

Université de Montréal

L'histoire de l'art mise en pièces
Analyse matérielle, spatiale et temporelle de la *period room* comme dispositif muséal

par Marie-Ève Marchand

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph. D.)
en Histoire de l'art

Août, 2014

© Marie-Ève Marchand, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée

L'histoire de l'art mise en pièces
Analyse matérielle, spatiale et temporelle de la *period room* comme dispositif muséal

présentée par
Marie-Ève Marchand

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Élise Dubuc, présidente du jury

Johanne Lamoureux, directrice de recherche

Didier Prioul, membre du jury

Pascal Griener, examinateur externe

Anne Bruneau, représentante du doyen de la FESP

Résumé

Dans cette thèse, nous étudions la *period room* présentée dans le musée d'art. À travers un examen de sa spécificité matérielle, spatiale et temporelle, nous analysons les mécanismes propres à cette stratégie de mise en exposition et nous identifions ses principales conditions de possibilité. Ce faisant, nous étudions les différents savoirs qui sont sollicités par la *period room*, leurs interactions ainsi que l'apport réciproque de cette stratégie de mise en exposition à la construction de ces savoirs et ce, de manière à établir les fondements d'une épistémologie de la *period room*. Nous montrons ainsi quelle est sa contribution particulière à l'élaboration et à la médiation de l'histoire dans l'espace muséal. Grâce à cette étude, nous posons des assises conceptuelles qui permettent de repenser le rôle de la *period room* pour la discipline de l'histoire de l'art, déjouant par le fait même les apories de l'historicisme et de l'authenticité en vertu desquelles la *period room* est le plus souvent discréditée.

Nous procédons par études de cas à partir d'un corpus principalement composé de *period rooms* ayant pour référents des intérieurs français de la seconde moitié du 18^e siècle et qui sont présentées dans des musées d'art américains (Frick Collection, Metropolitan Museum of Art, Philadelphia Museum of Art) et dans un musée canadien d'histoire naturelle et culturelle (Royal Ontario Museum). Dans la première partie de la thèse, nous établissons la typologie muséographique de la *period room* et nous envisageons les enjeux, notamment idéologiques, associés à la question de son « authenticité » à travers une analyse de son double statut de pastiche et de simulacre. Nous posons en outre l'un des fondements théoriques de notre étude en montrant que, parce qu'elle est formée de l'articulation entre pouvoirs et savoirs, la *period room* est un dispositif au sens où l'entendent Michel Foucault (1977) et Giorgio Agamben (2007). Dans la seconde partie, nous examinons la spécificité matérielle de la *period room* en démontrant comment elle est simultanément