Laclotte projette sur des travaux s'apparentant à la sociologie, l'hostilité ressentie à cette époque dans le monde de l'art face à des sociologues comme Pierre Bourdieu ou Raymonde Moulin qui chamboulèrent notre vision du marché de l'art et du rôle des musées. Mais lorsqu'il parle d'histoire, le conservateur pense probablement à l'histoire culturelle comme la pratique Madeleine Rebérioux et qui traite l'oeuvre d'art en « produit culturel ». D'autre part, l'allusion aux Etats-Unis et aux années 1960 nous laisse penser que derrière l'étiquette « marxisante » Laclotte pense à la nouvelle Histoire Sociale de l'Art et à la *New Art History* qui lui succède dans les années 1980. Le fait que le conservateur choisisse d'employer l'adjectif « marxisant » plutôt que « marxiste » suggère qu'il a connaissance d'une école aux Etats-Unis qui s'efforce de renouveler les approches marxistes en histoire de l'art tout en s'éloignant des textes fondateurs et en mélangeant cette approche à d'autres discours tels que le féminisme, la psychanalyse ou la linguistique. Pourquoi alors Laclotte ne nomme-t-il pas les mouvements pour ce qu'ils sont? L'amalgame entre les diverses tendances laisse penser que le conservateur se tient au courant de ce qui s'écrit outre-Atlantique sans toutefois connaître la spécificité des mouvements qui s'y développent. Mais le manque de précision de Laclotte face à des mouvements peut également refléter une stratégie de communication de la part du conservateur. En effet, Laclotte généralise peut-être volontairement ces tendances pour la presse et le grand public afin de les faire paraître comme un unique adversaire, dont il faudrait protéger l'histoire de l'art française. Enfin en empruntant le mot « marxisant », Laclotte souhaite peut-être accentuer la nature hybride et la portée idéologique du mouvement et discréditer un courant « amateur » auprès d'une élite intellectuelle s'étant progressivement désengagé du champ politique après mai 68.

²²⁶LACLOTTE 2003, p.235

Face à l'amalgame de Laclotte, Françoise Levailant rappelle pourtant que l'approche sociologique ne se confond « ni avec l'histoire sociale des arts ni avec l'iconologie des œuvres²²⁷». Les cibles principalement retenues par la sociologie des arts sont les producteurs et les symboles. « Dans sa visée d'ensemble et dans ses principes, la sociologie des arts n'a pas de limite de corpus ni de répertoire. Au contraire un 'échantillon' n'est raisonnablement constitué qu'à partir du plus grand nombre possible d'individus ou de produits recensés. D'où l'application fréquente des méthodes statistiques qui dans la plupart des cas permettent seules de dégager des traits pertinents sur le plan historique ou morphologique : ruptures, changements, mutations, transferts de sens ou de valeurs²²⁸.» Ce que la sociologie étudie le mieux selon Levailant, « c'est le 'circuit'²²⁹». Le rôle précis de la sociologie est de « démontrer les enjeux et les mécanismes » de la stratégie culturelle. Si elle « flirte quelque peu avec la sémiologie d'une part, l'iconologie d'autre part , elle récuse la ligne marxiste 'pure et dure' de l'histoire sociale tout en sachant ce que lui doit la sociologie pour son existence même.²³⁰» Selon Levailant l'amalgame créé par Laclotte entre histoire sociale de l'art ou « marxisante » et sociologie repose donc sur un malentendu.

La sociologie de l'art étudie d'autre part pour Heinich « l'art comme société »²³¹ c'est-à-dire l'ensemble des interactions, des acteurs, des institutions et des objets qui constituent ce que l'on nomme art. L'histoire sociale de l'art s'intéresse en revanche à « l'art dans la société », au « contexte — économique, social, culturel et institutionnel — de production et de réception des oeuvres auquel sont appliquées les méthodes d'enquête de l'histoire²³²». D'autre part, selon Heinich, l'histoire sociale de l'art des années 1960-1980 est moins subordonnée à la démonstration d'un parti pris idéologique que chez les auteurs marxistes de la génération antérieure ce qui pourrait

²²⁷LEVAILLANT 1987, p.97

²²⁸LEVAILLANT 1987, p.97

²²⁹Ibid.

²³⁰Ibid.

²³¹HEINICH 2001, p.41

²³²Ibid., p.27

justifier que Laclotte emploie le terme « marxisant » pour la désigner. Quoiqu'il en soit, si Laclotte rejette tout autant la sociologie que l'histoire sociale de l'art ou l'iconologie, c'est que ces approches s'intéressent à autre chose que la forme, le style ou la qualité esthétique des oeuvre d'art. Or pour le conservateur « les historiens d'art- et les conservateurs ne peuvent faire fi du critère de qualité. Le style, l'invention picturale, architecturale ou plastique, la nouveauté technique ne peuvent être secondaires, donnés par surcroît²³³». Les approches « marxisantes » et « sociologiques » qui remettent en cause le rôle du connaisseur constituent une sérieuse menace pour le conservateur surtout lorsqu'elles tentent de s'inviter au musée.

En 1987, Henri Zerner répond aux inquiétudes de Laclotte en postulant que la la tradition formaliste et l'histoire de l'art sociale ne sont pas nécessairement irréconciliables²³⁴. Pour Zerner, le connaisseur consacre son énergie à établir des maîtres et des chefs-d'œuvre mais son langage peut parfois paraître malhabile. La notion de qualité, que les conservateurs d'Orsay revendiquent eux-mêmes, est tellement évasive et mystérieuse qu'elle devient facilement attaquable par ses adversaires. Pourtant le *connoisseurship* reflète un véritable enjeu : l'interprétation de l'art. Zerner souligne qu'en 1987, la tendance va dans le sens d'une compréhension contextuelle et historique de l'art, s'éloignant de l'approche esthétique traditionnelle (l'histoire sociale de l'art, l'histoire culturelle etc.). Mais le danger de cette mouvance est d'imposer à l'art une lecture qui a été collectée ailleurs, dans des sources littéraires ou documentaires. Or ce que l'on devrait extirper de l'art c'est précisément ce qui n'existe pas ailleurs. Pour cela, il faut procéder à un examen visuel très sérieux de toutes les indications qu'un artefact peut fournir. Ce travail est celui du connaisseur qui peut nous fournir un nombre considérable d'informations sur la production, la fonction et la provenance des œuvres d'art. Pour Zerner, l'enjeu est finalement d'apprendre à se fier tout autant à la lecture visuelle d'une image qu'à celle d'un document écrit, si l'on souhaite véritablement comprendre notre propre culture visuelle. A travers cet article, Zerner éclaire donc la préoccupation de Laclotte qui

²³³LACLOTTE 2003, p.236

²³⁴ZERNER 1987

souhaite protéger la nature spécifique de l'oeuvre d'art, préoccupation qui malgré les apparences agite tout autant le camp des new art historians.

3) Réponses aux critiques spécifiques soulevées par la presse anglo-saxonne

Les sentiments des conservateurs vis-à-vis de certaines méthodes anglo-saxonnes désormais éclairés, intéressons-nous à la façon dont ces derniers répondent aux critiques spécifiques de la presse anglo-saxonne.

a) L'architecture

Certains critiques français et anglo-saxons placent Orsay sous le signe du postmodernisme (Wilson, Mainardi, Rosenblum). Pourtant Laclotte réfute cette catégorisation. Pour lui, «le postmodernisme est lié à l'esprit de pastiche ou du moins de référence aux grands exemples classiques voire de *revival* pas toujours bien digéré avec des citations stylistiques ce qu'on ne trouve pas à Orsay²³⁵.» Mais Orsay évite-t-il vraiment le pastiche ou la citation? Beaucoup de critiques ont vu dans le design de Gae Aulenti une référence à l'architecture funéraire égyptienne ou assyrienne. Laclotte lui défend sa collègue en soulignant que l'architecture est simplement monumentale. «Dans un tel volume, une structure invisible relevait de l'impensable. Que Gae Aulenti épousant le parti général des architectes ait dessiné une architecture forte, monumentale, qui existe et qui comme je l'ai dit se distingue clairement de celle de Laloux nous a semblé tout à fait juste²³⁶». Mais pourquoi Laclotte refuse-t-il l'étiquette de post-moderniste? Beaucoup de critiques anglo-saxons ont justement vu cet aspect du musée comme un élément positif permettant aux collections d'échapper à toute classification. On peut penser que tout comme Laclotte rejette l'étiquette de révisionniste, il refuse celle de post-moderniste pour ne pas se faire épingle par la presse. En n'affichant aucun parti-pris pour son musée et son architecture, Laclotte occupe à nouveau une position de juste-milieu qui le rend moins vulnérable aux attaques des critiques. Laclotte ajoute qu'il trouve «superbe la vue offerte par la nef, cet espace immense ponctué de sculptures et qu'anime la déambulation même des visiteurs sur plusieurs niveaux. Des structures monumentales sans doute mais dont

²³⁵LACLOTTE 2003, p.230

²³⁶Ibid.

l'articulation invitent à la découverte des salles latérales ²³⁷». Cette phrase est particulièrement intéressante en ce qu'elle contredit les propos de plusieurs critiques anglo-saxons (Russell Taylor, Buchanan, Warner) qui trouvaient que la nef justement marginalisait les chefs-d'oeuvre et minimisait la taille des sculptures. Une telle opposition souligne à quel point finalement la réception critique d'un musée est subjective et nous rappelle que parfois une critique constitue simplement un ressenti personnel qui ne peut être extrapolé ou généralisé dans le cadre de recherches.

b) L'accrochage

Au sujet de l'accrochage, Laclotte souligne que l'équipe d'Orsay a tout de suite décidé de séparer les tendances opposées à l'inverse du Met ou de l'exposition du Brooklyn Museum et du DMA. «Nous avons évité de mêler les différentes techniques, nous refusions de tout mélanger dans les mêmes salles, en distinguant physiquement les différents mouvements, parallèles ou contemporains. Compte aussi la question des générations : Gervex ou Rochemore peignent à la fin du siècle non plus à l'époque où Degas était l'ami de Bonnat et de Tissot, et où à ses débuts, Carolus-Duran était près de Manet, du côté de Courbet²³⁸.»

Dans le numéro *d'Architecture d'Intérieur* consacré à Orsay en décembre 1986, le critique d'art Michael Gibson revient sur cette volonté de Laclotte de « séparer ce qui [était] séparable » et « mettre au point une hiérarchie » tout en procurant une « vision globale » des collections²³⁹. Pour Laclotte, le but est de toucher deux publics : « d'un côté ceux qui veulent tout simplement voir des Cézanne dans une salle et plus loin un Carpeaux », de l'autre « ceux qui veulent suivre l'ensemble de la démonstration que représente ce musée²⁴⁰.» Mais quelle est donc la nature de cette démonstration? Pour Laclotte, les avant-gardes doivent bénéficier de conditions privilégiées. Il justifie cette démarche par une raison d'ordre historique : la conscience des impressionnistes à partir des années 1870 d'appartenir à une avant-garde. En

²³⁷LACLOTTE 2003, p.230

²³⁸Ibid. p.237

²³⁹GIBSON 1987, p.90

²⁴⁰Ibid

revanche pour la période d'avant 1870, un temps où les avant-gardes cherchent encore les salons, ces mêmes artistes sont placés à la suite directe de Courbet. Selon Laclotte, un tel arrangement est parfaitement justifié puisque c'est par rapport à Courbet que les impressionnistes se situaient alors et à l'époque Carolus-Dran et Léon Bonnat étaient encore des amis de Degas. D'autre part, les salles qui exposent les tableaux de salon autour de 1875, le naturalisme ou le symbolisme superposent les oeuvres de façon plutôt chargée, ce qui ne serait pas acceptable dans les salles Cézanne, Manet ou Delacroix. Pour Laclotte, ce genre d'accrochage permet une double allusion: « d'une part aux salons officiels où les oeuvres étaient en effet accrochées en hauteur de cette manière », d'autre part c'est une façon de marquer « que ce ne sont pas des tableaux qu'on a besoin de voir de près²⁴¹», une stratégie que plusieurs critiques anglo-saxons avaient remarqué (Vaizey, Brenson et House).

En 2003, Laclotte émet pourtant un regret face à l'accrochage.

Une des erreurs que nous avons commise dans cet ordre d'idées – que j'ai commise --- concerne le début du circuit. A gauche se développe la voie réaliste (Daumier, Barbizon, Courbet) qui est l'une de celles qui mènent à Manet. A droite se trouvent les « anciens », les héros de la peinture du début du XIXe siècle, Ingres et ses élèves, Huet, Delacroix et ses émules, et Chassériau. Viennent ensuite, ce qui est à tout à fait légitime, les successeurs directs de Chassériau, c'est-à-dire Puvis de Chavannes et Gustave Moreau, qui restent de grands inventeurs et n'ont rien d'académique, puis Degas. Mais – et voilà l'erreur- nous avons eu le tort d'intercaler, avant cette séquence, aussitôt après Chassériau, une salle éclectique dominée par la terrifiante *Naissance de Vénus* de Cabanel accrochée là je sais bien, pour qu'elle en regard de l'*Olympia* de Manet, de l'autre côté du cours. Je regrette maintenant cette ambiguïté qui peut donner l'impression qu'on a voulu faire à droite une séquence de peintures « réactionnaires », ce qui n'est pas du tout le cas, et à gauche une séquence moderne annonçant l'impressionnisme. Si un jour on remodèle ces salles, il faudra à mon avis enlever ces quelques tableaux et les accrocher à d'autres peintures appartenant à l'éclectisme académique du Second Empire.²⁴²

Ces différentes observations marquent de la part de Laclotte une volonté de se justifier face à certaines erreurs qu'il aurait commises ou certains reproches qu'on lui aurait faits. Si Zerner et Rosen avaient approuvé la décision de séparer l'art officiel des avant-gardes, on rappelle que Mainardi trouvait par exemple que les œuvres d'artistes dissidents au goût officiel étaient systématiquement marginalisées par cet arrangement et que l'accrochage en devenait réactionnaire. Pour Sarah Faunce

²⁴¹GIBSON 1987, p.90

²⁴² LACLOTTE 2003, p.237

également, le dispositif avait des connotations politiques puisque l'exposition du réalisme sur la gauche et d'Ingres et de ses successeurs sur la droite reflétait selon elle l'adhésion des critiques du réalisme à une politique de gauche et des défenseurs de l'École de Beaux-Arts aux partis conservateurs. Elle soulignait d'autre part, que l'installation permettait de démontrer que les véritables réalistes, les réels héritiers de Courbet étaient bel et bien les impressionnistes. Face à de telles critiques accusant le programme de parti-pris politique, Laclotte aurait alors préféré reculer plutôt que de passer pour un « réactionnaire », une critique souvent formulée à l'égard des révisionnistes voire du post-modernisme et qui va à l'encontre de la notion de progrès sur laquelle est fondée le courant moderniste.

c) Madeleine Rebérioux et l'histoire au musée

Au sujet de la présence de l'histoire au musée, c'est Cachin cette fois-ci qui réplique « vous savez on a dit beaucoup de choses qui avaient peu à voir avec la réalité de notre projet. En effet nous avons voulu un musée à tendance pluridisciplinaire, ouvert. Mais d'abord un musée dans le sens traditionnel montrant des œuvres avec en plus la possibilité d'ouvrir l'éventail culturel. La solution que nous avons adoptée a été établie dès 1979 : des expositions dossiers gratuites dans le circuit même des collections : thématiques mais ancrées sur le contenu même du musée²⁴³. » Selon la conservatrice « le visuel doit toujours primer le document²⁴⁴ ». « Orsay ne prétend pas être ni la reconstitution d'une époque ni un musée didactique. Par exemple, nous montrons moins le mobilier pour ce qu'il apprend de la façon de vivre au XIXe siècle que pour le génie esthétique qui s'y exprime²⁴⁵. » L'attitude de Cachin face aux collections est donc bien anti-pédagogique et formaliste comme le suggérait la presse anglo-saxonne (Sherman, House). La conservatrice refuse de reconstituer l'époque du XIXe siècle mais accepte à certaines occasions l'infiltration du contexte au sein de son musée.

²⁴³CACHIN 1987, p.64

²⁴⁴Ibid.

²⁴⁵Ibid.

Cachin commente également le rôle de Madeleine Rebérioux. Elle exprime envers la vice-présidente du musée une véritable hostilité et ne cache pas son opposition aux vues de l'historienne. Elle souligne que Madeleine Rebérioux a tenté « sans succès » d'infléchir la programmation. Selon Cachin, « elle entendait que [les conservateurs montrent] le contexte sociologique de chaque œuvre d'art, et [qu'ils fassent] une place à l'art 'populaire' à côté de l'art 'bourgeois' etc.²⁴⁶ » On retrouve ici l'allusion à la sociologie qui dérange tant les conservateurs. Pour Cachin « l'empreinte de son passage s'est traduite de façon positive mais limitée, dans les vitrines sur l'Histoire de France » qui apportaient un « bon complément d'information sur l'époque d'Orsay ». Selon Cachin, il n'était pas possible de faire plus. « Restituer l'ensemble d'une époque est un leurre » c'est pourquoi l'équipe « proscrit les reconstitutions d'atmosphère » ou *period rooms*²⁴⁷. Si on comprend la difficulté de restituer la totalité d'une époque, on peut toutefois se demander si cette excuse justifie vraiment le refus catégorique d'instaurer des *period rooms* ou une contextualisation historique au sein même des collections. Les conservateurs d'Orsay auraient pu choisir de recréer en partie l'esprit de l'époque ou du moins d'intégrer davantage les œuvres dans leur contexte de production. Les raisons données par Cachin s'apparentent finalement à de fausses excuses permettant de dissimuler par derrière des raisons plus profondes et plus personnelles, de nature idéologique sans doute.

Laclotte en revanche se montre plus acceptant des opinions de Madeleine Rebérioux. Il reconnaît qu'elle a marqué une étape importante. « Historienne connue, forte personnalité ancrée à gauche, [elle] a été communiste avant d'être exclue du Parti. Grande spécialiste de Jaurès, des mouvements ouvriers, elle s'intéressait aussi à des problèmes culturels plus généraux, comme les expositions universelles [...] On avait même envisagé qu'elle soit présidente : elle a sagement refusé mais accepté la fonction de vice-présidente auprès de Jacques Rigaud, afin de développer les grandes directions intellectuelles du projet²⁴⁸. » Si le propos général de Laclotte est intéressant, l'usage du terme «sagement» pour désigner le refus de Madeleine Rebérioux l'est

²⁴⁶CACHIN 1987, p.65

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸LACLOTTE 2003, p.232

davantage. Pourquoi a-t-il été « sage » de la part de l'historienne de refuser ce poste? A quels genres de pression aurait été-t-elle soumise si elle avait accepté? Michel Laclotte semble penser qu'elle n'était pas faite pour ce genre de fonction. L'adverbe « sagement » suggère en effet que des intérêts et des relations complexes se cachaient derrière la fonction de président d'Orsay, des relations qui n'auraient sans doute pas été facile à gérer, si l'on était comme Madeleine Rebérioux étranger au monde des musées. Laclotte poursuit d'ailleurs que face à la nomination de l'historienne son « rôle était directement mis en cause » et il pensa un moment à se retirer²⁴⁹. A travers cette déclaration, on comprend que Laclotte se voyait auparavant comme seul décideur des orientations intellectuelles du musée et que l'entrée à Orsay de Rebérioux avait menacé ses fonctions de conservateur en chef. Pour Laclotte, les débuts avec Madeleine Rebérioux avaient d'ailleurs été difficiles. Elle parlait de « produit culturel » plutôt que d'œuvre d'art et « si elle connaissait admirablement le XIXe siècle à travers l'histoire du XIXe siècle, elle ignorait tout des arcanes de la vie d'un musée²⁵⁰.» On remarque ici le besoin de Laclotte de dévaloriser Madeleine Rebérioux en la traitant *d'outsider*, qui par sa différence ne ferait jamais vraiment partie de l'équipe. Laclotte poursuit que « bien entendu, une opposition assez forte s'est fait jour entre elle et notre groupe, car elle entendait donner une inflexion fortement socioculturelle au projet. Mais j'étais toujours chargé des collections et du programme, je suis donc resté. Nos places respectives ont d'ailleurs été respectées²⁵¹.» Il est intéressant ici de noter qu'aux yeux de Laclotte, Madeleine Rebérioux était « bien entendu » seule responsable des tensions au sein de l'équipe en raison de son désir d'introduire des tendances « socio-culturelles » au coeur du musée. A aucun moment, Laclotte ne remet en cause sa propre conception du musée et de sa hiérarchie comme source de malaise et de marginalisation de l'historienne. Pourtant on l'a vu, l'attitude de Cachin et de Laclotte vis-à-vis de Rebérioux est extrêmement hostile dès le départ. On remarque par ailleurs qu'à partir du moment où Laclotte confirme le maintien de sa position vis-à-vis de Madeleine Rebérioux, il

²⁴⁹ LACLOTTE 2003, p.232

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

accepte de rester au musée. L'entrée de l'histoire et de l'historienne au musée représente donc plus d'un enjeu aux yeux des conservateurs. Non seulement elle remet en question le statut de l'oeuvre d'art mais également celui du conservateur et des personnes autorisées à décider ou non du devenir de l'institution muséale.

Laclotte ajoute pourtant que lui-même ne répugnait pas à une présentation montrant l'histoire et les faits de société. Il avait particulièrement apprécié dans le cadre de l'exposition internationale de Montréal de 1967, le pavillon américain « conçu dans l'esprit du Pop Art » ou en 1982 lors de sa visite à Munich le modèle des musées d'histoire et techniques²⁵². Toutefois il considérait ces modèles comme incompatibles avec la présentation d'oeuvres d'art sauf dans le cadre d'expositions temporaires, ce que nous a confirmé l'avant-première d'Orsay aux Etats-Unis. Son attitude vis-à-vis des expositions temporaires est donc identique à celle de Françoise Cachin et sans doute visait-elle à un certain niveau à limiter le champ d'action de Madeleine Rebérioux au sein du musée.

d) La question du Nouveau XIXe siècle

Dans le numéro du *Débat* consacré à Orsay, Krzysztof Pomian demande à Cachin si le Musée d'Orsay marque pour elle un tournant significatif dans la tradition du musée du XIXe siècle à Paris. Mais Cachin répond par la négative. « Ce n'est pas une nouvelle vision thématique du XIXe siècle qui a engendré le musée mais un heureux hasard qui a permis de montrer dans un même espace ce qui était éparpillé dans différents lieux et les oeuvres dans un fil chronologique plus long, dans un contexte plus large²⁵³. » Elle ajoute que « si le public retirait l'impression qu'il est en présence du musée de la révision, nous aurions le sentiment d'avoir échoué²⁵⁴. » On remarque que dans cette rétorque, Cachin réfute deux choses: la vision thématique qui avait notamment été mis en place à la présentation d'Orsay aux Etats-Unis et la nouvelle vision du XIXe siècle ou la tendance révisionniste. Cachin attribue le programme d'Orsay au « hasard » ce qui est étonnant lorsque l'on sait que Laclotte

²⁵²LACLOTTE 2003, p.232

²⁵³CACHIN 1987,p.58

²⁵⁴CACHIN 1987, p.67

est en charge de l'orientation intellectuelle du musée et que lors de l'exposition du DMA et du Brooklyn Museum il parle lui-même en faveur d'un « nouveau XIXe siècle ». Les paroles de la conservatrice semblent finalement traduire un refus similaire à celui de Laclotte d'être catégorisée dans tel ou tel courant et la volonté de conserver une apparente neutralité pour échapper à toute éventuelle justification devant la presse, du programme muséographique.

De son côté, Laclotte confie s'être senti dès le départ pris au piège par la notion de « musée du XIXe siècle»²⁵⁵ et semble persuadé qu'il n'a pas contribué à réhabiliter l'art pompier. Il avoue que « la tendance actuelle de certains – peu nombreux mais bavards- à minimiser l'impressionnisme, Cézanne par exemple- [le] révolte²⁵⁶.» Il ajoute que rien à Orsay ne la justifie. Le musée «n'a jamais participé à ce renversement réactionnaire, à ce révisionnisme, pervers ou intéressé mais a contribué au contraire à rétablir des échelles de valeur, à remettre des grands créateurs ou mouvements à leur vraie place²⁵⁷.» Orsay a participé « à redonner à certaines 'images' leur place dans l'histoire, sinon dans l'histoire de l'art. Non on peut se rassurer, Manet et Cézanne n'ont plus à se battre contre Bonnat et Gérôme²⁵⁸.» Contrairement à ce que perçoit la presse et notamment les Anglo-saxons, Laclotte réfute donc toute tendance révisionniste au sein de son musée. Mais la façon dont il décrit ce mouvement de réhabilitation contre lequel il s'oppose, le qualifiant de « réactionnaire », « pervers » ou « intéressé » suggère que le conservateur pense à une tendance bien particulière. Ce n'est pas tant l'acte de réhabiliter l'art pompier que Laclotte condamne mais les intérêts qui se cachent par derrière. Laclotte rejette finalement la tendance qui opprime à nouveau les avant-gardes, qui profite du marché de l'art et qui utilise les artistes académiques à des fins politiques ou idéologiques. Il est néanmoins favorable à l'idée de redonner une place aux peintres académiques dans l'histoire.

²⁵⁵LACLOTTE 1987, p.6

²⁵⁶LACLOTTE 2003, p.239

²⁵⁷Ibid.

²⁵⁸Ibid., p.239

Avec le recul, la position d'Orsay et de ses conservateurs ne semble donc pas si anti-révisionniste que cela. Laclotte confie même qu'avant d'être nommé à Orsay, il avait pris contact avec Bruno Foucart qui incarnait précisément au sein du monde universitaire « la volonté raisonnée de réévaluer complètement les arts du XIXe siècle ²⁵⁹». Or il se trouve qu'au même moment, le directeur des Musées de France, Emmanuel de Margerie essayait de revaloriser la profession de conservateur. Plutôt qu'à un universitaire, le poste de conservateur en chef fut donc offert à Laclotte et Foucart fut nommé au conseil d'administration en compagnie de Jacques Thuillier pour superviser le programme muséographique d'Orsay. Cette nécessité de revaloriser le métier de conservateur peut aussi expliquer la réticence de Laclotte d'accueillir Rebérioux au sein de son équipe et de se voir usurper une partie de son pouvoir. D'une certaine façon, Laclotte accepte le poste de conservateur en chef de collections pour empêcher la fonction d'être reprise par les universitaires. Mais la vision du Nouveau XIXe siècle produite par l'université entre inévitablement au musée à travers ces trois figures: Thuillier, Rebérioux et Foucart. De fait, lors des travaux, les trois grandes salles à coupole (côté Seine, niveau médian) sont sur les conseils de Foucart et Thuillier attribuées aux grands formats de la peinture de la fin de siècle non impressionniste : naturalisme, éclectisme plus ou moins «pompiers», école étrangères, symbolisme et les groupes de Pont-Aven, des nabis remontés dans la galerie Bellechasse. On ne peut donc ignorer le rôle que jouèrent ces historiens plaidant pour la révision de l'art du XIXe siècle et la réhabilitation de certains pompiers dans la création du musée.

Le but des conservateurs semble finalement avoir été « d'accrocher un point de vue critique sur une démarche historique » et de refuser « l'amalgame que représente l'étiquette de pompiers²⁶⁰». Pour Laclotte, la réponse qu'il fallait faire aux gens qui se disaient horrifiés par la présence des pompiers à Orsay consistait à « leur faire observer qu'ils supportent bien la présence exactement parallèle des épigones, des élèves ou des petits maîtres à côté des grands maîtres dans tous les musées du

²⁵⁹SAVY 1997 (A), p.90

²⁶⁰LACLOTTE 1987, p.13

monde et pour toutes les époques²⁶¹.» Le révisionnisme à Orsay consisterait donc selon Laclotte non pas à réhabiliter les artistes académiques au même rang que les avant-gardes mais à les introduire au musée sous l'étiquette de « petits maîtres ». Nous revoilà dans une échelle de valeurs réaffirmant toujours et encore la supériorité des avant-gardes.

Cachin souligne quant à elle que « le meilleur du musée [reste] évidemment le contenu de l'ancien Jeu de Paume et du Louvre ²⁶²» et que bien qu'ils espéraient « faire des trouvailles dans les réserves », la plupart du temps, ils tombaient simplement sur de la « mauvaise peinture²⁶³». « Celle-là – la vraie peinture ‘pompiers’ -- est restée en réserve²⁶⁴» explique Cachin. Pour la conservatrice le Musée d'Orsay ne reflète donc pas une démarche révisionniste mais plutôt la possibilité « d'offrir une vue plus ouverte, plus intelligente de ce moment de l'histoire de l'art en donnant davantage leur chance à tous les artistes et un plus grand nombre d'éléments de comparaison au public²⁶⁵.» « C'est la qualité qu'[elle souhaite privilégier], chez les peintres officiels comme chez les autres²⁶⁶.» Tous les pompiers ne sont pas invités à Orsay et les conservateurs se réservent le droit d'établir une hiérarchie au sein même de cette peinture. Au musée, le mot d'ordre reste la qualité à l'opposé des tendances de l'histoire et des « courants marxisants » décriés par Laclotte qui proposent une mise à plat générale et un traitement égalitaire des oeuvres d'art.

4) Une critique franco-anglo-saxonne du révisionnisme du XIXe siècle

Un an après l'ouverture du musée, le *Débat* publie un numéro spécial dédié à Orsay dans lequel historien de l'art français et anglo-saxons tirent un premier bilan des discussions autour du musée. Ce numéro fait en quelque sorte écho au précédent numéro de la revue publié en 1981 et dédié en partie à la réhabilitation de l'art pompiers ainsi qu'au colloque du DMA qui avait eu lieu à l'occasion de la présentation

²⁶¹LACLOTTE 1987, p.13

²⁶²CACHIN 1987, p.59

²⁶³Ibid.

²⁶⁴Ibid

²⁶⁵Ibid, p.60

²⁶⁶Ibid.

d'Orsay aux Etats-Unis. Parmi les historiens français qui participent au débat, on compte bien sûr les créateurs d'Orsay, Michel Laclotte, Jean Jenger, Jacques Rigaud, Anne Pinget, Françoise Heilbrun, Madeleine Rebérioux et Françoise Cachin. Ces acteurs-là se prononcent surtout sur la genèse du musée. Françoise Cachin et Michel Laclotte évoquent le renouvellement de l'histoire de l'art du XIXe siècle sans toutefois approfondir les problématiques du mouvement. Seule Madeleine Rebérioux creuse en profondeur la question de l'histoire au musée, point de vue que nous avons déjà analysé en deuxième partie de ce mémoire.

Les articles qui suivent en revanche proposent de réfléchir à « La peinture du XIXe siècle » et opèrent une sorte de synthèse des problématiques soulevées par la presse au moment de l'inauguration. Pour ce débat sont invités à participer André Chastel, Robert Rosenblum, Pierre Vaisse, Francis Haskell, Jean Clair. Albert Boime s'exprime lui, sur la Statue de la Liberté, un « monument du XIXe siècle » tandis que Claude Lévi-Strauss, Charles Rosen et Henri Zerner réfléchissent sur l'expérience de leur visite. Dans ce débat sur Orsay, on remarque que 15 personnalités extérieures au musée sont invitées à s'exprimer et parmi celles-ci, 5 sont anglo-saxonnes ou enseignent aux Etats-Unis, ce qui constitue un pourcentage non négligeable (33%). Le point des vues des chercheurs américains et anglais sur le renouvellement du XIXe siècle est donc largement reconnu en France par la revue *Le Débat* tout comme il l'avait été lors du colloque du DMA. On soulignera tout de même que parmi ces cinq chercheurs largement cités et lus en France Albert Boime n'est pas toujours aussi bien reçu que ses pairs²⁶⁷.

Le numéro nous révèle les opinions des différents chercheurs et leur collaboration pour réviser la vision du XIXe siècle. Pierre Nora justifie la création du numéro par le fait qu'Orsay a élargi le « spectre des esthétiques significatives » et remis en cause « la figure de l'enchaînement des avant-gardes qui porte la création depuis l'aube de ce siècle ²⁶⁸». La présentation des œuvres à Orsay engage selon Nora, notre « façon de comprendre et de légitimer l'art contemporain » et c'est les enjeux de cette « dilatation du regard » que *Le Débat* a souhaité aborder. Pour Nora,

²⁶⁷Cogeval notamment dans le catalogue de « From Courbet to Cézanne » montre une réelle hostilité à son égard.

²⁶⁸NORA 1987, p.3

Orsay est donc bel et bien le lieu d'une révision et notamment d'une révision de notre perception des avant-gardes et de l'art moderne.

André Chastel initie la discussion en proposant de « Nouveaux regards sur le siècle passé »²⁶⁹. Il souligne qu'entre 1920 et 1940 « une idée grandiose » de l'art du XIXe siècle imprégnait l'air de la modernité. « Une vingtaine de noms résumaient tout du romantisme aux feux joyeux du XXe siècle²⁷⁰. » « Par un mouvement familier à la mentalité française, on s'était dégagé de l'histoire pour former une synthèse de 'valeurs'²⁷¹. » « Il y eut deux termes clefs : modernité (à travers une lecture sommaire de Baudelaire) et impressionnisme.²⁷² » « Tout s'enchaînait à merveille sans qu'on se souciât beaucoup d'explorer les ramifications ou simplement le contexte de ce qu'on appelait des 'mouvements artistiques' si bien liés. A l'étranger où la même ligne de crête souveraine n'existait pas, le panorama était très différent. [...] De tous côtés, nous parvenaient des remises en question de l'hégémonie française. L'expansion nouvelle des musées faisant apparaître la faiblesse des classements ». « Le goût changeait, le commerce s'animait, la curiosité se tournait vers les 'pompiers'.²⁷³ » On se rendit compte qu'on avait fait « un usage abusif de la notion d' 'avant-garde'²⁷⁴. » Ainsi, pour Chastel, la révision du modernisme vient en priorité de l'étranger qui souhaite remettre en cause le monopole qu'exerce la France sur le goût artistique.

Rosenblum souligne dans l'article suivant que « la perspective moderniste qui a prévalu au milieu du XXe siècle, est aujourd'hui détrônée au profit de ce qu'on pourrait appeler une reconstruction post-moderniste du XIXe siècle²⁷⁵. » « Alors que, vers 1950 il n'y avait presque rien hormis les œuvres des grands maîtres qui parût digne de considération, aujourd'hui il n'est quasiment pas d'œuvre du XIXe siècle qui ne suscite une curiosité historique, voire une réaction esthétique. Ce sont ces aspects

²⁶⁹CHASTEL 1987, p.76

²⁷⁰Ibid.

²⁷¹Ibid.

²⁷²Ibid.

²⁷³Ibid. p.76-7

²⁷⁴Ibid.

²⁷⁵ROSENBLUM 1987, p.86

mêmes de la peinture du XIXe siècle que la tradition moderniste considérait jadis comme étrangers ou contraires à l'appréciation du bon art – le contenu narratif, la vraisemblance photographique, la documentation de l'histoire sociale – que les spectateurs d'aujourd'hui ont tendance à souligner²⁷⁶.» « Vu des années 1980, le XIXe siècle commence seulement à émerger, jungle touffue et oppressante pour laquelle de nouvelles cartes devront être dressées. Chaque jour, de nouvelles informations arrivent, de nouvelles méthodes se développent, de nouveaux artistes sont découverts. Il se peut bien qu'en l'an 2000, le XIXe siècle se soit transformé au point de devenir méconnaissable²⁷⁷.» Le ton de Rosenblum dans cet article comme dans celui du colloque de 1988 est très optimiste. L'historien voit d'un bon oeil la révision du regard sur l'art du XIXe siècle et se montre ouvert à une relecture post-moderniste de la période. A l'inverse de ses collègues francophones, notamment de Cachin et Laclotte, Rosenblum ne semble par ailleurs aucunement hostile aux nouvelles méthodes de l'histoire sociale de l'art et à la « curiosité historique » que suscitent désormais la plupart des oeuvres du XIXe siècle.

A l'inverse de l'enthousiaste Rosenblum, Charles Rosen et Henri Zerner émettent des réserves sur le mouvement dans un article intitulé « Les Limites de la Révision »²⁷⁸. Pour Zerner et Rosen, « le révisionnisme a obtenu d'importants résultats » mais le mouvement est à bout de souffle. « Tout le monde ou presque est d'accord sur l'intérêt historique qu'il y a à monter un échantillonnage des productions 'officielles' même si leur valeur esthétique reste douteuse pour la plupart des amateurs et des historiens²⁷⁹. » « Il y a eu de nombreuses recherches sur les pompiers dans les dix dernières années, mais sans passion comme si l'art 'officiel' était une mine à exploiter mais pas une cause à défendre. [...] Peut-être parce que ce mouvement cherche moins à mettre les pompiers en valeur qu'à saper le prestige du modernisme, la généalogie mythique que s'est constituée l'art moderne et qui, d'avant-garde en avant-garde, aboutit au présent. Pour certains critiques français en particulier,

²⁷⁶Ibid, p.88

²⁷⁷Ibid, p.89

²⁷⁸ROSEN ET ZERNER 1987 (B), p.189

²⁷⁹Ibid.

l'adversaire est moins Manet ou Matisse que Jackson Pollock et l'école de New York. La réhabilitation des pompiers a aussi son côté politique qui s'inscrit bien dans la vague réactionnaire qui déferle un peu partout²⁸⁰.» « Selon les révisionnistes les plus extrêmes, il n'y aurait pas eu de mouvement moderne à proprement parler parce qu'il n'y aurait pas eu de véritable conflit entre l'art indépendant et l'art 'officiel' que cultivait le pouvoir et protégeait de son soutien²⁸¹.» Zerner et Rosen reconnaissent donc l'intérêt historique du mouvement révisionniste mais aussi les enjeux politique qui s'y cachent. Tout comme Kirili, ils considèrent que ce mouvement constitue en réalité une attaque contre l'expressionnisme abstrait et les valeurs du modernisme. Enfin, à l'exemple de Laclotte et de Cachin, Zerner et Rosen conçoivent la réhabilitation de l'art pompier comme une tendance « réactionnaire » dont il faut absolument se méfier.

L'article de Pierre Vaisse «L'esthétique XIXe siècle : de la légende aux hypothèses » fait suite à son article de 1981 dans lequel il annonçait le début du règne de l'histoire face à l'extinction progressive de la foi. Dans ce nouvel article, Vaisse souligne que Rosen et Zerner l'ont accusé de prétendre à une forme d'objectivité absolue, ce à quoi il riposte en soulignant que la question de l'objectivité « se pose avec une acuité particulière à propos du XIXe siècle²⁸²», observation que nous avons nous-mêmes relevée en seconde partie de mémoire. En effet, les débats sur Orsay opposent le jugement esthétique à l'histoire et questionnent l'objectivité de notre regard sur le siècle passé. Pour Vaisse, le débat fait naître de fortes passions, preuve selon laquelle « d'importants intérêts politiques et moraux paraissent en jeu derrière les questions d'art ». L'auteur ajoute que l'histoire de l'impressionnisme «tient de l'imagerie d'Epinal, de la légende dorée, du conte de fées et représente un besoin dans le public et chez les auteurs de prendre le parti des opprimés²⁸³ ». Toutefois pour dénoncer ce manichéisme, il faut refuser « toute structure a priori du jugement

²⁸⁰ROSEN ET ZERNER 1987 (B), p.189.

²⁸¹Ibid., p.190

²⁸²VAISSE 1987, p.91

²⁸³Ibid.

incompatible avec l'histoire²⁸⁴.» L'objectivité selon Vaisse ne réside donc pas dans un jugement esthétique absolu mais dans l'enquête historique dénuée de préjugé. A travers cet article, on retrouve donc l'une des problématiques phares du débat: la fameuse question de l'objectivité et du relativisme esthétique.

Francis Haskell dans « L'art et le langage de la politique » s'élève également contre les idées préreçues sur le XIXe siècle²⁸⁵. Il révèle notamment qu'au XIXe siècle, si « Géricault, Constable, Turner, Delacroix, Courbet, Manet, Cézanne, Gauguin » sont considérés comme étant « de gauche », c'est-à-dire *progressistes en art*, dans les faits, « c'est la vraie Gauche non la métaphorique qui se trouvait associée dans la tête de bien des gens avec la peinture néo-classique²⁸⁶. » Paul Durant-Ruel, champion des impressionnistes était par exemple un royaliste et un « réactionnaire ». A ses yeux, la « gauche artistique » pouvait tout à fait correspondre à une politique de droite. Haskell montre à travers cette exemple que les métaphores politiques peuvent tout à fait contaminer la manière dont on envisage l'histoire de l'art et nous donner de fausses perceptions des œuvres et de leurs auteurs. Il faut donc se méfier des tendances politiques du courant moderniste et révisionniste.

Cet échantillon d'articles fait rejaillir les grandes tendances du débat autour d'Orsay et confirme les intuitions de nos critiques anglo-saxons. Certains auteurs comme Nora soulèvent les enjeux que représentent ces débats pour notre perception non seulement du XIXe siècle mais également pour la légitimité de l'art contemporain. D'autres comme Zerner, Rosen ou Haskell mettent en évidence les enjeux politiques et les manichéismes qu'instaure le courant révisionniste. A l'inverse, certains s'enthousiasment de la réhabilitation des oeuvres du XIXe siècle et se réjouissent de voir l'enquête historique et la quête d'objectivité remplacer le jugement esthétique (Rosenblum et Vaisse). Chaque auteur semble donc avoir son propre avis sur la pratique révisionniste et sur la meilleure façon de le mettre en place. Certains la refusent en bloc, d'autres ont conscience de ses dangers et sont prêts à les contourner.

²⁸⁴VAISSE 1987, p.91-2

²⁸⁵Ibid, p.93

²⁸⁶ HASKELL 1987, p.114

Quoiqu'il en soit ce débat révèle des affinités de pensées entre chercheurs français et anglo-saxons et souligne à quel point la discussion prend une tournure bi-culturelle.

5) Proposition d'une nouvelle branche de révisionnisme

Deux ans après la parution du *Débat*, un article de Neil McWilliam vient synthétiser les discussions franco-anglo-saxonnes sur le révisionnisme à Orsay²⁸⁷. Dans cet article, McWilliam propose une critique incisive du mouvement révisionniste et affirme que malgré le déni vigoureux de ses conservateurs, le Musée d'Orsay a bel et bien participé à la révision du XIXe siècle. Il souligne que le révisionnisme par sa remise en cause du modernisme a suscité des oppositions parfois très fortes ce qui pourrait expliquer les réticences des conservateurs d'Orsay à se revendiquer eux-mêmes du mouvement. Mais McWilliam cherche aussi à démontrer à l'exemple de Haskell ou de Vaisse que la plupart des préoccupations sous-jacentes au débat sont morales et idéologiques plutôt qu'historiques. Jacques Thuillier et Thérèse Burollet, avocats du révisionnisme, valorisent par exemple dans l'art pompier la continuité et la tradition et ce malgré leur prétention de présenter une vision plus objective du XIXe siècle.

McWilliam s'attaque ensuite aux anti-révisionnistes comme Zerner et Rosen qui s'opposent à la réhabilitation pour son défaut d'objectivité, mais critiquent néanmoins les révisionnistes pour leur manque d'enthousiasme face aux artistes qu'ils défendent. Pour McWilliam le mot clef au sein du débat reste le terme « qualité » qui selon le camp choisi, reflète une forme d'art plutôt qu'une forme d'histoire.

Pour sa part, McWilliam se prononce en faveur d'une analyse historique qui permettrait de comprendre la production artistique du XIXe siècle et contribuerait à éclaircir des problématiques culturelles et sociales plus vastes. Selon lui, certains historiens de l'art ont déjà effectué de telles contributions en s'intéressant notamment à l'importance de l'Etat et des institutions artistiques au XIXe siècle. Cette approche micro-historique préconisée notamment par Bourdieu permettrait de contrer un certain parti-pris et de démolir à l'exemple de Vaisse le mythe d'une institution des beaux-arts cherchant perpétuellement à saboter l'avant-garde. Pour McWilliam, l'historien

²⁸⁷MCWILLIAM 1989, p.71-86

de l'art du Nouveau XIXe siècle doit dépasser la question du mérite esthétique et de l'objectivité absolue, pour confronter les images de l'époque avec des outils analytiques plus nuancés. Il s'agit d'intégrer désormais à l'étude de l'art du XIXe siècle les questions de classe, genre et pouvoir qui perturbent tant de révisionnistes. C'est finalement une histoire plus flexible à l'interdépendance des sphères culturelles qui permettra de réviser selon McWilliam, notre perception de la période. S'il n'est pas nuancé par des approches socio-historiques, le révisionnisme réitérera les erreurs du modernisme.

La même année Patricia Mainardi dirige un numéro spécial de *Art Journal* consacré à l'étude des institutions artistiques françaises du XIXe siècle²⁸⁸. Le révisionnisme qu'elle met en place tente de relier l'art au monde extérieur en incorporant une étude de l'histoire intellectuelle, économique, culturelle et féministe. Cette branche de révisionnisme à l'exemple de celle proposée par McWilliam lutte contre les tendances du modernisme et propose des alternatives socio-culturelles à une lecture formaliste de l'avant-garde. A cette occasion, Mainardi invite ses collègues à examiner les institutions qui définissent la production, la distribution et la définition de l'art au XIXe siècle et cite comme exemples à suivre les travaux de Cynthia et Harrison White, Albert Boime, Carol Duncan et Alan Wallach et Pierre Vaisse, travaux également cités par McWilliam et dont certains se rattachent à la sociologie de l'art ou à l'histoire sociale de l'art.

Trois ans après l'inauguration du Musée d'Orsay, il est intéressant de constater que ce sont notamment deux jeunes historiens de l'art anglo-saxons qui proposent à leurs pairs une nouvelle branche de révisionnisme. Mainardi et McWilliam font partie de ces historiens de l'art qui ont baigné dans le contexte de l'histoire sociale de l'art et de la *New Art History* des années 1960 aux années 1980. Mainardi confie ainsi avoir écrit sa thèse au moment de la remise en cause du formalisme et de l'impact grandissant de l'histoire sociale de l'art²⁸⁹. Elle revendique une approche « pluraliste

²⁸⁸« Nineteenth-Century French Art Institutions. » *Art Journal*, Vol. 48, No. 1. Spring, 1989.

²⁸⁹ « De chaque côté de l'Atlantique, deux parcours féministes en art: Patricia Mainardi, Mathilde Ferrer Fabienne Dumont, Séverine Sofio, Perin Emel Yavuz ». *Cahiers du Genre* 2007/2 (n° 43). L'Harmattan. p. 71-94

et engagée »²⁹⁰. McWilliam de son côté écrit sa thèse sur « L'art social et la gauche française » et publie un article dans l'anthologie de Rees et Borzello parue en 1986 sur la *New Art History*. A la fin des années 1980, le révisionnisme qu'ils proposent s'éloigne des erreurs commises par les initiateurs du mouvement et par l'équipe du Musée d'Orsay et s'oriente davantage vers une histoire socio-culturelle et un pluralisme méthodologique. A la génération de Bruno Foucart, Jacques Thuillier, Geneviève Lacambre et Thérèse Burollet, et même s'ils le dénigrent de Michel Laclotte et Françoise Cachin, succèdent donc une génération de nouveaux historiens de l'art menés par des personnalités comme Mainardi, McWilliam et Vaisse prêts à étudier l'histoire des institutions artistiques plutôt que de revisiter encore et encore l'opposition avant-gardes et académiques pour établir une vision plus compréhensive du XIXe siècle.

6) Les débats sur Orsay dans le contexte plus large de réception des nouvelles méthodes anglo-saxonnes

a) 1978-1980: Histoire et Critique des Arts, un tremplin en marge des réseaux traditionnels

Laclotte et Cachin semblent particulièrement hostiles, on l'a vu, à l'histoire de l'art marxiste et sociale qui se développe aux Etats-Unis à partir des années 1960. Pourtant au moment d'Orsay, un groupe d'historiens français se montre réceptif à ces méthodes: l'association Histoire et Critique des Arts fondé en 1977 par Nicos Hadjinicolaou, Hélène Hourmat et Michel Melot qui contribue par ailleurs au Caucus pour le Marxisme et l'Art. Selon Lafont, la revue de cette association aurait été l'équivalent de *Art History* si elle avait été publiée en anglais. Elle donna « un premier auditoire français » à des historiens de l'art comme Timothy James Clark, Klaus Herding, Linda Nochlin, Martin Warnke tout en nouant des liens avec «le groupe américain d'historiens de l'art marxistes fondé en 1975, dont faisaient partie

²⁹⁰« De chaque côté de l'Atlantique, deux parcours féministes en art: Patricia Mainardi, Mathilde Ferrer Fabienne Dumont, Séverine Sofio, Perin Emel Yavuz ». *Cahiers du Genre* 2007/2 (n° 43). L'Harmattan. p. 71-94.

Albert Boime, Michael Baxandall et Serge Guilbaut²⁹¹.» L'association Histoire et Critique des Arts a permis l'importation de textes fondamentaux de l'histoire sociale de l'art et de la New Art History en France à la fin des années 1970. Pour comprendre le type de relation qu'entretenait l'association avec ces deux mouvements, nous avons dépouillé plusieurs numéros de la revue publiée entre 1977 et 1980.

Le premier numéro de la revue nous a paru intéressant pour la critique que formule Nicos Hadjinicolaou à l'égard de Jacques Thuillier et de l'histoire de l'art traditionnelle. Hadjinicolaou reproche en effet à l'histoire de l'art « bourgeoise » sa prétention de faire « un travail solide et scientifique » et « de ne pas avoir besoin de banderoles, de drapeaux, d'étiquettes politique²⁹².» Selon Hadjinicolaou l'histoire de l'art de Jacques Thuillier « assigne à la recherche des buts très précis: inventorier, cataloguer des œuvres, établir des biographies d'artistes, attribuer et dater des œuvres » tout en prétendant à l'objectivité²⁹³. « Tout problème historique, dans cette histoire de l'art, se ramène à dater les faits et à leur trouver la case qui les attend dans le déroulement continu et homogène d'un temps de base linéaire²⁹⁴ » mais selon Hadjinicolaou, les recherches en archives ne sont qu'une des « conditions de la connaissance en histoire de l'art²⁹⁵ ». Dans les faits, cette histoire de l'art « ne peut pas se passer d'interprétation théorique préalable des faits qu'elle établit²⁹⁶ ». Du point de vue d'un historien social de l'art comme Hadjinicolaou, l'histoire de l'art « bourgeoise » ou « positiviste » telle qu'elle est pratiquée en France ne peut prétendre à l'objectivité absolue car elle aussi repose sur une théorie et donc sur une interprétation subjective des faits. On retrouve donc dans le discours d'Hadjinicolaou deux des problématiques les plus emblématiques du débat autour d'Orsay: d'une part, la possibilité pour l'historien d'art de s'engager politiquement et idéologiquement au

²⁹¹LAFONT 2012, p.8

²⁹² *Histoire et critique des arts* Vol 1. 1977, p.? (exemplaire non numéroté)

²⁹³Ibid.

²⁹⁴Ibid.

²⁹⁵ *Histoire et critique des arts* Vol 1. 1977, p.? (exemplaire non numéroté)

²⁹⁶Ibid.

sein du musée ou de l'université et de l'autre, la question de l'objectivité, vue cette fois-ci en relation non pas au jugement esthétique mais à l'interprétation théorique.

Les volumes n°4-5 retranscrivent les actes du colloque *Les réalismes et l'histoire de l'art* organisé avec le concours du Centre d'Histoire et de Littérature en Europe au XVIIIe et au XIXe siècle, de l'université de Besançon et son président Pierre Lévêque, du doyen de la Faculté des Lettres Jacques Petit et du directeur du CHLE Albert Derozier. Le colloque accueille « 110 personnes en moyenne pendant les deux jours, venus de Paris, de province et de l'étranger y compris des historiens « plutôt hostiles à une conception marxiste de l'histoire de l'art²⁹⁷».

Pierre Lévêque ouvre le colloque en expliquant:

L'Association Histoire et Critique des Arts, telle que je la perçois (je suis un marginal, moi, car je ne suis qu'un archéologue, et encore plutôt un historien qu'un archéologue), bien qu'elle ait été fondée récemment, me paraît jouer déjà un très grand rôle, d'abord pour dégonfler un certain nombre de pratiques sociales, didactiques et de recherches traditionnelles qui ne visent qu'à la reproduction des formes du XIXe siècle à l'intérieur de ce XXe siècle. Ce ne sont pas des bombes qu'elle a jetées, mais tout simplement des fusées éclairantes qui ont éclairé la situation et permis à beaucoup de prendre conscience. Et, bien entendu, il y a aussi et surtout un aspect positif dans votre association telle que je la vois, qui cherche (difficilement parce que toute recherche méthodologique est longue et difficile) à aller de l'avant c'est-à-dire à présenter des nouvelles formes de recherche dans ce très grand domaine de l'archéologie et de l'histoire de l'art²⁹⁸.

Surnommé le « doyen rouge » de l'université de Besançon, Lévêque est connu dans les années 1960 pour son militantisme communiste. Il crée en 1968 un centre d'histoire ancienne, puis une unité du CNRS sous le nom d'« Analyses des formations sociales de l'Antiquité ». Il est donc susceptible de bien recevoir le projet d'Histoire et Critique des Arts. Son introduction au colloque marque d'ailleurs cette sympathie puisqu'il reconnaît le « très grand rôle » joué par celle-ci et les « fusées éclairantes » qu'elle a jetée dans le ciel du XIXe et XXe siècle. Enfin Lévêque apprécie la pluralité et le renouvellement méthodologique proposés par l'association.

Lors du colloque, Tim Clark présente une communication sur l'*Olympia* de Manet puis un débat est introduit et animé par Linda Nochlin sur l'exposition

²⁹⁷« Les réalismes et l'histoire de l'art. » *Histoire et critique des arts*. Vol.4-5 1978 - éditorial p.1

²⁹⁸« Les réalismes et l'histoire de l'art. » *Histoire et critique des arts*. Vol.4-5 1978 - p.3

« Courbet » du Grand Palais. Deux des plus grands chercheurs de la *New Art History* et de l'histoire sociale de l'art jouent donc un rôle clef dans l'animation du colloque auquel participent également des historiens de l'art non-marxistes tels que Geneviève Lacambre ou Pierre Georgel. Les chercheurs s'entretiennent sur « les questions provoquées par l'exposition Courbet en tant qu'exposition », « les questions soulevées par le catalogue » et « les questions méthodologiques, théoriques et idéologiques qui se présentent en considèrent le catalogue et l'exposition²⁹⁹ ». Mais lors du débat, l'histoire de l'art « traditionnelle » est vite prise pour cible à travers la figure d'Hélène Toussaint, rédactrice du catalogue de l'exposition Courbet. Jean-Pierre Sanchez accuse notamment l'exposition d'être « un alibi pour développer tout un discours qui n'a rien à voir avec Courbet³⁰⁰ ». Mais Pierre Georgel prend la défense de Toussaint se montrant « stupéfait par ce déchainements de critiques » et soulignant que le catalogue propose tout de même une « foule de choses neuves et sincères, une matière extraordinaire en quantité et souvent en qualité » qui s'applique selon lui justement à ce qui fait l'objet des travaux des historiens sociaux de l'art³⁰¹. Hélène Toussaint elle avoue n'avoir « pas lu la moitié de ce qu'a écrit Monsieur Clark, pas la moitié de ce qu'a écrit Madame Nochlin³⁰² » ce qui prouve à un certain niveau l'impact de la non traduction de ces travaux en France. Les conservateurs qui écrivent des catalogues pour des expositions sur le XIXe siècle ne se tiennent finalement pas au courant des articles et des ouvrages primordiaux qui s'écrivent en anglais sur leur domaine du moins lorsqu'ils touchent à l'histoire sociale de l'art et à la *New Art History*.

Michel Melot propose ensuite à Enrico Castelnuovo de conclure le colloque. Pour cet historien social de l'art, les débats ont souligné l'importance de « considérer l'ensemble du 'champ artistique' qui est finalement quelque chose de si large et qui concerne autant les œuvres que les artistes, les institutions, les commanditaires [que]

²⁹⁹« Les réalismes et l'histoire de l'art. » *Histoire et critique des arts*. Vol.4-5 1978 - p.3-4

³⁰⁰ Ibid. p.136

³⁰¹« Les réalismes et l'histoire de l'art. » *Histoire et critique des arts*. Vol.4-5 1978 p.138

³⁰² « Les réalismes et l'histoire de l'art. » *Histoire et critique des arts*. Vol.4-5 1978, p.134

le public³⁰³ ». On retrouve finalement dans son discours les mêmes considérations que celles proposées par Mainardi en 1989.

En 1979, le double volume 9-10 de la revue paraît sur le thème de « Que faire de l'Histoire de l'Art ? ». La revue réunit différents points de vue se réclamant plus ou moins ouvertement du marxisme pour poser un certain nombre de questions concernant la théorie et la pratique de l'histoire de l'art. On publie notamment John Tagg qui enseigne à l'Université de Leeds le séminaire d'histoire sociale de l'art fondé par TJ Clark. Tagg demeure « convaincu que l'histoire sociale de l'art est le lieu où les questions doivent être posées et où elles ne peuvent plus être posées comme on le faisait auparavant³⁰⁴. » Klaus Herding s'interroge quant à lui sur « la responsabilité de l'historien de l'art dans la société » et critique « la faiblesse de la position positiviste » qui ne se justifie de « ses intérêts ni à l'intérieur de sa discipline ni au delà » et qui renonce à la possibilité de se retrouver « dans le processus de l'histoire, et de participer activement à son processus³⁰⁵. » Les critiques formulées dans ce numéro d'*Histoire et Critiques des Arts* sont globalement les mêmes que celles qui apparaîtront sept ans plus tard dans les débats anglo-saxons sur Orsay c'est-à-dire la critique de l'histoire de l'art positiviste et la mise en avant des méthodes de l'histoire sociale de l'art. On retrouve par ailleurs la problématique de la « justification » du propos de l'historien de l'art qui est également soulevée par un certain nombre des critiques d'Orsay tels que Linda Nochlin. Pour l'historien social de l'art, tout discours s'inscrit dans un milieu de production et doit donc clarifier les intérêts et les facteurs qui le conditionnent plutôt que de revendiquer une forme d'objectivité.

En 1980, le double volume n°11-12 se consacre à « Orsay futur musée du XIXe siècle ». Pour l'association, Orsay manifeste la volonté du pouvoir en temps de crise de « justifier son autorité par la glorification d'un âge d'or de la bourgeoisie, dans une histoire qui oubliera [...] les luttes, les conflits sociaux, la vie de la plus grande partie des hommes et des femmes du XIXe siècle³⁰⁶ ». Le Musée d'Orsay risque

³⁰³« Les réalismes et l'histoire de l'art. » *Histoire et critique des arts*. Vol.4-5 1978., p.157

³⁰⁴« Que faire de l'histoire de l'art. » *Histoire et Critiques des Arts.*, vol. 9-10 1978 p.14

³⁰⁵ Ibid. p.35

³⁰⁶« Les expositions. » *Histoire et Critiques des Arts.*, vol. 11-12 1978- p.3

d'être « encore une illustration de cette histoire de l'art qui au service d'un certain mode de pouvoir politique, n'en finit pas de vouloir couper la production artistique du réel³⁰⁷». Or lorsque le Musée d'Orsay ouvre ses portes en 1986, l'art est effectivement traité en parfaite autonomie de son contexte de production et le pouvoir présidentiel bénéficie largement du rayonnement du musée.

La revue prédit également qu'« à l'intérieur de ce 'beau' musée, la coupure peinture d'avant-garde, peinture rétrograde risque fort d'être maintenue. D'un côté, Orsay se doit de faire une place à la peinture académique, qui après sa consécration par le marché de l'art, n'attend plus que son apothéose muséologique. Mais la primauté de la peinture 'impressionniste' doit quand même être maintenue³⁰⁸.» « Une belle verrière est projetée pour abriter les collections de peinture du Jeu de Paume, ensemble historiquement marqué par la muséographie d'après-guerre. De la sorte, on risque fort de voir se perpétuer la présentation d'un morceau d'histoire de l'art, sous la forme d'une collection autonome de tableaux, coupés de son contexte historique et artistique, ainsi que de ses conditions de production ³⁰⁹». Et ce malgré le fait qu'Orsay se présente comme « un musée neuf, innovant à la pointe de la recherche muséographique et historique³¹⁰.» Encore une fois, la prédiction d'*Histoire et Critique des Arts* s'avère parfaitement juste puisque les conservateurs font réellement une place à l'art pompier mais conserve la rupture entre les avant-gardes et les académiques en abritant les premiers au grenier dans un espace autonome et les seconds dans le sublime nef imaginée par Gae Aulenti, symbole en effet d'une « apothéose muséologique ». Il est étonnant de constater que six ans avant l'ouverture du musée, les membres d'*Histoire et Critique des Arts* ont donc déjà anticipé certains aspects primordiaux de la critique du musée et cerné l'ambivalence profonde des conservateurs face à la réhabilitation de l'art pompier.

³⁰⁷ « Les expositions. « *Histoire et Critiques des Arts.*, vol. 11-12 1978- p.3.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹« Les expositions. « *Histoire et Critiques des Arts.*, vol. 11-12 1978- p.4

³¹⁰ « Les expositions. « *Histoire et Critiques des Arts.*, vol. 11-12 1978, p.4

b) 1985-1992 : la réception de la *New Art History* et de l'histoire sociale de l'art dans les courants traditionnels

Si l'association Histoire et Critique des Arts nous fournit un premier indice quant à la réception critique des historiens de l'art anglo-saxons en France, elle reste pourtant une association marginale, touchant peu l'univers des musées et de l'université. Pour réellement comprendre le contexte de réception des *new art historians* en France, nous devons désormais nous tourner vers les réseaux d'histoire de l'art plus *mainstream* en France. C'est pourquoi nous avons dépouillé une série de commentaires et d'introductions à des ouvrages parus entre 1970 et 1993 dans des revues reflétant davantage le point de vue des conservateurs et des universitaires en France à cette époque.

En 1984, Pierre Lévêque rédige un article dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* sur l'ouvrage de TJ Clark *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France (1848-1851)*. La revue elle-même est fondée en 1929 par Marc Bloch et Lucien Febvre, deux universitaires de Strasbourg. Elle est à l'origine de l'École des Annales, l'une des principales écoles historiques françaises du XXe siècle. Les thèmes qu'elle aborde sont liés à l'histoire sociale, à l'histoire des mentalités, l'histoire culturelle etc. Pierre Lévêque ont l'a vu, accueille le colloque d'Histoire et Critique des Arts sur les réalismes à l'université de Besançon. Il est donc un critique réceptif aux tendances de l'histoire sociale de l'art. Au sujet de l'ouvrage de Clark, Lévêque s'avoue « frappé par la diversité et l'ampleur des problèmes soulevés par cet ouvrage » même si beaucoup « débordent le champ de l'analyse historique proprement dite » pour basculer dans l'engagement politique³¹¹. On retrouve ici la thématique de l'engagement de l'historien de l'art au coeur de la recherche universitaire, qui semble finalement assez problématique en France même pour un historien de l'art connu pour son militantisme communiste.

En Mai 1985, Françoise Cachin commente dans *The New York Review of Books* le second ouvrage de TJ. Clark *The Painting of Modern Life* dans un article intitulé « The Impressionists on Trial »³¹². Elle reproche à Clark de vouloir situer

³¹¹LEVEQUE 1984 p.637

³¹²CACHIN 1985

l'œuvre d'art dans un contexte historique et sociologique et de l'isoler de l'artiste et de ses circonstances culturelles. Cachin reconnaît la qualité formaliste du travail de Clark ainsi que la richesse de ses sources mais souligne que ses convictions réintroduisent le spectre du jugement moral au sein de l'histoire de l'art, ce qui peut sembler ironique compte tenu des propres jugements que la conservatrice profère à l'égard des artistes pompiers. Elle ajoute que l'approche de Clark est influencée non seulement par la sémiologie ou le féminisme mais également par le situationnisme français des années 1960 et sa rhétorique marxiste. Pour Cachin, le chapitre de Clark sur l'Olympia de Manet n'apporte rien de nouveau au sujet en comparaison aux études récentes de Béatrice Farwell et Theodore Reff. Elle lui reproche par ailleurs de maintenir une perpétuelle tension entre l'approche du connaisseur et celle de l'idéologue pour finalement contraindre les œuvres à se conformer à son idéologie. Les historiens de l'art français opposent donc pour l'instant une certaine résistance à l'emploi d'une idéologie au sein de la recherche historique, ce qui pourrait expliquer la difficile réception de l'histoire sociale de l'art en France dans les années 1970-1980.

En réaction aux propos de l'historienne, Clark adresse une réponse à Cachin quelques mois plus tard. Il accuse cette dernière de faire partie de ces historiens de l'art bourgeois qui souhaitent conserver la peinture impressionniste parce qu'elle est emblématique de leurs propres valeurs³¹³. Clark reprend ensuite certaines des critiques de Cachin citant son propre texte pour démontrer la non-pertinence de ses attaques et surtout leur propre connotation morale. A la fin de cet exercice, Clark suggère que le manque de maîtrise de l'anglais de Cachin est peut-être à l'origine de la mésinterprétation de son texte. Vexée, Cachin rétorquera en reprochant à Clark l'acidité de son ton et l'accusant de mandarinat universitaire³¹⁴. On notera ici la portée très personnelle et finalement très agressive des échanges entre l'historien social de l'art et la conservatrice, des sentiments qui contaminent également la revue *Histoire et Critiques des Arts* et la réception du Musée d'Orsay.

³¹³CLARK 1985

³¹⁴ Ibid.

En 1986, Alain Mérot, spécialiste de la peinture du XVIIIe siècle, commente l'ouvrage de Thomas Crow *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris* dans la *Revue de l'Art*. Il souligne que ce livre est « remarquable tant par l'ampleur que par la subtilité de l'analyse³¹⁵». « Écrit dans une optique encore marxisante, le livre de Crow est peut-être trop conçu dans la perspective de 1789. Néanmoins dans sa complexité et en dépit d'hypothèses parfois contestables, il ouvre la voie à une histoire sociale et à une iconologie de l'art du XVIIIe siècle. Il a aussi le mérite de souligner l'ambiguïté fondamentale de la notion de public³¹⁶. » Le propos de Mérot favorable à une étude sociale de l'art du XVIIIe siècle vient donc nuancer les interprétations précédentes. Tous les historiens de l'art français ne sont pas hostiles à l'histoire sociale de l'art. Certains y voient une façon de renouveler la recherche en histoire de l'art même s'ils conservent encore une certaine prudence vis-à-vis de ses méthodes.

C'est aussi le cas d'Eric Darragon qui en 1989 commente l'ouvrage de Robert L. Herbert, *L'Impressionnisme, les plaisirs et les jours*. Cet historien de l'art spécialiste de la Renaissance sera plus tard directeur du centre de recherche en histoire culturelle et sociale de l'art. Il est donc un a priori plutôt favorable à l'histoire sociale de l'art en général. Dans son commentaire, il souligne que le livre est « l'occasion d'une réflexion d'ensemble sur la méthode socio-historique en histoire de l'art ³¹⁷ ». Toutefois, « la socio-histoire laisse trop de côté l'histoire polémique, politique et par la même esthétique en privilégiant une homogénéité et une continuité sociale qui peut faire illusion³¹⁸. » L'approche de Herbert aurait tendance selon Darragon à lisser les aspérités et les contradictions de l'histoire au profit de son argument. Néanmoins Darragon apprécie tout particulièrement l'ouvrage de Robert L. Herbert car il fait une place au formalisme et prouve à l'exemple de Zerner en 1987, qu'une telle approche n'est pas incompatible avec celle de l'histoire sociale de l'art.

³¹⁵MEROT 1985, p.75

³¹⁶Ibid.

³¹⁷DARRAGON 1986, p.87

³¹⁸ Ibid.

Curieusement les commentaires d'ouvrages que nous avons étudiés concernent justement les auteurs dont Sherman constatait l'absence en 1990 dans le guide du Musée d'Orsay. Si les conservateurs d'Orsay ne les avaient pas mentionnés, il semble que leurs travaux n'étaient pas si inconnus au bataillon dans les milieux français.

En 1989, Henri Loyrette, conservateur au Musée d'Orsay rédige un article intitulé « L'impressionnisme quinze ans après » pour la *Revue de l'Art*. Il y salue notamment « l'initiative américaine qui profite à bon droit de l'absence ou de la discrétion des chercheurs français » dans la recherche sur l'impressionnisme, « l'essentiel des publications restant, en effet, pour le meilleur et hélas, bien souvent pour le pire, anglo-saxon³¹⁹.» Ce commentaire fait écho à l'opinion de Françoise Cachin qui reconnaît l'apport considérable des Anglo-saxons sur le XIXe siècle mais voue par exemple un mépris sans égal aux travaux de T.J. Clark. Loyrette poursuit: « en France, on dénombre bien vite ceux qui, conservateurs au Musée d'Orsay ou universitaires, s'intéressent à l'impressionnisme ; et l'on trouve tout compte fait plus de bonnes âmes pour tenter de ravigoter Landelle, Merson ou Galland que pour se consacrer à Monet ou Pissarro. Cette désaffection des chercheurs français est évidemment regrettable [...] car elle interdit ces travaux de patience qui ne peuvent être menés qu'en France, éditions d'écrits et de correspondances, longs dépouillements d'archives – contrairement à une idée reçue, il reste encore ‘ beaucoup de choses à trouver ‘ -- auxquels seuls une parfaite connaissance de la langue et des fonds peut conférer quelque utilité³²⁰.» Loyrette critique donc d'une part ses collègues français pour le trop grand intérêt qu'il porte à l'art académique et d'autre part les Anglo-saxons pour leur incapacité à mener des recherches en archives en raison de leur manque de maîtrise de la langue française. On remarquera qu'il utilise ici le même argument que Clark, c'est-à-dire celui de la maîtrise du langage pour attaquer ses adversaires. Or il n'est pas du tout évident que les chercheurs anglo-saxons ne maîtrisent pas le français. Clark par exemple a habité plusieurs années en France pendant les années 1960 pour conduire ses recherches. Loyrette regrette également

³¹⁹ LOYRETTE 1989 (B) p.6

³²⁰LOYRETTE 1989 (B) p.6

que la recherche en archives soit sacrifiée au profit d' « ouvrages parfois brillants mais infirmés au départ par le manque de fiabilité des sources et catalogues sur lesquels ils reposent.³²¹ » « L'ouvrage d'Eunice Lipton (*Looking into Degas*, 1986) est un exemple parmi d'autres de ces publications désormais courantes outre-Atlantique qui offrent quelques idées nouvelles et intéressantes dans un fatras d'incongruités et d'approximations historiques et stylistiques.³²² » On rappelle qu'Eunice Lipton est l'une des historiennes qui interrogent Madeleine Rebérioux sur la présence de l'histoire sociale au Musée d'Orsay. Elle est ici la cible directe du conservateur, ce qui ne semble pas si étonnant au regard de son affiliation au courant féministe et marxiste. Mais dans cet article, Loyrette propose surtout la recette pour ce genre de travaux. Le conservateur recommande ainsi de prendre « les travaux, plus ou moins récents d'historiens généralement français (Michel Foucault, Louis Chevalier, Michelle Perrot, Alain Corbin, Jeanne Gaillard ...) », donc de la *French Theory* ou de l'Ecole des Annales, de puiser « dans les catalogues existants les images utiles à [sa] démonstration – préférant pour ce genre d'exercice Manet ou Degas ; plus consistants que Monet ou Renoir » et de « [rabouter] le tout, sans oublier, pour la présentation de truffier [son] propos de Gyorgy Lukacs et de Walter Benjamin »³²³, des historiens sociaux de l'art et marxistes sur lesquels s'appuie la *New Art History* et la nouvelle histoire sociale de l'art. Loyrette conclue qu'avec une telle recette « les dissertations sur l' « haussmannisation », la banlieue, la prostitution, les loisirs », ces « véritables tartes à la crème des années 1980 » ont succédé « aux écrits sur la peinture pure et les origines de l'art moderne ». Loyrette reconnaît « que nombre de ces travaux, sur lesquels plane l'ombre tutélaire de Meyer Schapiro sont devenus indispensables à une bonne compréhension de l'impressionnisme. Mais les bons ouvrages sont rares et soulignent souvent cruellement les limites d'une histoire sociologique de ce mouvement qui [...] isole et gèle l'œuvre dans son contexte historique et social, en négligeant les circonstances personnelles qui purent la produire, personnalité de

³²¹ Ibid.

³²² Ibid.

³²³ Ibid. p. 7

l'artiste, éducation, visées artistiques³²⁴. » Les critiques principales que Loyrette adresse finalement à l'histoire sociale de l'art sont donc le manque de fiabilité de ses sources, l'aspect répétitif des travaux ou encore le manque de considération pour la figure de l'artiste et ses circonstances personnelles. Toutefois Loyrette reconnaît le mérite de certains de ces travaux et nous renseigne en tant que conservateur d'Orsay sur le contexte de réception de l'histoire sociale de l'art au sein du musée. On notera néanmoins que lui aussi fait encore l'amalgame entre histoire sociale de l'art et sociologie à l'exemple de ses collègues d'Orsay, Laclotte et Cachin.

En 1989, Alain Schnapper rédige le catalogue de l'exposition David dans lequel il critique « l'effort acharné de plusieurs critiques américains comme Th. Crow pour faire de David un révolutionnaire dès son retour de Rome en 1780³²⁵.» Schnapper souligne qu'il n'adhère pas à « ce type d'histoire rétrospective toujours guettée par l'anachronisme » et qualifie cette histoire de l'art d'« embrigadement parmi les féministes ou parmi les révolutionnaires d'avant la Révolution³²⁶ ». Selon lui, « une bonne partie de l'historiographie actuelle, sous les plumes au talent inégal de Th. Crow, A. Boime, R. Michel, Y. Korshak s'emploie à nous convaincre que David était un homme de gauche la plus avancée bien avant la révolution, ce qui est possible mais bien difficile à démontrer faute de tout document. Quitte à me rattacher à ce positivisme 'sans culture et sans idées' que dénonçait aimablement Régis Michel (Cat. Expo Rennes, 1985) il faut bien rappeler que cet effort laborieux et finalement assez peu intéressant repose soit sur des juxtapositions de faits historiques hétérogènes, soit sur des lectures sémiologiques infiniment fragiles puisque renouvelables à l'infini, sans que rien ne permette jamais d'en tester la validité³²⁷. » A l'exemple de ses collègues et notamment de Loyrette, Schnapper critique donc les inconsistances, le manque de méthode et de preuves sur lesquelles se fondent la plupart des théories de l'histoire sociale de l'art anglo-saxonne et marque une profonde hostilité face aux travaux d'historiens comme TJ Clark ou Albert Boime.

³²⁴ LOYRETTE 1989 (B) p.7

³²⁵ SCHNAPPER ET SERULLAZ 1989, p.121

³²⁶ Ibid., p.120

³²⁷SCHNAPPER ET SERULLAZ 1989, p.120

Jean-Paul Bouillon qui étudie l'histoire de l'art en rapport avec l'histoire des idées, des représentations, des mentalités, rédige quant à lui la préface de l'ouvrage de Cynthia et Harrison White *La carrière des peintres au XIXe siècle : du système académique au marché des impressionnistes* paru dans la Série Art, Histoire et Société dirigée par Pierre-Michel Menger et Alain Mérot³²⁸. L'ouvrage des White figure dans les exemples cités par Mainardi pour renouveler les approches de l'histoire du XIXe siècle. Paru en 1965 en anglais, ce livre n'est traduit en France qu'en 1991, soit cinq ans après l'ouverture d'Orsay. Bouillon souligne que ce livre « toujours cité, et utilisé dans les études contemporaines les plus novatrices sur le sujet et sur la période³²⁹ » évite de tomber dans « l'excès d'une histoire sociale de l'art militante – telle qu'elle s'épanouissait au même moment à l'Ouest, dans les années soixante³³⁰. » A l'approche marxiste plus ou moins rajeunie par le structuralisme, « les White opposaient une sociologie quantitative 'neutre' » qui libère l'enquête historique « de ses prétentions normatives » et « de ses connotations politiques et morales »³³¹. La sociologie de l'art et l'histoire quantitative des White propose donc pour Bouillon une alternative à l'histoire sociale de l'art en ce qu'elle permet une enquête historique « neutre » dénuée de toute connotation idéologique et de militantisme politique. L'historien fait pour sa part la distinction entre sociologie et histoire sociale de l'art.

1991 est aussi l'année de la traduction de l'ouvrage de TJ Clark *Une Image du Peuple* paru aux Etats-Unis en 1973. Clark écrit sa propre préface à l'édition française dans laquelle il s'attarde sur la difficulté d'être un historien de l'art anglo-saxon en France. Il écrit: « Quiconque écrivant en anglais sur l'art français et son histoire sait en effet combien est aléatoire la publication de ses travaux en France même. D'emblée, j'avais pour ma part deviné – et les événements me donnent raison – que si mes ouvrages étaient un jour proposés aux lecteurs français dans leur langue, ce serait bien longtemps – dix ou vingt ans – après leur parution³³². » « Travaillant à ce livre

³²⁸ WHITE 1991, préface par Jean-Paul Bouillon, p.5?

³²⁹Ibid.

³³⁰ Ibid.

³³¹Ibid.

³³²CLARK 1991, p.5

entre 1965 et 1970 à Paris, et impliqué jusqu'à un certain point dans les événements de ces années-là, il était difficile alors, de ne pas penser que mes travaux allaient trouver leur place – d'ailleurs pour y être détrônés – dans tout un courant attaché à relever et à repenser l'art français du dix-neuvième siècle, un courant qui arracherait enfin l'histoire de l'art en France aux rouages de la toute-puissance de l'Etat, aux servitudes du marché, et à la mise en scène muséologique³³³.» Face à ces attentes, Clark se voit malheureusement déçu. Ses travaux ne sont effectivement traduits que vingt ans plus tard, et la construction du Musée d'Orsay montre bel et bien que ni l'Etat, ni le marché de l'art ni la mise en scène muséologique n'ont cessé d'exercer une influence sur la vision de l'art du XIXe siècle.

Enfin en 1992, Pierre Vaisse commente dans *Revue de l'Art* l'ouvrage de Gérard Monnier *Des beaux-arts aux arts plastiques. Une histoire sociale de l'art* paru en 1991. Pour Pierre Vaisse, le sous-titre de l'œuvre « ravira ceux qui reprochent aux historiens de l'art d'ériger l'objet de leur étude en royaume indépendant et qui souhaitent les voir prendre en compte les éléments politiques, économiques et sociaux qui le déterminent³³⁴.» Mais il ajoute « que la plupart des historiens de l'art répondent en fait à cette exigence même s'ils n'en font pas d'étalage. Ils font de l'histoire de l'art sociale sans le savoir. Il est constant que les défenseurs d'une histoire autonome de l'art sont l'exception de nos jours ³³⁵». Pierre Vaisse souligne donc que si peu d'historiens se rangent finalement sous l'étiquette de l'histoire sociale de l'art en France beaucoup appliquent déjà ses méthodes à leurs propres études. Pour Vaisse le paradigme de l'autonomie est donc tout autant dépassé que celui d'une histoire sociale de l'art marginalisée par la discipline, ce qui peut expliquer pourquoi malgré des ressemblances d'opinions avec certains *new art historians* ou historiens sociaux de l'art, il ne souhaite pas particulièrement s'affilier à ce mouvement.

Le dépouillement de ces différents commentaires d'ouvrages a mis en évidence plusieurs tendances dans la réception de la *New Art History* et de l'histoire sociale de l'art en France dans les années 1970-1990. Tout d'abord, les historiens de

³³³CLARK 1991, p.5-6

³³⁴VAISSE 1992, p.89

³³⁵ Ibid., p.90

l'art français opposent une certaine résistance aux travaux engagés et à l'emploi d'une idéologie au sein de la recherche historique. Pour certains l'histoire sociale de l'art, menace de lisser les aspérités et les contradictions de l'histoire au profit d'une démonstration simpliste. Les sources sur lesquelles elle se repose ne sont pas toujours fiables et elle ne s'intéresse que trop peu aux circonstances personnelles de l'artiste. D'autres encore critiquent les inconsistances, le manque de méthodes et de preuves sur lesquelles se fondent la plupart des théories de l'histoire sociale de l'art anglo-saxonne. Néanmoins tous les historiens de l'art français ne sont pas hostiles à l'histoire sociale de l'art. Certains y voient une façon de renouveler la recherche en histoire de l'art tout en conservant une certaine prudence vis-à-vis de ses méthodes. D'autres encore lui préfèrent la sociologie de l'art car elle permet une enquête historique dénuée de toute connotation idéologique et de militantisme politique. Enfin, certains soulignent que beaucoup d'historiens de l'art appliquent les méthodes de l'histoire sociale sans pour autant se revendiquer du mouvement, qui leur semble dépassé.

c) 1989-1993 : le cri solitaire de Régis Michel contre la Sorbonne

Face à ce contexte de réception, une voix pourtant détonne parmi les autres et ose afficher fermement ses affinités avec les nouvelles méthodes anglo-saxonnes. En 1989, Régis Michel organise un colloque « David contre David » au Musée du Louvre qui prend la forme d'un véritable réquisitoire contre la Sorbonne et d'un plaidoyer en faveur des nouvelles méthodes d'histoire de l'art anglo-saxonnes.

A l'inverse de Vaisse, Régis Michel explique qu'en France « l'historiographie positiviste accapare depuis si longtemps le discours sur l'art qu'elle a fini par se prendre, en toute bonne foi, pour la *seule* possible : elle oublie obstinément qu'il est d'autres tendances et proscribit méthodiquement tout ce qui n'est pas elle³³⁶.» Michel serait en faveur pour sa part d'un « mélange allègre de discours hétérogènes : positivisme et sémiotique, marxisme et philologie, historicisme et psychanalyse, iconologie et structuralisme, rhétorique et formalisme, histoire politique, histoire sociale, histoire des institutions, des idées, de l'esthétique, de la réception, du goût,

³³⁶MICHEL 1993- préface de Régis Michel. p.xvii

des collections etc.³³⁷» Un mélange qui ressemble à s'y méprendre à celui pratiqué par les disciples de la *New Art History*.

Michel reproche également à l'histoire de l'art traditionnelle son « absence béante de références *modernes* dans la production de l'historiographie. La quasi-totalité de ses écrits savants ne cite *pas un* essai récent qui soit extérieur au strict objet de leur propos³³⁸. » On a pourtant constaté dans le catalogue d'exposition de la présentation d'Orsay aux Etats-Unis que Cogeval se référait à Boime ou que Schnapper avait lu les oeuvres de TJ Clark. Régis Michel ajoute que « la conséquence immanquable de ce déficit critique est le ghetto. Rupture avec les autres disciplines, qui sont pourtant, de l'histoire à la sémiologie, d'une constante inventivité, même si les affectent notablement le reflux général des théories du soupçon et la propension croissante aux errements du scientisme. Rupture avec les historiographies étrangères où ne cessent de s'affirmer le renouveau des concepts et l'examen des méthodes³³⁹. » Selon Michel « l'historiographie française jouit à l'étranger d'un crédit médiocre : pas de traductions, guère d'enseignement, peu de présence³⁴⁰. » « A force d'exclure les iconoclasmes, l'histoire de l'art en France a fini par se réduire comme une peau de chagrin.³⁴¹ » « En réaction à la crise du sujet, la mort de l'auteur, la critique de l'histoire etc. les historiens de l'art français se sont tournés vers une méthode aseptisée : le *connoisseurship* anglo-saxon qui atteint, en fait de discours, les sommets du laconisme (attribution, date, style).³⁴² » Or c'est justement cette approche du *connoisseurship* que Laclotte revendique dans ses *Souvenirs de Conservateur*. On remarquera par ailleurs l'usage d'un vocabulaire très virulent et très connoté chez Michel à travers l'emploi notamment des termes « aseptisée », « iconoclasme », ou « laconisme ». Les critiques principales qu'il adresse à l'histoire de l'art française concernent donc son manque d'originalité, sa neutralité, son excès de concision et son

³³⁷MICHEL 1993- préface de Régis Michel. p.xvii.

³³⁸Ibid., p. xviii

³³⁹Ibid

³⁴⁰Ibid, p. xxi

³⁴¹ibid.,p.xxii

³⁴²Ibid.

refus d'interprétation. Il attaque également la réticence de la discipline à rompre avec les doctrines officielles et à s'éloigner des sentiers battus.

Michel est conscient que « hors de l'hexagone, l'histoire de l'art est en pleine métamorphose : entre néo-structuralisme et postmodernité. C'est vrai surtout dans les pays anglo-saxons, qui furent pourtant le berceau du vieux *connoisseurship* dont l'empirisme naïf a depuis un siècle fait tant de ravages, Y prévaut désormais, sur le mode œcuménique, où se mêlent avec bonheur les méthodes les plus modernes, une exigence élémentaire : interpréter ³⁴³.» On retrouve ici la problématique de l'interprétations déjà soulevée par Hadjinicolaou dans *Histoire et Critiques des Arts*. dans ce grand débat qui oppose l'objectivité à la subjectivité de l'historien. « L'historiographie américaine est ainsi, qu'on le veuille ou non malgré ses tares obviées – modes grégaires, star system, et tenace moralisme – d'une supériorité patente : sa trame est triche, et son ouverture ample. C'est là que se fait aujourd'hui l'essentiel du travail spéculatif sur l'épistémologie de la discipline. C'est là que se forge à tâtons le maniement collectif des concepts novateurs. C'est là que s'élaborent les conséquences méthodologiques de la crise du sujet qui hante à bon droit, les esprits lucides. Le paradoxe est, on le sait, que nombre de ces idées sont d'origines françaises : elle s'autorisent entre autres de Barthes et Foucault, Deleuze et Lyotard, ou *last but not least*, Derrida et Lacan- le palmarès n'a rien d'exhaustif³⁴⁴.» Avec presque les mêmes arguments que Loyrette, tournés cette fois-ci de façon positive, Michel Régis entend démontrer la supériorité patente des méthodes anglo-saxonnes. Il concède certes que le système américain a ses défauts, notamment ce fameux mandarinate ou *star system* dont parlait également Cachin, la tendance à former des mouvements, des écoles et enfin le moralisme de leurs écrits qui perturbent tant d'historiens de l'art français. Malgré tout Michel est persuadé de la supériorité des Américains qui à l'inverse des français ne cessent d'innover, de questionner les fondements de leur discipline.

Mais si le discours de Michel est souvent laudatif il peut s'avérer également excessif. En effet, l'historien mène une croisade contre l'histoire de l'art telle qu'elle

³⁴³MICHEL 1993- préface de Régis Michel, p. xxviii

³⁴⁴Ibid., p. xxix

est pratiquée dans les universités françaises et n'hésite pas à s'attaquer aux institutions qui lui sont affiliées. Ainsi, s'exclame-t-il « imagine-t-on la *Revue de l'art*, périodique attiré de l'historicisme français, s'ouvrir à ces propos hérétiques ? Aucune revue ne s'est faite en France, l'écho du débat. Le lecteur non spécialiste, qui croit suivre de bonne foi, via ces organes sélectifs, l'actualité de l'historiographie, n'en saura rien : cette discipline est truquée³⁴⁵.» Or on l'a vu ce propos n'est pas entièrement vrai. La *Revue de l'Art* publie plusieurs articles et commentaires d'ouvrage sur l'histoire sociale de l'art et la révision de l'histoire de l'art. Outre les travaux précédemment cités, elle publie également l'article de Belting en 1985 sur la révision de l'histoire de l'art.

Michel conclue en soulignant que s'il « a tenu à publier ce colloque en Français, non sans un rude labeur collectif (une bonne moitié des textes était en langue étrangère), c'est qu'il importe de *donner à lire* au plus large public des auteurs, qui sont, chez eux souvent illustres, mais ici peu accessibles. Ni l'édition, ni l'érudition – revues et catalogues – ne leur offrent la parole : ostracisme volontaire, avec très peu d'exceptions, comme Michael Fried. C'est donc pour la plupart d'entre eux une authentique première. On croit rêver ³⁴⁶.» L'objectif de Michel se rapproche ainsi de celui de la revue *Histoire et Critique des Arts*. Pourtant le conservateur ne fait aucune référence à cet organisme qu'il semble soit ne pas connaître soit ne pas vouloir désigner pour accentuer la force de son propos. Il se peut également qu'isolé dans sa fonction de conservateur, Michel n'ait lui-même pas participé à ce réseau d'historiens de l'art quelque peu marginaux et se soit véritablement cru le premier historien de l'art français à défendre les méthodes de l'histoire de l'art anglo-saxonne. Ses propos révèlent cependant le contexte peu favorable et fermé dans lequel sont reçus finalement des historiens de l'art sociaux comme TJ Clark dans les années 1980.

Malgré ses excès, le propos de Régis Michel reste très utile pour nos recherches. Il met en évidence les querelles existantes en France entre des historiens comme Schnapper et Loyrette favorisant l'usage des archives et Michel préférant le recours à la théorie et la pluridisciplinarité. D'autre part, la confrontation des trois

³⁴⁵MICHEL 1993- préface de Régis Michel. p.xxx

³⁴⁶Ibid., p.xxxi

milieux de réception, *Histoire et Critique des Arts*, le circuit plus *mainstream* des revues officielles et le cri de rébellion lancé par Michel nous laisse penser que si les *new art historians* n'ont pas toujours été bien reçus en France dans les années 1960-1980, ils disposaient néanmoins de certains réseaux d'infiltration pour susciter l'intérêt de leurs alter-égos français. Il serait donc trop facile de déclarer qu'ils furent complètement marginalisés en France puisque même ceux qui n'adhéraient pas du tout à leurs méthodes exprimèrent publiquement leur opposition (i.e. Françoise Cachin ou Henri Loyrette). La réception des nouvelles méthodes anglo-saxonnes en France fut donc clairement plus ardue que dans les pays-anglo-saxons mais sans doute cette réaction fut-elle liée au fait que l'histoire de l'art française cherchait elle-même à se renouveler et à reconquérir le patrimoine que la recherche anglo-saxonne lui avait subtilisé. Pour nous en assurer, tournons-nous maintenant vers le numéro que le *Débat* publie en 1991 sur l'état de l'histoire de l'art en France.

7) 1991: où en est l'histoire de l'art en France ?

En 1991, le *Débat* demande à 12 historiens de l'art d'établir un diagnostic sur l'état de l'histoire de l'art en France. La revue est consciente que cette discipline occupe « dans la culture française une place beaucoup plus importante qu'il y a vingt ans à peine³⁴⁷.» Pour comprendre cette évolution significative, *Le Débat* pose une série de questions aux historiens de l'art notamment sur la place de l'histoire de l'art parmi les sciences humaines, les points forts et les points faibles de la recherche française, ou encore l'enseignement de l'histoire de l'art dans les universités. Nous avons sélectionné quelques extraits de ces entretiens, ceux qui se sont avérés les plus pertinents pour nos recherches.

Jean-Paul Bouillon est le premier à répondre aux questions du *Débat*. Il commente qu'en France l'histoire de l'art a souvent été catégorisée « comme une science 'auxiliaire' de l'histoire » que ce soit par l'histoire événementielle la plus traditionnelle » « la 'nouvelle histoire' » ou « le marxisme le plus orthodoxe³⁴⁸ ». Tout

³⁴⁷ *Le Débat* No 65, 1991 « Où en est l'histoire de l'art? » p. 180

³⁴⁸ BOUILLON 1991, p.183

comme ses collègues d'Orsay, Bouillon note la menace que présente l'histoire et notamment l'histoire marxiste pour l'autonomie de l'histoire de l'art. Il regrette par ailleurs « l'étroitesse du champ propre de la discipline » qui favorise le « caractère lacunaire de la recherche », la « dispersion des efforts », les « tensions ou fractures excessivement accentuées entre les institutions et les diverses écoles de pensée qui rivalisent pour occuper ce terrain trop étroit»³⁴⁹. Pour Bouillon, l'étroitesse du champ aboutit finalement à des « situations de monopole, dont l'institution universitaire comme l'institution muséale ont été longtemps victimes, aux dépens de la qualité du débat intellectuel³⁵⁰.» Bouillon critique donc un manque de cohésion au sein de la discipline, une baisse de qualité de la recherche provoqués par des rivalités excessives et une course au monopole. On retiendra de plus l'allusion de Bouillon aux « rivalités » qui n'est pas sans rappeler les tensions constatées dans les parties précédentes entre les historiens marxistes de l'art et les historiens de l'art plus traditionnels, ou entre un Régis Michel et un Alain Schnapper. Bouillon ajoute qu'il subsiste une opposition de base entre « 'érudits' et 'connaisseurs' d'un côté, 'historiens' et 'théoriciens' de l'autre » qui confronte « l'irréfutabilité des 'faits' contre la gratuité des 'interprétations', la subtilité des 'interprétations' contre la stérilité supposée des inventaires et leur refus de 'penser'». On retrouve ici l'opposition entre la recherche positiviste et l'interprétation, une opposition déjà relevée par Hadjinicolaou, Henri Loyrette et Jacques Thuillier. La richesse du propos de Bouillon est d'examiner le point de vue des deux camps. Tandis que les érudits reprochent aux théoriciens de faire des interprétations « gratuites » et de ne pas s'appuyer sur la preuve des faits, les théoriciens reprochent aux érudits de ne pas enrichir leur recherche en archives par une réflexion personnelle. On notera que Bouillon oppose comme nous l'avions pressenti la figure du connaisseur à celle du théoricien et de l'historien, figure qui pourrait dans le cadre de notre débat être incarnée par le *New Art Historian*, l'historien social de l'art ou encore l'historien culturel. Bouillon conclue son intervention sur une note pessimiste soulignant que face à une histoire de l'art « officielle », « les personnalités indépendantes ou trop

³⁴⁹BOUILLON 1991, p.185

³⁵⁰ Ibid., p.184-5

‘originales’ ont été facilement marginalisées voire proprement ‘exilées’ (aux Etats-Unis notamment) »³⁵¹. Par manque de cohésion, excès de rivalité et hégémonie de certaines institutions, la France perd donc des figures susceptibles de renouveler le champ de la discipline au profit des Etats-Unis, son éternel concurrent.

Françoise Cachin intervient en seconde position dans le débat. Elle remarque qu’en France l’histoire de l’art est souvent considérée comme « une discipline cadette de l’histoire ou de la sociologie, bonne à fournir de la documentation visuelle et des exemples au domaine des idées, un peu au gré des idéologies ou des modes. ³⁵²» A la différence de Bouillon, Cachin mentionne à nouveau la « sociologie » comme menace à l’autonomie de la discipline. Elle ajoute que depuis les années 1950, l’Ecole des Hautes Etudes a connu « une histoire de l’art successivement colorée par le marxisme, la sociologie, le structuralisme, la sémiologie, la déconstruction, un post-modernisme révisionniste, etc. ³⁵³» On retrouve ici beaucoup des courants mentionnés auquel Régis Michel s’était montré favorable mais également l’allusion au marxisme dont Bouillon faisait part. Pour Cachin, la discipline en université manque de cohésion car toujours soumise à un courant intellectuel extérieur à elle-même. Il existe selon elle en France « d’un côté des gens compétents qui se méfient des idées, de l’autre des gens plein d’idées séduisantes souvent incompetents (combien de théories sont tirées de prémisses fausses ou d’un document mal interprété!) qui méprisent les tâcherons d’archives et les maniaques d’attribution, et d’une façon générale, une discipline trop liée aux oeuvres et jugée courte en concept.³⁵⁴» Tout comme Bouillon, Cachin reprend ici la dichotomie de l’érudit et du théoricien en illustrant les deux perspectives. Si la conservatrice reconnaît que la discipline en France manque peut-être de concepts et d’idées, elle semble néanmoins prendre le parti des « personnes compétentes », des érudits qui étudient les archives. Pour Cachin, il vaut mieux une histoire de l’art peu conceptuelle qu’une histoire de l’art erronée.

³⁵¹ BOUILLON 1991, p.185

³⁵² CACHIN 1991, p. 187

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ Ibid. p.188

Hubert Damisch, philosophe français spécialisé en esthétique et histoire de l'art prend ensuite le relais. Il souligne que l'histoire de l'art par crainte ou par orgueil « préfère ignorer les mouvements qui agitent la profession en particulier là où celle-ci est apparemment le mieux représentée ³⁵⁵ » aux Etats-Unis. Cette remarque évoque les propos de Régis Michel mais également ceux de l'association *Histoire et Critique des Arts* sur la non-traduction des textes fondamentaux anglo-saxons. Mais Damisch ajoute qu'à bien des égards, la situation française est « paradoxalement plus saine » qu'aux Etats-Unis « où l'histoire de l'art fonctionne toujours plus massivement comme une chambre d'écho pour des affrontements idéologiques³⁵⁶. » Pour Damisch, les rivalités caractérisent non pas la situation en France mais aux Etats-Unis où elles prennent une portée bien trop idéologique. Toutefois l'historien reconnaît que les Américains, familiers de l'histoire sociale de l'art sont mieux préparés à faire face au défi de la pluridisciplinarité que leurs collègues français. Chaque camp aurait donc selon Damisch bien des choses à apprendre de l'autre.

Pierre Georgel intervient quant à lui sur la « concentration [en France] de la recherche érudite sur l'art français³⁵⁷. » Pour l'historien, cette concentration exprimerait « le désir, sensible à partir des années soixante environ, de reprendre possession d'un patrimoine abandonné (en gros depuis la guerre) aux chercheurs anglo-saxons. » Cette hypothèse confirme l'intuition que nous avons formulée autour des enjeux de la présentation d'Orsay aux Etats-Unis. Le musée et toutes ses manifestations représentent une ambition française de reconquérir un domaine de recherche et un patrimoine perdus au profit des Etats-Unis. A l'exemple de Cachin et Bouillon, Georgel conclue que la France manque « de communication entre la réflexion théorique et la recherche érudite³⁵⁸. » Toutefois Georgel attribue cette défaillance aux « érudits » plutôt qu'aux « théoriciens », dont « les plus remarquables sont eux-mêmes d'impeccables érudits³⁵⁹. » A l'inverse de Cachin, Georgel se range

³⁵⁵ DAMISCH 1991, p.195

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ GEORGEL 1991, p.199

³⁵⁸ Ibid, p.200

³⁵⁹ Ibid.

du côté des théoriciens plutôt que des érudits, soutenant une histoire de l'art à la fois théorique et factuelle. Ainsi même entre conservateurs, les opinions divergent.

Stéphane Guégan conservateur au Musée d'Orsay confirme cette intuition puis qu'il postule que « le modèle qui domine les études et les publications en France ne concède généralement à l'histoire (au sens global) que le niveau positiviste de la chronologie. Le peu d'attention que l'on porte au contexte [...] n'a d'équivalent que la réserve unanime qui paralyse l'interprétation des oeuvres d'art. ³⁶⁰» A l'exemple de Bouillon, Guégan suggère que l'histoire de l'art en France pourrait s'inspirer davantage de l'approche du théoricien et de l'historien. Guégan ajoute que « pour n'être plus le 'parent pauvre' des sciences humaines, l'histoire de l'art a besoin de s'ouvrir à un dialogue interdisciplinaire³⁶¹», propos qui résonne avec le discours de Régis Michel sur la non-histoire de l'art.

Vient ensuite le point de vue d'Elisabeth Lebovici. Cette historienne, journaliste et critique d'art souligne pour sa part que dans « les années soixante-dix, l'histoire de l'art affirmait sa vocation interdisciplinaire - quitte à se mettre sous l'égide bienveillante d'une discipline existante³⁶².» Pour Lebovici, l'histoire de l'art en France pratiquait donc déjà la pluridisciplinarité dans les années 1970. C'est d'ailleurs aussi ce qu'affirmait Cachin à travers son allusion à l'Ecole des Hautes Etudes. Mais pour Lebovici, dans les années 1980, l'enjeu en histoire de l'art change. Il ne s'agit plus de « retracer l'évolution historique d'un objet défini *a priori* - l'art- mais d'inscrire dans une perspective historique la discipline qui en traite³⁶³.» « Dans cette mise en perspective, il est désormais entendu que les 'documents' ne parlent pas d'eux-mêmes et que quelqu'un parle à leur place. La subjectivité de l'historien, dont personne ne doute quand il s'agit d'autres disciplines, est une notion qui a fait l'objet d'une véritable refoulement dans le champ de l'histoire de l'art.³⁶⁴» Selon Lebovici l'histoire de l'art évolue dans les années 1980 en s'interrogeant sur sa propre

³⁶⁰ GUEGAN 1991, p.202

³⁶¹ Ibid., p.203

³⁶² LEBOVICI 1991, p.204

³⁶³ Ibid. p.205

³⁶⁴Ibid.

historicité et la nature de son discours. Tout comme McWilliam en 1989, Lebovici s'oppose donc à l'idée d'une objectivité absolue en histoire de l'art.

Vient ensuite le tour d'Alain Mérot, qui constate que la France « est en retard sur l'Italie, l'Allemagne et le monde anglo-saxon qui à des titres divers, se sont montrés plus ouverts et moins frileux³⁶⁵.» Aux yeux de l'historien, la recherche française serait donc trop prudente. Cette critique rejoint celle de Bouillon qui regrettait la marginalisation par les institutions officielles des esprits trop originaux. Pour Mérot, l'histoire de l'art « doit non seulement retrouver, inventorier et classer des objets et établir ses sources, mais aussi replacer ceux-ci dans une vraie perspective historique et les interpréter avec rigueur.³⁶⁶» En ce sens, elle devrait déboucher sur « une véritable histoire de la culture » et « accepter des méthodes et des outils de travail très divers ³⁶⁷», une approche qui ressemble à celle proposée par McWilliam et Mainardi pour la révision du XIXe siècle. Mérot se montre favorable à une alliance entre le travail de l'historien et celui de l'érudit, entre la collecte des faits, l'interprétation et la pluridisciplinarité. Il commente que « les points forts de la recherche française sont avant tout: 1) une très solide tradition érudite, volontiers 'positiviste' [...]; 2) une certaine rigueur critique, qui fournit une antidote contre les vagues bavardages sur l'histoire de l'art, hélas trop répandus; 3) la présence d'une remarquable école historique (en gros celle des Annales avec ses développements)³⁶⁸.» On notera ici la mise en garde de Mérot contre les extrapolations du théoricien et son admiration pour la rigueur française et l'Ecole des Annales qui jouent le rôle de garde-fou contre ces dérives. Nous avons nous-mêmes constaté ce rôle de garde-fou joué par l'Ecole des Annales à travers sa revue *Le Débat* qui sans cesse, cherche à rendre compte des points de vue de chacun et à éclaircir les enjeux qui se cachent derrière les grands débats intellectuels contemporains. Mais Mérot s'attarde aussi sur les points faibles de la discipline qui sont selon lui « 1) le caractère le plus souvent approximatif de l'iconologie (mais la pauvreté même de la

³⁶⁵ MEROT 1991, p.214

³⁶⁶Ibid.

³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ Ibid.

contribution de la France en ce domaine l'a quelque peu préservée des dangers de la 'surinterprétation' à la mode notamment aux Etats-Unis); 2) la timidité des études d'histoire sociale de l'art, en dépit d'un intérêt accru pour l'histoire des institutions artistiques, du mécénat, des collections (peut-être à cause de l'interprétation qui existe entre historiens de l'art et sociologues); 3) l'absence de publications systématiques des sources écrites (malgré le courageux effort de certaines maisons d'éditions): le retard sur des pays comme l'Italie est ici flagrant et l'enseignement de 'l'histoire de l'histoire de l'art' et des théories sur l'art en souffre grandement³⁶⁹. » Malgré son admiration pour la rigueur et l'orientation historique de la recherche française, Mérot regrette donc le manque d'importance accordée à l'histoire sociale de l'art et à l'iconologie. Tout comme certains de ses collègues, il critique néanmoins l'histoire de l'art américaine pour ses excès et sa fâcheuse tendance à « surinterpréter ». L'opposition entre l'érudition et l'interprétation se manifeste ainsi dans la majorité des articles présentés.

Ce numéro spécial du *Débat* nous permet de mettre en perspective les tendances que nous avons relevées chez les conservateurs d'Orsay face aux critiques anglo-saxonnes et chez les historiens de l'art français en général face aux nouvelles méthodes pratiquées outre-Atlantique et outre-Manche. En ancrant les réactions des conservateurs et des historiens de l'art dans un contexte de réflexion plus large sur l'histoire de l'art en France, nous avons découvert que les débats sur l'histoire sociale de l'art et sur les méthodes anglo-saxonnes relevaient d'un malaise plus profond en France, d'une série de fractures au sein de la discipline même. Les historiens de l'art qui ont répondu aux questions du *Débat* ont clairement manifesté leur connaissance de ce malaise et ont tenté de l'exprimer de diverses façons. Les grands problèmes qu'ils ont généralement tous évoqués sont liés à une série de rivalités entre théoriciens/historiens et érudits, entre musée et université, entre originalité et conformisme, entre autonomie/étroitesse du champ disciplinaire et pluridisciplinarité. Tous par ailleurs positionnent la France face aux Etats-Unis en soulignant la différence de méthodes et les excès de chaque camp. Les historiens de l'art français expriment vis-à-vis des méthodes anglo-saxonnes une certaine curiosité mais

³⁶⁹ MEROT 1991, p.215

également une véritable réserve. Pour beaucoup, l'histoire de l'art telle qu'elle est pratiquée aux Etats-Unis rime avec créativité, interprétation, originalité, pluridisciplinarité, contexte et liberté mais elle est aussi symbole d'excès, de surinterprétation, d'affrontements idéologiques, tant de choses qui pourraient renouveler la discipline mais qui pourraient aussi menacer son « objectivité », sa « scientificité ».

Conclusion de la troisième partie

Alors qu'en deuxième partie, nous concluons que la présence/absence de l'histoire au Musée d'Orsay était sans doute l'enjeu qui avait le plus animé et finalement le plus déçu les critiques anglo-saxons, en troisième partie, nous avons interrogé la façon dont l'équipe d'Orsay avait elle-même réagi à la nature de ces discussions et tenté d'expliquer cette réplique à la lumière du contexte de réception en France des nouvelles méthodes d'histoire de l'art anglo-saxonnes.

Dans un premier temps, nous nous sommes intéressés à la réaction des conservateurs face à la presse internationale puis face à la critique anglo-saxonne. Nous avons constaté que les conservateurs Laclotte et Cachin avaient un a priori positif sur la presse américaine qui avait beaucoup commenté l'inauguration du musée et qu'ils étaient généralement admiratifs de leurs collègues anglo-saxons n'hésitant pas à s'appuyer sur leurs travaux ou à solliciter leur expertise. Toutefois nous avons remarqué leur hostilité face à une histoire de l'art « marxisante » issue des Etats-Unis ainsi que leur tendance à faire des amalgames entre sociologie, histoire sociale de l'Art et *New Art History*. De cette hostilité et de cette confusion, nous avons déduit que Laclotte et Cachin ne connaissaient pas nécessairement les mouvements qui se développaient outre-Manche et outre-Atlantique dans leur spécificité ou qu'ils généralisaient volontairement ces tendances pour faire paraître leurs idées comme futiles et dangereuses. Plus tard nous avons également relevé la tendance du chef de collection à refuser toute catégorisation quelque elle soit et à occuper une position de juste-milieu pour se rendre moins vulnérable aux attaques de la presse. Enfin, nous nous sommes intéressés à la façon dont les conservateurs percevaient l'histoire au musée et constaté qu'à Orsay, le mot d'ordre restait celui de qualité en opposition aux tendances de l'histoire et des « courants marxisants » susceptibles de mener à un

traitement trop égalitaire des oeuvres d'art.

Dans un second temps, nous nous sommes intéressés à la collaboration franco-anglo-saxonne que les débats sur Orsay avaient favorisée autour du Nouveau XIXe siècle. A travers le numéro du *Débat* de 1987 nous avons constaté que si certains auteurs refusaient en bloc la tendance révisionniste et que d'autres souhaitaient la modifier, il existait en tout cas des affinités de pensées entre chercheurs français et anglo-saxons. Orsay nous est alors apparu comme un réel catalyseur des débats révisionnistes. C'est pourquoi nous ne fûmes pas surpris de constater que trois ans après l'inauguration du musée, deux historiens de l'art anglo-saxons proposaient à leurs pairs une nouvelle branche de révisionnisme qui s'éloignait des erreurs commises par les initiateurs du mouvement et s'orientait davantage vers une histoire socio-culturelle et un pluralisme méthodologique. A la génération de Bruno Foucart, Jacques Thuillier, Geneviève Lacambre et Thérèse Burolet, succédait une génération de nouveaux historiens de l'art menés notamment par des personnalités anglo-saxonnes comme Mainardi et McWilliam.

Une fois ces différentes réactions analysées, nous nous sommes efforcés de resituer les échanges franco-anglo-saxons dans un contexte de réception plus large et de comprendre finalement la perception qu'avaient eu les historiens de l'art français des nouvelles méthodes anglo-saxonnes. C'est pourquoi nous nous sommes tournés vers l'association Histoire et Critique des Arts qui fournit dans les années 1980 un tremplin français aux protagonistes de l'histoire sociale de l'art et de la *New Art History*. L'association restant marginale, nous nous sommes ensuite intéressés au point de vue des conservateurs et des universitaires plus *mainstream* en France. Le dépouillement de commentaires sur quelques ouvrages fondamentaux de la *New Art History* et de l'histoire sociale de l'art mit en évidence le fait que les historiens de l'art français opposaient généralement dans les années 1980 une certaine résistance à l'histoire sociale de l'art en raison de ses inconsistances, de son manque de méthode et de son engagement idéologique. Néanmoins certains historiens de l'art français y virent une façon de renouveler la recherche en histoire de l'art tandis que d'autres appliquaient ses méthodes sans pour autant se revendiquer du mouvement. Face à ces réponses, nous nous sommes ensuite tournés vers un personnage plus atypique dans le

paysage de l'histoire de l'art français, Régis Michel, dont le réquisitoire contre la Sorbonne et le plaidoyer pour les méthodes anglo-saxonnes matérialisa l'intensité des querelles entre les historiens favorisant l'usage des archives et ceux préférant le recours à la théorie et la pluridisciplinarité. Ces diverses sources nous amenèrent à penser que si les nouvelles méthodes anglo-saxonnes n'avaient pas été toujours été bien reçues en France dans les années 1960-1980, elles disposaient néanmoins de certains réseaux d'infiltration pour susciter l'intérêt des historiens de l'art français.

Pour vérifier nos conclusions, nous cherchâmes ensuite à localiser cette réception problématique dans le contexte plus large de l'histoire de l'art en France. C'est pourquoi nous étudiâmes les entretiens du *Débat* de 1991 qui suggéraient que l'hostilité de certains historiens de l'art à l'histoire sociale de l'art et aux méthodes anglo-saxonnes se rattachait en fin de compte à un malaise plus profond en France, à une série de fractures au sein de la discipline. Les historiens interviewés révélèrent en effet l'impasse causée par les rivalités entre théoriciens et érudits, entre musées et universités et dévoilèrent la méfiance ou au contraire l'envie qu'ils ressentaient vis-à-vis des historiens américains qui parvenaient à devancer la France dans ses recherches sur son propre patrimoine et à rivaliser d'inventivité, malgré de nombreux excès. En 1991, cinq ans après l'ouverture d'Orsay, les historiens de l'art chargés par le *Débat* de faire le point sur l'état de la discipline en France reconnaissaient des limites à la recherche en France (absence de concepts, peur des idées, manque d'interprétation, monopole des institutions, marginalisation de l'originalité, positivisme trop poussé etc.) et voyaient dans certaines des méthodes de l'histoire de l'art anglo-saxonne une issue de secours. En France dans les années 1980-1990, si certains historiens de l'art rejetaient donc en bloc les nouvelles méthodes venues d'Angleterre et des Etats-Unis (Cachin, Laclotte, Loyrette etc.) et que d'autres les épousaient entièrement (Régis Michel), un certain nombre ne semblait pas opposé à adopter une partie de ses méthodes telle que la pluridisciplinarité ou l'interprétation tout en évitant ses excès et en respectant les points forts d'une histoire de l'art à la française.

Conclusion Générale

Au cours de ce mémoire nous avons tenté d'identifier la spécificité du point de vue anglo-saxon exprimé à l'ouverture du Musée Orsay et la façon dont la réception de ce point de vue reflétait finalement l'ambivalence des relations entre l'histoire de l'art française et anglo-saxonne dans les années 1970-1990.

En guise d'introduction, nous avons rappelé les circonstances dans lesquelles le Musée d'Orsay avait été créé et la façon dont il avait été perçu très tôt par la presse française comme un musée de la présidence et de la cohabitation. Puis nous sommes revenus sur les apports des travaux précédemment réalisés sur la fortune critique du Musée d'Orsay. Après comparaison avec nos propres sources, nous sommes parvenus à déterminer que la spécificité du point de vue anglo-saxon au contraire de la presse française tenait à un intérêt prononcé non pas pour la politique mais pour le révisionnisme de l'histoire de l'art et du XIXe siècle et la présence de l'histoire au musée. Nous avons ensuite rappelé le contexte historique, culturel et intellectuel dans lequel Orsay avait été imaginé. Pour mener à bien cet effort, nous nous sommes notamment arrêtés sur les courants intellectuels en marche dans les années 1970-1980 et les bouleversements qui avaient remué le champ de l'histoire de l'art en Angleterre et aux Etats-Unis à la même époque. Puis nous avons tenté de mesurer l'impact et la réception de ces bouleversements en France avant 1986 afin de mieux comprendre par la suite la réaction des conservateurs d'Orsay aux propos de la presse anglo-saxonne.

Une fois ces quelques références établies, nous avons alors examiné la présentation en avant-première du musée aux Etats-Unis comme une sorte de préface aux débats anglo-saxons sur le Musée d'Orsay. En analysant la réception critique de cette exposition, nous avons remarqué une différence d'emphase sur la relecture du XIXe siècle entre les deux centres d'exposition: Dallas et New York. Le DMA semblait en effet avoir accordé davantage d'importance au futur Musée d'Orsay et à la ville de Paris qu'au nouveau XIXe siècle. A New York, en revanche le révisionnisme avait largement été mis en avant. Sans doute les conservateurs savaient-ils que New York attirerait davantage des historiens de l'art d'universités prestigieuses et des spécialistes du XIXe siècle que le DMA, où le destinataire de l'exposition resterait finalement le grand public.

Pour confirmer nos intuitions, nous avons ensuite examiné le dispositif de présentation et le catalogue rédigé par Guy Cogeval. Nous avons alors constaté un manque de cohésion flagrant entre les deux types de discours. La muséographie proposait d'un côté une relecture originale du XIXe siècle et insérait les créations artistiques dans un contexte de production plus large. En revanche, le catalogue semblait exprimer un mépris total pour l'art pompier et renforcer la supériorité du courant moderniste. Le texte de Guy Cogeval rempli de fautes d'orthographe, suggérait par ailleurs que le catalogue n'avait pas été relu ni édité par l'équipe américaine, ce qui confirmait le manque de cohésion au sein de l'équipe d'exposition et la production séparée de deux discours opposés.

Dans la suite de notre enquête, nous nous sommes tournés vers les critiques spécifiques de la presse anglo-saxonne et avons constaté que celles-ci étaient moins incisives à Dallas qu'à New York, ce qui validait notre hypothèse d'une dualité de publics visés. Dans la presse, certains critiques s'offusquèrent de la nature encyclopédique du dispositif ou du statut de document attribués aux chefs-d'œuvre. D'autres au contraire s'enthousiasmèrent de cette approche contextuelle et se réjouissaient de voir les hiérarchies de goût abolies. Beaucoup restèrent néanmoins perplexes quant à la définition exacte du Nouveau XIXe siècle qui leur était proposée. Une majorité s'accorda pour dire que l'exposition en elle-même brisait le récit linéaire du modernisme et la généalogie des avant-gardes pour présenter une réalité plus complexe. A la veille de l'ouverture d'Orsay, l'exposition semblait donc confronter l'esthétique à l'histoire et poser une double interrogation : comment réviser le canon moderniste? comment contextualiser les objets sans les désacraliser ? Cet antagonisme entre autonomie et contexte reviendrait hanter le débat au moment de l'inauguration d'Orsay.

Du côté français, les critiques redoutaient que le modèle de l'exposition soit appliqué aux collections permanentes et qu'un intérêt égal soit accordé aux artistes académiques et aux avant-gardes. Michel Laclotte rassura les inquiets. L'exposition d'Orsay aux Etats-Unis ne reflétait pas la muséographie prévue pour les collections permanentes. Face à cette réplique du conservateur, nous ne pouvions alors que nous demandés si Laclotte était réellement conscient du risque qu'il prenait à appliquer un

mode de présentation dont il n'était finalement pas partisan. La présentation d'Orsay aux États-Unis lui permit en tout cas de se préparer aux critiques de la presse et de tester des configurations d'expositions originales. D'autre part, une telle exposition prouva la capacité du futur musée à concurrencer les institutions américaines sur le plan de la recherche et de la muséologie. Lorsque les critiques anglo-saxons visiteraient à leur tour le Musée d'Orsay, leur réception serait d'ailleurs conditionnée par cette avant-première. Plus que quiconque sans doute, ils se sentaient impliqués dans le débat et étaient impatients de découvrir la conception du XIXe siècle que le musée aurait finalement choisi d'appliquer. Mais pour constater si l'exposition du DMA et du Brooklyn Museum avait elle-même contribué au message scientifique du Musée d'Orsay ou si elle avait simplement été un outil de promotion, il fallait nous tourner vers la réception critique du musée en lui-même et analyser la suite des propos anglo-saxons sur Orsay.

En deuxième partie nous avons donc examiné les débats autour de l'ouverture d'Orsay dans les milieux anglo-saxons. Parmi les participants, on retrouva certains protagonistes de la présentation d'Orsay aux États-Unis tels que Linda Nochlin, Henri Zerner et John Russell. Une partie des critiques distingua à Orsay une atmosphère de contrôle, tandis que d'autres constatèrent l'absence d'un plan dominant l'ensemble. D'autres avancèrent que l'architecture, en éclipçant la confrontation des styles, permettait l'entrée du révisionnisme au musée et un pluralisme des lectures. Certains en revanche reprochèrent aux conservateurs d'inscrire dans le parcours une hiérarchie esthétique sans pourtant la justifier auprès du grand public. Au niveau de l'accrochage, beaucoup de critiques se réjouirent d'un dispositif qui ressuscitait l'académie et risquait des juxtapositions audacieuses. Mais beaucoup aussi s'offusquèrent de l'échec d'une narration objective du XIXe siècle. Certains suggérèrent même qu'Orsay empêchait une compréhension réelle du rôle historique des oeuvres et de leur signification esthétique.

Sur les enjeux de fond, beaucoup de critiques anglo-saxons reprochèrent aux conservateurs leur lecture formaliste des oeuvres, rejoignant un débat bien engagé en Angleterre et aux États-Unis depuis les années 1970. Selon plusieurs de nos critiques anglo-saxons, Orsay avait trop privilégié les avant-gardes au reste de l'art exposé.

L'ouverture d'Orsay raviva par ailleurs les querelles révisionnistes, entamées lors de l'exposition américaine à Brooklyn et au DMA. On retrouva d'une part, les partisans du modernisme tels que Russell et Kirili qui discernaient dans le révisionnisme d'Orsay une menace contre l'art moderne et contemporain provoquée par la mise à plat de l'histoire et l'infiltration de la « sociologie » au musée mais aussi les défenseurs d'une nouvelle histoire de l'art tels que Nochlin et Mainardi qui s'opposaient à une lecture entièrement formaliste des œuvres et voyaient le mélange des genres d'un œil positif.

Nombreux furent aussi les critiques qui regrettèrent que l'histoire soit reléguée aux marges du musée. Le personnage de Madeleine Rebérioux fascina particulièrement les Anglo-saxons par sa volonté d'intégrer les œuvres à leur milieu de production. Certains historiens anglo-saxons critiquèrent en revanche le mépris de l'équipe de conservation pour les panneaux didactiques, et la primauté accordée à l'aspect visuel plutôt qu'à la documentation des œuvres. Ils soulignèrent que l'étroite conception de l'histoire de l'art dont Orsay faisait preuve ne laissant aucune place à des travaux récents, souvent anglo-saxons qui traitaient le contenu non pas comme distinct du contexte mais comme partie essentielle de l'entreprise artistique. D'autre part, ils regrettaient qu'Orsay accorde peu de place à l'histoire sociale de l'art, ni même à l'histoire en général. Pour Linda Nochlin, Orsay représentait pourtant la parfaite opportunité de tester l'idée révolutionnaire d'un musée du XIXe siècle. L'isolation des œuvres d'art et l'approche formaliste des conservateurs d'Orsay est semble-t-il ce qui déçut le plus les historiens de l'art en Angleterre et aux Etats-Unis.

Nous avons ensuite conclu cette partie en comparant Orsay à deux exemples de muséographie américaine proposant dans les années 1980 une nouvelle vision du XIXe siècle. Si nous n'avons pas pu prouver l'impact d'Orsay sur la muséologie américaine nous avons néanmoins observé que le Metropolitan Museum avait renoncé au mélange des pompiers et de l'avant-garde quelques années après l'ouverture du musée d'Orsay.

Enfin dans notre troisième partie nous avons étudié la réception de la critique anglo-saxonne en France et la réponse qui lui fut adressée par l'équipe de conservateurs d'Orsay et les historiens de l'art français. Dans cette dernière partie,

nous avons constaté que les conservateurs Laclotte et Cachin avaient un a priori positif sur la presse américaine qui avait beaucoup commenté l'inauguration du musée et qu'ils étaient généralement admiratifs de leurs collègues anglo-saxons n'hésitant pas à s'appuyer sur leurs travaux ou à solliciter leur expertise. Toutefois nous avons aussi remarqué une certaine hostilité de leur part face à une histoire de l'art « marxisante » venue des Etats-Unis ainsi qu'une tendance à faire des amalgames entre la sociologie, l'histoire sociale de l'art et à la *New Art History*.

Dans un second temps, nous nous sommes intéressés à la collaboration franco-anglo-saxonne que les débats sur Orsay avaient favorisé autour du Nouveau XIXe siècle. A travers le numéro du *Débat* de 1987 nous avons constaté que si certains auteurs refusaient en bloc la tendance révisionniste et que d'autres souhaitaient la modifier, il existait en tout cas des affinités de pensées entre chercheurs français et anglo-saxons. Orsay nous est alors apparu comme un catalyseur de débat.

Une fois ces différentes réponses analysées, nous nous sommes efforcés de comprendre la perception qu'entretenaient les historiens de l'art français à l'égard des nouvelles méthodes anglo-saxonnes. Nous nous sommes donc tournés vers l'association Histoire et Critique des Arts puis vers des commentaires d'ouvrages fondamentaux de la *New Art History* et de l'histoire sociale de l'art rédigés par des historiens de l'art français. Dans les années 1980, les historiens de l'art français semblent avoir opposé une certaine résistance à l'histoire sociale de l'art en raison de ses inconsistances, de son manque de méthode et de son engagement idéologique. Néanmoins certains historiens de l'art français y ont vu une façon de renouveler la recherche en histoire de l'art tandis que d'autres appliquaient ses méthodes sans pour autant se revendiquer du mouvement. Nous nous sommes ensuite tournés vers Régis Michel et son réquisitoire contre la Sorbonne. Ces diverses sources nous menèrent à penser que si les nouvelles méthodes anglo-saxonnes n'avaient pas été toujours bien reçues en France dans les années 1960-1980, elles disposaient néanmoins de certains réseaux d'infiltration.

Pour vérifier nos conclusions, nous avons ensuite cherché à localiser cette réception problématique dans le contexte plus large de l'histoire de l'art en France. C'est pourquoi nous étudiâmes les entretiens du *Débat* de 1991 qui suggéraient que

l'hostilité de certains historiens de l'art aux méthodes anglo-saxonnes se rattachait en fin de compte à une série de fractures au sein de la discipline. Les historiens interviewés révélèrent en effet l'impasse causée par les rivalités entre théoriciens des érudits, entre musées et universités et dévoilèrent la méfiance ou l'envie qu'ils ressentaient face aux Etats-Unis qui parvenaient à devancer la France dans des recherches sur son propre patrimoine. En 1991, cinq ans après l'ouverture d'Orsay, les historiens de l'art chargés par le *Débat* de faire le point sur l'état de la discipline listaient comme limites de la recherche en France: l'absence de concepts, le monopole de certaines institutions, la marginalisation de l'originalité ou encore un positivisme trop poussé. Certains percevaient les nouvelles méthodes anglo-saxonnes comme une solution possible à ces problèmes, bien qu'ils restaient très prudents face aux excès de cette discipline qui leur parvenaient des Etats-Unis.

De nos recherches, nous pouvons donc retenir plusieurs points significatifs. Tout d'abord, la réception du point de vue anglo-saxon par les conservateurs et les historiens de l'art français a souligné la méfiance des intellectuels en France dans les années 1970-1980 à l'égard de l'engagement politique et leur réticence à manifester une opinion politique dans leurs propres recherches. Nous avons aussi relevé une certaine tendance chez les historiens de l'art français à se référer dans les années 1980 à la sociologie, à l'histoire de l'art « marxisante » pour désigner des courants comme la *New Art History*, l'histoire sociale de l'art ou la sociologie de l'art. Cette ambiguïté a révélé selon nous une incapacité voire un manque de volonté à nommer ces courants pour ce qu'ils étaient et nous a paru plus que suspecte.

D'autre part, les débats anglo-saxons sur Orsay et leur réception en France ont confirmé l'assertion de Goetschel et Loyer selon laquelle la crise du marxisme s'était dans les années 1970 manifestée par la reconquête d'une place centrale de l'histoire. Si aux Etats-Unis, l'histoire sociale de l'art et la *New Art History* jouèrent ce rôle en réformant l'histoire de l'art par une contextualisation accrue et une révision des interprétations marxistes, en France c'est finalement la troisième école des Annales et notamment Pierre Nora et sa revue *Le Débat* qui contribuèrent à ouvrir et à réformer la discipline par le biais de l'histoire et par le souci de rendre compte des mentalités d'une époque.

Notre étude a également matérialisé la vivacité des conflits sur le type d'approche historique à adopter au sein de la discipline et au coeur d'un musée de beaux-arts. Tandis que beaucoup de critiques anglo-saxons se rattachant à l'histoire sociale de l'art ou à la *New Art History* critiquèrent le discours idéaliste, positiviste que proposait l'histoire traditionnelle de l'art, beaucoup de conservateurs et d'historiens de l'art français firent preuve d'une hostilité marquée pour les nouvelles méthodes anglo-saxonnes parce qu'ils redoutaient que celles-ci répriment la spécificité des oeuvres d'art et brisent leur autonomie. Néanmoins, tous les Anglo-saxons ne souhaitèrent pas lors des débats sur Orsay considérer les objets d'art seulement comme des illustrations et un certain nombre de *new art historians* se montrèrent conscients de la nécessité de conserver une approche visuelle et esthétique au sein de la discipline.

Nous avons de plus remarqué que certaines figures exilées aux Etats-Unis comme Henri Zerner avaient joué un rôle d'intermédiaire entre les historiens de l'art français et anglo-saxons sur des problématique fondamentales comme celle de l'histoire. Zerner s'efforça en effet au moment d'Orsay de réconcilier le *connoisseurship* et la contextualisation des oeuvres d'art, le formalisme et l'histoire sociale de l'art. Tout comme certains *New Art Historians*, il chercha à démontrer que l'évolution de la discipline n'était pas une fatalité et que des méthodes qui a priori semblaient s'opposer pouvaient en réalité se compléter.

Parmi les autres points importants, nous avons également remarqué l'extrême prudence du conservateur en chef des collections, Michel Laclotte qui tout au long des débats prit soin de n'exprimer aucune position définitive sur le programme de son musée. Très souvent Michel Laclotte ne s'exprima pas sur ce que le musée représentait mais plutôt sur ce qu'il ne représentait pas. Si cette stratégie rendit le musée moins vulnérable aux critiques, elle permit également à chacun d'interpréter le musée comme il le souhaitait.

Malgré ces diverses ambiguïté, un enjeu ressortit très clairement de nos recherches. Orsay avait fourni à la France une opportunité de reconquérir son patrimoine national et de sous-tirer aux griffes des nouvelles méthodes anglo-saxonnes, le monopole du le XIXe siècle. Néanmoins, le musée permit aussi aux

historiens de l'art français de collaborer avec les anglo-saxons pour proposer une nouvelle gamme de révisionnisme.

Notre étude fut également l'occasion de constater la pluralité des tendances révisionnistes en France, en Angleterre et aux Etats-Unis dans les années 1980. Il semble que les premiers à relever le défi au début des années 1970, Bruno Foucart, Jacques Thuillier ou Geneviève Lacambre cherchèrent à prouver la valeur de la peinture académique et à inverser la tendance du canon moderniste. Puis à Orsay en 1986, même si l'étiquette révisionniste fut toujours rejetée par les conservateurs, le musée proposa une vision moins binaire du XIXe siècle qui conservait l'intégrité et la continuité du mouvement moderne tout en rendant compte de la diversité de la production artistique de l'époque. Un an plus tard en 1987, des historiens de l'art anglo-saxons et français collaboraient pour mettre en évidence les limites du courant révisionniste et pour proposer de nouvelles solutions à la question du XIXe siècle. Enfin en 1989, deux historiens de l'art anglo-saxons Mainardi et McWilliam lançaient une nouvelle branche de révisionnisme qui refusait l'inversion du canon moderniste et se tourner davantage vers une histoire sociale, culturelle et institutionnelle. Cette branche serait reprise simultanément en France par des historiens comme Pierre Vaisse ou Jean-Paul Bouillon. Aujourd'hui, comme le prédisait Rosenblum en 1988, le XIXe siècle s'est bel et bien transformé au point de devenir presque « méconnaissable ». Toutefois, à l'inverse de ce qu'avait Jacques Thuillier, le terme « pompier » n'est pas utilisé pour désigner la période 1848-1914 en elle-même y compris l'avant-garde.

Enfin nos recherches nous ont permis de contester l'idée que les méthodes anglo-saxonnes avaient été complètement marginalisées dans les années 1970 et 1980 en France comme l'affirmait Régis Michel en 1993. Si nous avons remarqué à plusieurs reprises l'incompréhension des historiens de l'art anglo-saxons face au rejet français de certains de leurs auteurs fondamentaux, nous avons néanmoins constaté que ces auteurs étaient lus et commentés dans plusieurs cercles érudits en France et que les historiens français même lorsqu'ils n'étaient pas d'accord avec les méthodes anglo-saxonnes s'efforçaient de se tenir au courant de ce qui s'écrivait outre-Atlantique et outre-Manche.

En 2012, l'Ecole du Louvre organisa un colloque intitulé *Histoire De L'art Du XIXe Siècle (1848-1914): Bilans Et Perspectives*³⁷⁰ qui dressa le bilan de l'apport du Musée d'Orsay à l'histoire de l'art du XIXe siècle et qui nous permet de vérifier les conclusions atteintes dans ce ce mémoire. En introduction, François-René Martin, Claire Barbillon et Catherine Chevillot soulignèrent que les « multiples productions intellectuelles des historiens de l'art du XIXe siècle » en France et au-delà avaient notamment profité « de l'élan donné par le nouveau musée pour « développer leurs propres axes de recherche ³⁷¹». Le colloque s'efforça de « dresser un bilan des recherches les plus novatrices conduites pendant deux décennies, mais aussi de mesurer la mutation de notre regard sur la période » 1848 et 1914. On rappela que sous l'impulsion de Jean-Paul Bouillon un axe de recherche fut consacré à l'histoire du goût à l'INHA dès sa fondation et ancré « au coeur de son enquête les réévaluations d'oeuvres, d'écoles ou de courants artistiques effectués au XIXe siècle en tentant de comprendre les zones que les historiens de l'art du XIXe siècle laissèrent dans l'ombre»³⁷². L'histoire de l'art en France s'était donc bien remise en question après Orsay comme le suggérait le numéro du *Débat* de 1991. Pierre Vaisse dans le colloque mena d'autre part une session intitulée « artistes, carrières, institutions », ce qui confirma à nos yeux le rôle joué par cet historien de l'art vers une histoire des institutions, de la même trempe que le révisionnisme proposé par Patricia Mainardi dans son colloque de 1989. Une autre session fut organisée autour de la question « Quels musées pour quelle histoire de l'art? » qui sous la direction de Thomas Gaetgens, réunit quatre historiens de l'art étrangers et une directrice de musée français. On leur demanda de répondre à la question suivante: « Quelle vision des arts de la période 1848-1914 s'était dégagée du Musée d'Orsay après son inauguration? ». James Cuno fournit une réponse qui confirma nos intuitions sur le rôle de la *New Art History* dans les débats. En effet Cuno, rappela que les années de la construction d'Orsay avaient correspondu à celles du révisionnisme de l'art académique et de la pratique muséologique dans les années 1970-80. La *New Art*

³⁷⁰ ECOLE DU LOUVRE 2012

³⁷¹ ECOLE DU LOUVRE 2012, p.9

³⁷² Ibid.

History travaillait à ce moment précis à réformer la façon dont on envisageait et écrivait l'histoire de l'art et le musée se transforma peu à peu en un « champ de bataille intellectuel »³⁷³. Cuno rappela également que les débats sur la « mise en perspective historique et la place de l'histoire dans les musées avaient été précédés, dans les années soixante-dix par des études pionnières comme *The Absolute Bourgeois* de Tim Clark, et que, par rapport à un certain nombre d'historiens de l'art américains, Linda Nochlin en tête, Françoise Cachin avait tenu une position de résistance.³⁷⁴ » Il ajouta que si les débats sur l'écriture de la *New Art History* s'étaient principalement déroulés autour de l'histoire de l'art du XIXe siècle, ces textes étaient lus par des historiens spécialistes de d'autres périodes qui prirent à leur tour position sur le sujet. L'art du XIXe siècle avait donc été aussi important pour le développement de la discipline que l'art du Moyen-Age ou la Renaissance à d'autres époques et le Musée d'Orsay s'était révélé le tremplin idéal d'un tel débat. Vingt ans plus tard, le débat était clôt et la *New Art History* n'était plus qu'un chapitre dans l'historiographie de la discipline. L'art du XIXe siècle ne constituait plus un vecteur central pour l'orientation de la discipline et avait cédé le pas à l'art contemporain. Barbillon, Chevillot et Martin concluaient que le Musée d'Orsay entretenait finalement une série de dettes envers « une histoire de l'art renouvelée, plurielle, contradictoire »³⁷⁵ et que « s'il n'était pas question de rapporter à la naissance du Musée d'Orsay ces nouvelles questions, ces nouvelles méthodes, il [apparaissait] qu'elles [avaient] trouvé dans le musée, sinon un point d'ancrage, en tout cas un lieu qui permit leur diffusion dans les expositions et plus largement dans toutes les manifestations³⁷⁶. » Cette conclusion confirma notre thèse que les débats sur Orsay reflétaient des problématiques bien plus larges sur les méthodes et la définition de l'histoire de l'art ainsi que l'ambiguïté des relations ambiguës entre les historiens de l'art français et anglo-saxons.

³⁷³ ECOLE DU LOUVRE 2012, p.173

³⁷⁴ Ibid., p.11

³⁷⁵ Ibid. p.19

³⁷⁶ Ibid.

Grâce à l'examen de la presse française et anglo-saxonne autour des débats sur Orsay, nous avons donc pu mesurer en partie les apports du musée à la discipline de l'histoire de l'art en France, en Angleterre et aux Etats-Unis. Mais cette étude nous a également permis d'examiner un fragment de la relation si complexe qui animent les historiens de l'art français et anglo-saxons. Pour poursuivre ces recherches, il faudrait désormais mener une enquête bien plus ample faisant appel à la sociologie et étudier par exemple des figures pivots comme Henri Zerner qui bénéficient d'un point de vue unique sur la situation. S'il s'avérait que nous poursuivions cette enquête, nous envisagerions alors de conduire ces entretiens que nous n'avions pas pu menés dans le cadre de notre mémoire faute de temps, d'objectivité et d'un cadre de recherche sociologique rigoureux. On pourrait par ailleurs dresser une cartographie des relations entre historiens de l'art français et anglo-saxons depuis la naissance de la discipline et délimiter les zones spécifiques d'influence entre les deux cultures. Il serait également intéressant d'analyser à la suite de ce mémoire la façon dont les historiens de l'art anglo-saxons et français ont collaboré à partir des années 1990 sur la question du XIXe siècle et les institutions qui facilitèrent cette collaboration. Il faudrait alors se demander vers quelles méthodes cette collaboration a orienté l'histoire de l'art et s'il existe aujourd'hui entre les deux cultures des critères homogènes de recherche en histoire de l'art. On pourrait de plus examiner la représentations mentales que chaque camp se fait de l'autre et la façon dont les travaux de recherche notamment les thèses sont reçus de chaque côté de la Manche et de l'Atlantique. Au-delà de cette axe thématique, on pourrait aussi prolonger notre mémoire par un travail sur l'écriture de l'histoire l'art du XIXe au XXe siècle et tenter de définir par exemple comment le statut de l'impressionnisme a évolué dans les écrits universitaires, dans les expositions et dans les institutions muséales depuis l'entrée au Luxembourg du legs Caillebotte.

Bibliographie

LIEUX DE RECHERCHE

- Documentation du Musée d'Orsay
- Service de Presse du Musée d'Orsay
- Institut National d'Histoire de l'Art
- Bibliothèque de l'École du Louvre
- Archives du Brooklyn Museum
- Archives du Dallas Museum of Art

SOURCES PRIMAIRES, ARCHIVES

A LA DOCUMENTATION DU MUSÉE D'ORSAY

- Dossier Victor Laloux (1850-1937) – *La Gare d'Orsay* – n°409-416
- Dossier Victor Laloux (1850-1937) – *La Gare d'Orsay* – « Presse et Communiqué. Revue de Presse. Années 1960-1980 »
- Dossier Victor Laloux (1850-1937) – *La Gare d'Orsay* – « Dossier de Presse 2011 »

AU SERVICE DE PRESSE DU MUSÉE D'ORSAY

- Dossier n°13. *Presse Étrangère*. « Presse Anglaise : Musée d'Orsay général (décembre 1986-janvier 1987)

AU DALLAS MUSEUM OF ART

- DMA_Courbet_Cezanne_brochure.pdf
- DMA_Courbet_Cezanne_floorplan_walltext.pdf
- DMA_Courbet_Cezanne_images.pdf
- DMA_Courbet_Cezanne_newclippings_May1986_opening.pdf
- DMA_Courbet_Cezanne_newsclippings_October1985_announcement.pdf
- DMA_Courbet_Cezanne_PressReleases_PSAs.pdf
- DMA_Courbet_Cezanne_symposium.pdf

AU BROOKLYN MUSEUM

- CezanneClippings.pdf

OUVRAGES SUR LE MUSÉE D'ORSAY

COLLECTIF 1986

COLLECTIF. *Avant tout le monde, Découvrez le Musée d'Orsay. Le Figaro*, Novembre 29, 1986. p.?

JENJER 1986

JENGER, Jean. *Orsay, De La Gare Au Musée*. Paris: Electa Moniteur, 1986. 238 p.

JENGER 1987

JENGER, JEAN. *Construire Le Musée D'Orsay*. Paris: Éd. De La Réunion Des Musées Nationaux, 1987. 16 p.

LACLOTTE 2003

LACLOTTE, Michel. *Histoires De Musées Souvenirs D'un Conservateur*. Paris: Ed. Scala, 2003. 355 p.

MUSEE D'ORSAY 1983

MUSEE D'ORSAY 1983. *Orsay 86: Un Musée Nouveau*. Paris: Etablissement Public Du Musée D'Orsay, 1983. 80 p.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE MARXISME, L'HISTOIRE SOCIALE ET L'HISTOIRE SOCIALE DE L'ART

BOIME 1987 (B)

BOIME, Albert. *A Social History of Modern Art. Volume 1: Art in an Age of Revolution, 1750-1800*. Chicago: University of Chicago, 1987. 521 p.

GREENBERG 1961

GREENBERG, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon, 1961. 278 p.

HARRIS 2001

HARRIS, Jonathan. *The New Art History: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2001. 320 p.

HEMINGWAY 2006

HEMINGWAY, Andrew. *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left*. London: Pluto, 2006. 276 p.

REES ET BORZELLO 1986

REES, A. L., BORZELLO, Frances *The New Art History*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities International, 1986. 173 p.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR LES METHODES/L'HISTOIRE DE L'HISTOIRE DE L'ART

FERNIE 1995

FERNIE, E. C. *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*. London: Phaidon, 1995. 384 p.

MARTIN 2006

MARTIN, François-René. Articles « Formalisme », volume II, Idées, Paris, *Encyclopaedia Universalis*, 2006, p. 323-325

PETRY 2005

PETRY, Claude. *L'histoire De L'art*. Paris: Belin, 2005. 309 p.

PREZIOSI 1989

PREZIOSI, Donald. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale UP, 1989. 269 p.

ZERNER 1987

ZERNER, Henri. « On Connoisseurship." *On Connoisseurship*. N.p., n.d. Web. 05 Apr. 2014 . http://www.connoisseurship.org/?page_id=34

CATALOGUES D'EXPOSITION

BUROLLET 1984

BUROLLET, Thérèse, D'ARGENCOURT, Louise. *William Bouguereau : 1825-1905*. Musée du Petit-Palais, Paris, 9 février-6 mai 1984 ; Musée des beaux-arts de Montréal, 22 juin-23 septembre 1984 ; the Wadsworth atheneum, Hartford, 27 octobre 1984-13 janvier 1985. 265 p.

COGEVAL 1986

COGEVAL, Guy. *From Courbet to Cézanne: A New 19th Century : Preview of the Musée D'Orsay, Paris : The Brooklyn Museum, March 13-May 5, 1986, Dallas Museum of Art, June 1-August 3, 1986*. Paris: Editions De La Réunion Des Musées Nationaux, 1986.220 p.

LACAMBRE 1974

LACAMBRE, Geneviève., DE ROHAN-CHABOT, Jacqueline. *Le Musée Du Luxembourg En 1874*. (Paris): Musées Nationaux, 1974.189 p.

ROSENBERG 1974

ROSENBERG, Pierre. CUMMINGS, Frederick. *De David À Delacroix: La Peinture Française De 1774 À 1830: , Grand Palais, 16 Novembre 1974-3 Février 1975*. Paris: Secrétariat D'État À La Culture, Éditions Des Musées Nationaux, 1974.702 p.

SCHNAPPER ET SERULLAZ 1989

SCHNAPPER, Antoine. SERULLAZ, Arlette. *Jacques-Louis David: 1748-1825*. Paris: Editions De La Réunion Des Musées Nationaux, 1989. 655 p.

OUVRAGES SUR LE XIXE SIECLE

ALBERTINI 2009

ALBERTINI, Pierre. *La France Du XIXe Siècle 1815-1914*. Paris: Hachette Supérieur, 2009. 155 p.

BOIME 1971

BOIME, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London: Phaidon, 1971. 330 p.

CLARK 1982

CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton University Press, 1982. 360 p.

CLARK 1991

CLARK, T.J. *Une image du peuple : Gustave Courbet et la Révolution de 1848*. trad. de l'anglais par Anne-Marie Bony. Villeurbanne : Art éd, 1991. 285 p.

HASKELL 1976

HASKELL, Francis. *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. London: Phaidon, 1976. 234 p.

JOYEUX-PRUNEL 2009

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Nul N'est Prophète En Son Pays?: L'internationalisation De La Peinture Des Avant-gardes Parisiennes, 1855-1914*. Paris: N. Chaudun, 2009. 303 p.

ORY et SIRINELLI 1999

ORY, Pascal. SIRINELLI. *Les Intellectuels En France: De L'affaire Dreyfus À Nos Jours*. Paris: Armand Colin, 1999. 263 p.

REYNOLDS 1985

REYNOLDS, Donald M. *The Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 1985. 138 p.

ROSEN ET ZERNER 1984

ROSEN, Charles. ZERNER, Henri. *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-century Art*. New York: Viking, 1984. 244 p.

ROSENBLUM 1984

ROSENBLUM, Robert. JANSON, Horst Woldemar. *Art of the Nineteenth Century :painting and sculpture*. - London : Thames and Hudson, 1984. 527 p.

SCHNAPPER ET GRIENER 2013

SCHNAPPER, Antoine. GRIENER, Pascal (préfacier). *David, la politique et la Révolution*. Paris: Gallimard, 2013. 444 p.

THUILLIER 1980

THUILLIER, Jacques. « POMPIER, Art. » Encyclopædia Universalis. N.p., n.d. Web. 27 June 2014. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pompier-art/>

OUVRAGES DE SOCIOLOGIE ET DE SOCIOLOGIE DE L'ART

BOURDIEU ET DARBEL 1969

BOURDIEU Pierre et DARBEL, Alain. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris, Les éditions de Minuit, 1969. 247 p.

HEINICH 2001

HEINICH, Nathalie. *La Sociologie De L'art*. Paris: La Découverte, 2001. 122 p.

WHITE 1991

WHITE, Cynthia A. and Harrison C. *La carrière des peintres au XIXe siècle: du système académique au marché des impressionnistes*; préface de Jean-Paul Bouillon ; traduit de l'anglais par Antoine Jaccottet. Paris : Flammarion, 1991. 186 p.

ACTES DE COLLOQUES

ART IN AMERICA 1988

« The Musée d'Orsay : a symposium. » *Art in America* 76 :1 (Jan 1988) pp. 85-106

MICHEL 1993

MICHEL, Régis. *David Contre David: Actes Du Colloque Organisé Au Musée Du Louvre Par Le Service Culturel Du 6 Au 10 Décembre 1989*. Paris: Documentation Française, 1993. 2 v. lxii, 1217 p.

INHA 2008

RECHT, Roland. SENECHAL, Philippe. BARBILLON, Claire. MARTIN, François-René *Histoire De L'histoire De L'art En France Au XIXe Siècle: [colloque De Paris, Institut National D'Histoire De L'Art, 2-5 Juin 2004]*. Paris: La Documentation Française, 2008. 527 p.

ECOLE DU LOUVRE 2012

BARBILLON, Claire. CHEVILLOT, Catherine. MARTIN, François-René. *Histoire De L'art Du XIXe Siècle (1848-1914): Bilans Et Perspectives : Actes Du Colloque École Du Louvre-Musée D'Orsay, 13-15 Septembre 2007*. Paris: École Du Louvre, 2012.p.752

THESES ET MEMOIRES

JOLY 2012

JOLY, Agathe. *Un goût pour l'impressionnisme ? : la politique des publics de la RMN dans les années 1930*. Mémoire d'étude : Paris, Ecole du Louvre : sous la direction de Michela Passini : 2012

KUPFER SCHNEIDER 1998

KUPFER SCHNEIDER, Andrea. *Creating the Musée D'Orsay: The Politics of Culture in France*. Penn State Press, 1998. 150 p.

STEF 2006

STEF, Marion. *La Création du musée d'Orsay : fortune critique au travers de la presse française de mars 1973 à décembre 1987*. Mémoire d'étude : Paris, Ecole du Louvre : sous la dir. de Catherine Chevillot, Laure de Margerie, Baptiste Lavenne : 2006

AUTRES SITES INTERNET CONSULTES

ORANGERIE 2013

"L'Orangerie un lieu d'Histoire." *Musée De L'Orangerie*. N.p., n.d. Web. 21 Nov. 2013

http://www.musee-orangerie.fr/homes/home_id24798_u112.htm

ORSAY 2013

"Histoire Des Collections." *Musée D'Orsay*. N.p., n.d. Web. 21 Nov. 2013.
<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-des-collections/accueil.html>

"Histoire Du Musée." *Musée D'Orsay*. N.p., n.d. Web. 21 Nov. 2013.
<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-du-musee/accueil.html>

"Oeuvres Commentées." *Musée D'Orsay*. N.p., n.d. Web. 21 Nov. 2013.
<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/accueil.html>

"Exhibitions: From Courbet to Cezanne: A New 19th Century." Brooklyn Museum:
From Courbet to Cezanne: A New 19th Century. N.p., n.d. Web. 22 Nov. 2013.
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1013/>

ARTICLES DE PRESSE SPECIALISEE (classés par revue)

48/14

SAVY 1999

SAVY, Nicole. Entretien avec Gae Aulenti. *48/14, La revue du musée d'Orsay* N°08, printemps 1999. pp.86-90

SAVY 1998 (a)

SAVY, Nicole. Entretien avec Jean Jenger. *48/14, La revue du musée d'Orsay* N°07, automne 1998. pp.86-91

SAVY 1998 (b)

SAVY, Nicole. Entretien avec Madeleine Rebérioux, ancienne vice-présidente de l'Etablissement public du Musée d'Orsay. *48/14, La revue du musée d'Orsay* N°06, printemps 1998. pp.86-89

SAVY 1997 (A)

SAVY, Nicole. Entretien avec Michel Laclotte. *48/14, La revue du musée d'Orsay* N°05, automne 1997. p.88-93

SAVY 1997 (B)

SAVY, Nicole. Entretien avec Jacques Rigaud, président de l'Etablissement public du musée d'Orsay. *48/14, La revue du musée d'Orsay* N°04, printemps 1997. pp.86-91

ACTES DE LA RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES

CASTELNUOVO 1976

CASTELNUOVO, Enrico. L'histoire sociale de l'art [Un bilan provisoire]. Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 2, n°6, décembre 1976. pp. 63-75

AIA

ELLIS 1986

ELLIS, Charlotte. "Museums Proliferate in Paris Under Mitterand's Scene,"
Architecture—*The AIA Journal* 75, no.9. September 1986 p.26

ANNALES, ECONOMIES, SOCIETES, CIVILISATIONS

LEVEQUE 1984

LEVEQUE Pierre. "T. J. Clark, The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France (1848-1851)". *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Année 1984, Volume 39, Numéro 3 pp. 635 – 637

TENENTI 1957

TENENTI, Alberto. "Art, Histoire sociale et Méthode sociologique". *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 12e année, N. 3, 1957. pp. 474-481

ANTIQUÉ AND COLLECTIBLES

"Musée d'Orsay previews at the Brooklyn Museum" *Antiques and Collectibles*, April 2-29th, 1986 p?

APOLLO

SUTTON 1987

SUTTON, Denys. "A New Look at Nineteenth Century." *Apollo* –Vol CXXV –No 301 –March 1987. pp.206-15

ARCHITECTURE INTÉRIEURE

BUCHANAN 1986

BUCHANAN, Peter. "From toot toot to Tutankhamun." *Architecture Intérieure*. Grands Projets II: le Musée d'Orsay. Dec. 1986 pp. 80-2

GIBSON 1986

GIBSON, Michael. "Orsay le XIXe désocculté." *Architecture Intérieure*. Grands Projets II: le Musée d'Orsay. Dec. 1986. pp.86-95

ARCHITECTURAL RECORD

GANDEE 1987

GANDEE, Charles K. "Missed Connections." *Architectural Record* 175, no. 3. March 1987. pp.128-139

ART BULLETIN

SHIFF 1988

SHIFF, Richard. « Art History and the Nineteenth Century: Realism and Resistance. » *The Art Bulletin*. Vol. 70, No. 1 (Mar., 1988), pp. 25-48

ART JOURNAL

« Nineteenth-Century French Art Institutions. » *Art Journal*, Vol. 48, No. 1. Spring, 1989.

ZERNER 1982

ZERNER, Henri. The Crisis in the Discipline. *Art Journal* Vol. 42, No. 4, Winter, 1982 p. 279

WERCKMEISTER 1982

WERCKMEISTER, O. K.

Radical Art History. The Crisis in the Discipline. *Art Journal* Vol. 42, No. 4, Winter, 1982 pp. 284-291

ART IN AMERICA

LIPTON ET CORN 1982

LIPTON, Eunice. CORN, Wanda. "Reports from Paris. Musée d'Orsay: Art history versus History." An interview with Madeleine Rebérioux. *Art in America* 70:6 (Summer 1982) pp. 47-50

ARTNEWS

GIBSON 1987

GIBSON, Michael. "The Musée d'Orsay: A New and Different 19th Century." *ARTnews* 86, no. 4. April 1987. pp. 142-46

ARTS REVIEW

BURN 1987

BURN, Guy. « Le musée d'Orsay. » *Arts Review*. January 16, 1987. pp.22-3

ART TODAY

ART TODAY 1986

« Preview of the Musée d'Orsay, Paris ». *Art Today*. Summer 1986. n.p.

BOOKSELLER

MENKES 1986

MENKES, Vivienne. « New Paris Museum Bookshop. » *Bookseller*. 19-12-86 n.p.

THE BURLINGTON MAGAZINE

HOUSE 1987

HOUSE, John. « Orsay Observed. » *The Burlington Magazine*. Vol. 129. No. 1007 Feb. 1987. pp. 67-73

HOUSE 1990

HOUSE, John. « Quarante-huit/Quatorze : Conférences du Musée d'Orsay, no. 1 » *The Burlington Magazine*. Vol. 132. No. 1051 (Oct. 1990), p. 728

HOUSE 1993

HOUSE, John. "The New Nineteenth-Century European Galleries at the Metropolitan Museum. New York." *The Burlington Magazine*. Vol. 135, No. 1089 (Dec., 1993), pp. 855-856

MACGREGOR 1987

MACGREGOR, Neil. Editorial « The Musée d'Orsay ». *The Burlington Magazine*. Vol. 129. No. 1006 (Jan. 1987). pp.2-3

NOCHLIN 1972

NOCHLIN, Linda. « The Academy and French Painting in the Nineteenth Century by Albert Boime. » *The Burlington Magazine*. Vol. 114. No. 833 (Oct. 1972), pp.559-560

PICKVANCE 1988

PICKVANCE, Ronald. « Van Gogh à Paris. Paris, Musée d'Orsay. » *The Burlington Magazine*. Vol. 130. No. 1021 (Apr. 1988), pp. 311-313

THOMSON 1993

THOMSON, Richard. « L'Europe des Peintres. Paris, Musée d'Orsay. » *The Burlington Magazine*. Vol. 135. No. 1083 (Jun. 1993), pp. 311-313

SHONE 2008

SHONE, Richard. « The nineteenth century and beyond: new rooms at the Metropolitan Museum of Art ». *The Burlington Magazine*. March 2008 (Number 1260 – Volume 150).

"Burlington Magazine." Back Issues – The. N.p., n.d. Web. 27 June 2014.

<http://burlington.org.uk/magazine/back-issues/2008/200803/editorial/>

CAHIERS D'HISTOIRE. REVUE D'HISTOIRE CRITIQUE

CLAYSON 2005

CLAYSON, Hollis. « L'histoire de l'art français aux Etats-Unis : Le « contexte », comme credo de l'histoire de l'art français aux États-Unis, 1973-2003 ». *L'Histoire de France, regards d'historiens américains. Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* 2005. pp. 96-97

THE CONNOISSEUR

THORNTON 1980

THORNTON, Lynne. "A new museum in an old railway station." *The Connoisseur* 203. no. 815 January 1980. p.67

HISTOIRE DE L'ART

LAFONT, Anne. « Ceci n'est pas de l'histoire de l'art... Du sort des approches visuelles en France », *Histoire de l'art*, numéro thématique : Approches visuelles : une chance pour l'histoire de l'art ?, n° 70, 2012, pp. 5-12.

HISTOIRE ET CRITIQUE DES ARTS

Histoire et critique des arts Vol 1. 1977. 46 p.

Histoire et critique des arts. Vol.3 1977. 48 p.

« Les réalismes et l'histoire de l'art. » *Histoire et critique des arts*. Vol.4-5 1978. 160p.

« Les Avant-gardes. » *Histoire et critique des arts* Vol 6. 1978. 80 p.

« Les musées. » *Histoire et Critiques des Arts.*, vol.7-8 1978. 128 p.
« Que faire de l'histoire de l'art. » *Histoire et Critiques des Arts.*, vol. 9-10 1978; p.
110
« Les expositions. » *Histoire et Critiques des Arts.*, vol. 11-12 1978. p.134

L'HOMME ET LA SOCIÉTÉ

WESSELY 2003

WESSELY, Anna, « Les Cultural Studies et la nouvelle histoire de l'art », *L'Homme et la société*, 2003/3 n° 149, pp. 155-165.

LE DÉBAT

No 10, Mars 1981

FOUCART 1981

FOUCART, Bruno. « L'âge d'or de la peinture religieuse ». *Le Débat.* (Mars 1981).
pp. 29-47

VAISSE 1981

VAISSE, Pierre. « Les raisons d'un retour : Retrouvailles ou rupture ? » *Le Débat.*
(Mars 1981). pp.12-28

No 44, Mars-Mai 1987

AGULHON 1987

AGULHON, Maurice. « Un Prof à Orsay. » *Le débat*, no 44 (Mars-Mai 1987). pp.
158-163

BOIME 1987 (A)

BOIME, Albert. « La statue de la liberté: une icône vide. » *Le débat*, no 44 (Mars-Mai
1987) pp.126-43

CACHIN 1987

CACHIN, François. POMIAN Kryzysztof. « Orsay tel qu'on le voit. » *Le débat*, no 44
(Mars-Mai 1987). pp.55-74

CHASTEL 1987

CHASTEL, André. « Nouveaux regards sur le siècle passé. » *Le débat*, no 44 (Mars-
Mai 1987) pp.75-84

LACLOTTE 1987

LACLOTTE, Michel. « Le projet d'Orsay » *Le débat*, no 44 (Mars-Mai 1987). pp.4-19

LEVI-STRAUSS 1987

LEVI-STRAUSS, Claude. « Le cadre et les oeuvres. » *Le débat*, no 44 (Mars-Mai
1987) pp.180-83.

NORA 1987

NORA, Pierre. « Vers un autre XIXe siècle ». *Le débat*, no 44 (Mars-Mai 1987).p .3

PINGEOT 1987

PINGEOT, Anne. « La sculpture à Orsay » *Le débat*, no 44 (Mars-Mai 1987). pp.41-7

REBERIOUX 1987

REBERIOUX, Madeleine. « L'Histoire au musée. » *Le débat*, no 44 (Mars-Mai 1987). pp.48-54

ROSEN ET ZERNER 1987 (B)

ROSEN, Charles. ZERNER, Henri. "Les Limites de la Révision." *Le débat*, no 44 (Mars-Mai 1987). pp.188-192

ROSENBLUM 1987

ROSENBLUM, Pierre. "Reconstruire la Peinture du XIXe siècle." *Le débat*, no 44 (Mars-Mai 1987). pp.85-9

VAISSE 1987

VAISSE, Pierre. "L'esthétique XIXe siècle: de la légende aux hypothèses." *Le débat*, no 44 (Mars-Mai 1987). p.90-105

No 65, 1991 « Où en est l'histoire de l'art? » p. 174- 237

BOUILLON 1991

BOUILLON, Jean-Paul. "Où en est l'histoire de l'art en France ?" *Le Débat*. 1991/3 - n° 65. pp.174-179

CACHIN 1991

CACHIN, Françoise. "Où en est l'histoire de l'art en France ?" *Le Débat*. 1991/3 - n° 65. pp.180-4

DAMISCH 1991

DAMISCH, Hubert. "Où en est l'histoire de l'art en France ?" *Le Débat*. 1991/3 - n° 65. pp.190-4

GEORGEL 1991

GEORGEL, Pierre. "Où en est l'histoire de l'art en France ?" *Le Débat*. 1991/3 - n° 65. pp. 195 à 198

GUEGAN 1991

GUEGAN, Stephane. "Où en est l'histoire de l'art en France ?" *Le Débat*. 1991/3 - n° 65. pp.199-201

LEBOVICI 1991

LEBOVICI, Elizabeth. "Où en est l'histoire de l'art en France ?" *Le Débat*. 1991/3 - n° 65. pp.202-207

LOYER 1991

LOYER, François. "Où en est l'histoire de l'art en France ?" *Le Débat*. 1991/3 - n° 65. pp.208-213

MEROT 1991

MEROT, Alain. "Où en est l'histoire de l'art en France ?" *Le Débat*. 1991/3 - n° 65.pp.214-21è

ROSENBERG 1991

ROSENBERG, Pierre. "Où en est l'histoire de l'art en France ?" *Le Débat*. 1991/3 - n° 65.pp.218-222

SCHNAPPER 1991

SCHNAPPER, Alain. "Où en est l'histoire de l'art en France ?" *Le Débat*. 1991/3 - n° 65.pp. 223-230

LE MOUVEMENT SOCIAL

REBERIOUX 1975

REBERIOUX, Madeleine. « Culture et militantisme.» *Le Mouvement social*. No. 91, (Avr. - Juin., 1975), pp. 3-12

REBERIOUX 1989

REBERIOUX, Madeleine. Notes de lecture. Jenger, Jean. *Orsay de la Gare au Musée*. *Le Mouvement social*. No. 149, (Octobre-Décembre, 1989), p. 129

FRIDENSON 2007

FRIDENSON, Patrick. « Madeleine Rebérioux entre histoire, culture et politique. » *Le Mouvement Social*. No 219-220, (Avr-Sept 2007), pp.3-16

RYGIEL 2007

RYGIEL, Philippe. « Les publications de Madeleine Rebérioux dans le *Mouvement Social* et sa collection de livres. » *Le Mouvement Social*. No 219-220, (Avr-Sept 2007), pp.17-24

OCTOBER

MAINARDI 1987

MAINARDI, Patricia. « Postmodern History at the Musée d'Orsay. » *October*, Vol. 41 (Summer, 1987), pp.30-52

NOCHLIN 1982

NOCHLIN, Linda. « The De-Politicization of Gustave Courbet : Transformation and Rehabilitation under the Third Republic. » *October*, Vol. 22 (Autumn, 1982), pp.64-78

NOCHLIN 1986

NOCHLIN, Linda. « 'L'Origine du monde' : the Origin without an Original.» *October*, Vol. 27 (Summer, 1986), pp.76-86

OXFORD ART JOURNAL

MCWILLIAM 1989

MCWILLIAM, NEIL. « Limited Revisions : Academic Art History Confronts Academic Art. » *Oxford Art Journal*. Vol. 12. No. 2 (1989), pp.71-86

SHERMAN 1990

SHERMAN, Daniel J. « Art History and Art Politics : the Museum according to Orsay. » *Oxford Art Journal*. Vol. 13. No. 2 (1990), pp.56-67

PERSPECTIVE

Perspective 2007-2 : La Grande-Bretagne/Période moderne. 409 p.

QUARANTE-HUIT/QUATORZE

MCWILLIAM 1993

MCWILLIAM, Neil. Presse, journalistes et critiques d'art à Paris de 1849 à 1860. *Quarante-huit/Quatorze*. Réunion des musées nationaux. N°5 - 1993. pp.55-62

NOCHLIN 1989

NOCHLIN, Linda. "Le chêne de Flagey de Courbet : un motif de paysage et sa signification." *Quarante-huit/Quatorze*. Réunion des musées nationaux. No 1–1989. pp.15-25

SAYRE 1994

SAYRE, Robert. « De Huysmans à Oscar Wilde : néo-romantisme et décadence dans la littérature française et anglaise » *Quarante-huit/Quatorze*. Réunion des musées nationaux. No 6– 1994. pp.27-38

ZERNER

ZERNER, Henri. « Delacroix, la photographie le dessin » *Quarante-huit/Quatorze*. Réunion des musées nationaux. No 4– 1992. pp.7-14

REVUE DE L'ART

CHASTEL 1985

CHASTEL André, BELTING, Hans, D'YVOIRE, Jean. La fin d'une tradition. *Revue de l'Art*, 1985, n°69. pp. 4-12.

DARRAGON 1986

DARRAGON, Eric. Robert L. Herbert: *L'Impressionnisme, les plaisirs et les jours*. Traduit de l'américain par Antoine Jaccottet. Paris, Flammarion, 1988. 322 p., 311 ill. n. et bl. et coul. *Revue de l'Art*, 1989, Volume 86, Numéro 1. p. 87

GEORGEL 1992

GEORGEL, Pierre. Harrison C. White et Cynthia A. White: *La carrière des peintres au XIXe siècle: du système académique au marché des impressionnistes*. Traduit de l'anglais par Antoine Jaccottet. Préface de Jean-Paul Bouillon. Paris, Flammarion, 1991 ("Art, Histoire, Société"). 167 p. *Revue de l'Art*, 1992, Volume 95, Numéro 1 p. 82

LEVAILLANT 1987

LEVAILLANT, Françoise. *Revue française de sociologie*, Paris, éd. du C.N.R.S., juillet-septembre 1986, XXVII-3, n° spécial « Sociologie de l'art et de la littérature ».; Sociologie de l'art. Actes du Colloque international de Marseille, juin 1985. Paris, La

Documentation française, 1986, 460 p. *Revue de l'Art*, 1987, Volume 76, Numéro 1 p. 97 - 98

LOYRETTE 1989 (a)

LOYRETTE, Henri. John Milner: *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*. Yale University Press, New Haven et Londres, 1988. 248 p., 298 ill. *Revue de l'Art*, 1989, Volume 86, Numéro 1. p. 86 – 87

LOYRETTE 1989 (b)

LOYRETTE, Henri. L'impressionnisme quinze ans après. In: *Revue de l'Art*, 1989, n°86. pp. 4-7.

MEROT 1985

MEROT, ALAIN. Thomas E. Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New-Haven & Londres. Yale University Press, 1985, 290 p., 123 ill. noir, 6 pl. couleurs. *Revue de l'Art*, 1986, Volume 74, Numéro 1. p. 75

MEROT 1986

MEROT, Alain. John Barrell: *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt. "The Body of the Public"*. New Haven et Londres, Yale University Press, 1986. 366 p., 26 repr. noir. *Revue de l'Art*, 1988, Volume 80, Numéro 1. p. 95

VAISSE 1992

VAISSE, Pierre. Gérard Monnier : *Des beaux-arts aux arts plastiques. Une histoire sociale de l'art*. Besançon, La Manufacture, 1991, 370 p. *Revue de l'Art*, 1992, Volume 96, Numéro 1. p. 89 – 90

REVUE FRANÇAISE DE SOCIOLOGIE

FAVRE Pierre. Thuillier Jacques, Peut-on parler d'une peinture «pompière» ? *Revue française de sociologie*. 1986, 27-3. pp. 569-572.

ORWICZ 1986

ORWICZ, Michael R, Hourmat Hélène. "Hauser Arnold, The sociology of art." *Revue française de sociologie*. 1986, 27-3. pp. 561-563.

ROMANTISME

VAISSE 1977

VAISSE, Pierre. "Thomas Couture, ou le bourgeois malgré lui." *Romantisme*. 1977. Volume 7, numéro 17-18, pages 103-122

THE MUSEOLOGICAL REVIEW

LORENTE 1994

LORENTE, Jésus-Pedro « A 'Post-Modern' Museological Vogue: The Musée d'Orsay and other galleries featuring 19th century Art. » *The Museological Review*, Vol. 1, No 1, 1994. pp.14-30

THE NEW YORK REVIEW OF BOOKS

BOIME 1981

BOIME, Albert. ZERNER, Henri. "Marx in Art." *The New York Review of Books*. April 30, 1981

Web. 27 Juin 2014

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1981/apr/30/marx-in-art/>

BOIME 1987 (C)

BOIME, Albert. The Avant-Garde and the Academy: An Exchange. *The New York Review of Books*. July 16, 1987

Web. 27 June 2014.

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1987/jul/16/the-avant-garde-and-the-academy-an-exchange/>

CACHIN 1985

CACHIN, Françoise. The Impressionists on Trial. The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers by T. J. Clark. translated by Mimi Kramer. *The New York Review of Books*. May 30, 1985

Web 27 juin 2014

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1985/may/30/the-impressionists-on-trial/>

CLARK 1985

CLARK, T.J. CACHIN, Françoise. 'Painting of Modern Life'. Reply to « The Impressionists on Trial from the May 30, 1985 issue ». *The New York Review of Books*. August 15, 1985.

Web 27 juin 2014

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1985/aug/15/painting-of-modern-life/>

HASKELL 1969

HASKELL, Francis. "Catching Up with the Avant-Garde." *The New York Review of Books*. July 10, 1969.

Web 27 juin 2014

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1969/jul/10/catching-up-with-the-avant-garde/>

HASKELL 1983

HASKELL, Francis. "Enemies of Modern Art." *The New York Review of Books*. June 30, 1983

Web 27 juin 2014

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1983/jun/30/enemies-of-modern-art/>

HASKELL 1987

HASKELL, Francis. "The artist and the Museum." *The New York Review of Books*. December 3rd, 1987

Web 27 juin 2014

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1987/dec/03/the-artist-and-the-museum/>

ROSEN ET ZERNER 1976

ROSEN, Charles. ZERNER, Henri. "The Revival of Official Art." *The New York Review of Books*. March 18, 1976

Web 27 juin 2014

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1976/mar/18/the-revival-of-official-art/>

ROSEN ET ZERNER 1979

ROSEN, Charles. ZERNER, Henri. "The Permanent Revolution." *The New York Review of Books*. November 22, 1979

Web 27 juin 2014

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1979/nov/22/the-permanent-revolution/>

ROSEN ET ZERNER 1982

ROSEN, Charles. ZERNER, Henri. "The Unhappy Medium." *The New York Review of Books*. May 27, 1982

Web 27 juin 2014

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1982/may/27/the-unhappy-medium/>

ROSEN ET ZERNER 1987 (A)

ROSEN, Charles. ZERNER, Henri. "The Judgment of Paris". *The New York Review of Books*. February 26, 1987

Web 27 juin 2014

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1987/feb/26/the-judgment-of-paris/>

ZERNER 1977

ZERNER, Henri. "Survival of the Fittest?". *The New York Review of Books*. September 29, 1977.

Web 27 juin 2014

<http://www.nybooks.com/articles/archives/1977/sep/29/survival-of-the-fittest/>

ARTICLES DE PRESSE GENERALISTE

AMERICAN OBSERVER

AMERICAN OBSERVER 1986

« A French toast to art. » *American Observer*. May 13th, 1986. n.p.

CIVIC NEWS

"Musée d'Orsay previews at Brooklyn Museum" *Civic News*. March-April 1986. n.p.

COUNTRY LIFE

RUSSELL TAYLOR 1986

RUSSELL TAYLOR, John. "More architecture than art?: the opening of the Musée d'Orsay. » *Country Life*. 18-12-86. n.p.

D MAGAZINE

BARROW 1986

BARROW, Ken. « DMA's Musée d'Orsay show ». *D Magazine*. Junes 1986. p.30

DOWNTOWN NEWS

DOWNTOWN NEWS 1986

« Gay Paree in Big D » *Downtown News*. June 8, 1986. p.35

FRANCE-AMÉRIQUE

DUPONT 1986

DUPONT, Françoise "Le Musée d'Orsay à Brooklyn" *France-Amérique* 1986; n.p.

HOMES AND GARDENS

HOMES AND GARDENS 1987

« Arts of the Nineteenth Century.» *Homes and Gardens*. 01-87. n.p.

PHOENIX

"Museum plan Parisian Soirée" *Art Takes. Phoenix*. March 20th, 1986. n.p.

"French Treasures come to Brooklyn Museum" *Phoenix*, March 20th 1986. n.p.

"19th century French Art." *Phoenix*. March 1986. n.p.

"Brooklyn offers a road show preview of New Paris Museum" *Phoenix*, April 17th 1986. n.p.

TEXAS HOMES

TEXAS HOMES 1986

"Dallas: A view of the 19th century at the DMA." *Texas Homes*. July 1986. p.32

TEXAS MONTHLY

TEXAS MONTHLY 1986

"Dallas". *Texas Monthly*. June 1986. p.44

TEXAS NEWS

JOHNSON 1986

JOHNSON, Bansy. "Metroplex museum display kaleidoscope of art". *Texas News*. June 1st, 1986. n.p.

THE ALBUQUERQUE TRIBUNE

"Bad art gets good name". *The Albuquerque Tribune*. April 19th, 1986. n.p.

THE CHICAGO TRIBUNE

ARTNER 1987

ARTNER, Alan G, The Orsay arrives. France christens a train station as an art treasury. *Chicago Tribune* - Chicago, Ill. Jan 11, 1987. p.18

THE CHRISTIAN SCIENCE MONITOR

WOLFF 1980

WOLFF, Theodore F. « What a reunion! ». *The Christian Science Monitor* ». April 2, 1980. <http://www.csmonitor.com/1980/0402/040204.html>

THE COLUMBIA DAILY SPECTATOR

MEYER 1986

MEYER, Ronald. « Renoir Glorifying daily life.» *Columbia Daily Spectator*, Volume CX, Number 65, 23 January 1986.p.7

THE DAILY TELEGRAPH

DE STROUMILLO 1986

DE STROUMILLO, Elizabeth. "Watching the minutes tick backward." *The daily telegraph*. 13-12-86. n.p.

IZBICKI 1986

IZBICKI, John. «As the man said ‘say vraymon four-me-dabble.’» *The Daily Telegraph*. 10-12-86. n.p.

THE DALLAS MORNING NEWS

KUTNER 1985

KUTNER, Janet. « Gems of French art to glitter in Dallas » *The Dallas Morning News*. October 18th, 1985. p 1C-3C

KUTNER 1986 (A)

KUTNER, Janet. « DMA hosts a preview of 19th-century French Culture. » *The Dallas Morning News*. 30th May 1986. n.p.

KUTNER 1986 (B)

KUTNER, Janet. « A visit to 19th-century Paris. » *The Dallas Morning News* 31th Mai 1986. p.1F-2F

THE DALLAS OBSERVER

MATHIS 1986

MATHIS, Jeff. « Back to the past, Dallas offers a *New Nineteenth Century* » *The Dallas Observer*. May 29, 1986. n.p.

THE DALLAS TIME HERALD

MARVEL 1985

MARVEL, Bill. « Dallas to host first rate of exhibit of French art » *The Dallas Time Herald*. October 18th, 1985. n.p.

MARVEL 1986 (A)

MARVEL, Bill. « DMA unveils art of new French museum. » *The Dallas Time Herald*. 30th May, 1986. n.p.

MARVEL 1986 (B)

MARVEL, Bill. Musée d'Orsay exhibits offers a new view of 19th century. » *The Dallas Time Herald*. 1st June, 1986. p. 7C

THE FINANCIAL TIMES

AMERY 1986

AMERY, Colin. « The Musee d'Orsay: grand temple of our time.» *The Financial Times*. 8-12-86. p.13

FINANCIAL TIMES 1987

The Financial Times. 8-01-87

HAMSHER 1986

HAMSHER, Magda. « Musée d'Orsay. » *The Financial Times*. 12-12-1986. n.p.

HOUSEGO 1986

HOUSEGO, David. « Chirac set for fresh clash with students. » *The Financial Times*. 2-12-86. n.p.

PACKER 1986

PACKER, William. « Celebration on the seine ». *The Financial Times*. 2-12-86. n.p.

PACKER 1986

PACKER, William. « Turn of the century a la française. » *The Financial Times*. 4-12-86. n.p.

BORCOVER 1988

BORCOVER, Alfred. « Only in Paris past train station is now scene of trips esthetic. » *Chicago Tribune*. Oct 23, 1988. n.p.

THE GLASGOW HERALD

POWELL 1986

POWELL, Nicholas. « A new line for a historic station. » *The Glasgow Herald*. 6-12-86. n.p.

THE GUARDIAN

COLEMAN 1986

COLEMAN, Terry. « The Platform of the Century ». *The Guardian*. 5-12-86. n.p.

ROUD 1986

ROUD, Richard. « Art in the engine room. » *The Guardian*. 5-12-86. n.p.

THE INDEPENDANT

WARNER 1986

WARNER, Marina. « Artistic departures on 19th century lines. » *The Independent*. 3-12-86. n.p.

THE HUFFINGTON POST

LARSON, Kay. « Basement Bargains. » *The Huffington post* -4-07-86. p.71

THE INQUIRER

Renoir Show Breaks Records In Boston. *The Inquirer* .January 07, 1986

Web 27 juin 2014

http://articles.philly.com/1986-01-07/entertainment/26053295_1_renoir-show-museum-director-tickets

THE INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE

« Paris to send 19th-century art on American tour » *The International Herald Tribune*. 10-26-1986. n.p.

THE IRISH INDEPENDENT

IRISH INDEPENDENT 1986

« A new departure for an old station. » *The Irish Independent*. 14-12-86. n.p.

THE LA TIMES

WILSON 1987.

WILSON, William. Musée d'Orsay—Le Grand Hoot. *The Los Angeles Times*. July 05, 1987

Web 27 juin 2014

http://articles.latimes.com/1987-07-05/entertainment/ca-2231_1_musee-d-orsay

THE NEWSPAPER

GALLAGHER 1985

GALLAGHER, John. “The French are coming to the Brooklyn Museum. “*The Newspaper*. 11-01-85. n.p.

GALLAGHER 1986

GALLAGHER, JOHN, "The French have invaded the Brooklyn Museum" *The Newspaper*, March 21, 1986

THE NEW YORK TIMES

BERNSTEIN 1987

BERNSTEIN, Richard. « Paris; in a city that loves a debate, storms swirl over its newest museum and cultural funds.» *The New York Times*. 03-15-87. p.H39

BRENSON 1986

BRENSON, Michael. "'New 19th Century' at Brooklyn Museum." *The New York Times*. March 14, 1986

Web 27 juin 2014

<http://www.nytimes.com/1986/03/14/arts/art-new-19th-century-at-brooklyn-museum.html>

BRENSON 1988

BRENSON, Michael. "When artists get lost in a labyrinth of context." *The New York Times*. March 6, 1988, sec. 2, pp. 37 and 40.

COLDBERGER 1987

COLDBERGER, PAUL. "In Paris, A Face Lift in Grand Style." *The New York Times*. May 17, 1987

Web 27 juin 2014

<http://www.nytimes.com/1987/05/17/arts/in-paris-a-face-lift-in-grand-style.html>

COLLINS 1993

COLLINS, Glenn. "The Metropolitan Museum Rebuilds the Past." *The New York Times*. September 13, 1993

Web 27 juin 2014

<http://www.nytimes.com/1993/09/13/arts/the-metropolitan-museum-rebuilds-the-past.html>

GLUECK 1985

GLUECK, Grace. "To Bouguereau, Art Was Strickly 'The Beautiful'." *The New York Times*. January 6, 1985

Web 27 juin 2014

<http://www.nytimes.com/1985/01/06/arts/art-view-to-bouguereau-art-was-strickly-the-beautiful.html>

GLUECK 1987

GLUECK, Grace. Clashing Views Reshape Art History. *The New York Times*. December 20, 1987

Web 27 juin 2014

<http://www.nytimes.com/1987/12/20/arts/clashing-views-reshape-art-history.html>

KIMMELMAN 1989

KIMMELMAN, Michael. "Forgiving the Popular Paintings." *The New York Times*. November 12, 1989

Web 27 juin 2014

<http://www.nytimes.com/1989/11/12/books/forgiving-the-popular-paintings.html>

KRAMER 1980

KRAMER, Hilton. "Does Gerome Belong with Goya and Monet?" *The New York Times*, April 13, 1980, section 2, p. 35

MCGILL 1986

MCGILL, Douglas C. "Brooklyn previews French Museum." *The New York Times*. March 13, 1986. p.C19

ROCKWELL

ROCKWELL, John. "French Culture Under Socialism: Egotism or a Sense of History," *The New York Times*. March 24, 1993

RUSSEL 1980

RUSSEL, John. "Met Unveils 19th-Century European Galleries; Met Unveils 19th-Century European Art Galleries Work to Be Done Minority Within a Minority." *The New York Times*. March 28, 1980

Web 27 juin 2014

<http://www.nytimes.com/1993/03/24/arts/french-culture-under-socialism-egotism-or-a-sense-of-history.html>

RUSSEL 1986 (A)

RUSSEL, John. "Giving equal time to bad art as the stuff of history." *The New York Times*. March 23, 1986. n.p.

RUSSELL 1986 (B)

RUSSELL, John. "Encyclopedic Museum: Reviewing the Orsay." *The New York Times*. December 4, 1986. p.2

THE PROSPECT PRESS

« From Paris to Brooklyn : preview of the new musée d'Orsay. » The Prospect Press. March 6-19th, 1986. n.p.

RAUSCHENBUSCH, Stephanie. « The Enigmas of the 19th century » The Prospect Press . n.d. n.p.

THE SPECTATOR

BERNARD 1986

BERNARD, Bruce. « A museum full of holes. » *The Spectator*. 13-12-86. pp. 48-9

THE STAR TELEGRAM

SEWELL 1985

SEWELL, Carol. « Exhibit will bring Paris to Dallas ». *The Star Telegram*. October 27th, 1985. n.p.

THE SUNDAY TELEGRAPH

SERVADIO 1986

SERVADIO, Gala. « How French art won a grand new platform. » *The Sunday Telegraph*. » 7-12-86. n.p.

THE SUNDAY TIMES

JENKINS 1986

JENKINS, Simon. «Stations of Glory. » *The Sunday Times*. 7-12-86. n.p.

TAIT 1986

TAIT, Simon. « Going, going ... to Getty. » *The Sunday Times*. 14-12-86. n.p.

VAIZEY 1986

VAIZEY, Marina. « Honest but cold at heart. » *The Sunday Times*. 7-12-86. n.p.

THE TEXAS TELEGRAM

THE TEXAS TELEGRAPH 1985

« Dallas Museum to show priceless French art. » *The Texas Telegraph*. October 23rd, 1985. n.p.

THE TEXAS TELEGRAPH 1986

«Dallas exhibit traces ‘Courbet to Cézanne’». *The Texas Telegraph*. May 16t 1986 n.p.

THE TEXAS TIMES

HANSEN 1986

HANSEN, Robert. « Paris comes to Texas for preview of new French museum ». May 1986. n.p.

THE WALL STREET JOURNAL

HOELTERHOFF, Manuela. "Impressionism to the Orsay Station" *The Wall Street Journal*. April 1st, 1986. n.p.

VOICE

"Brooklyn Museum" *Voice*, April 26,1986. n.p.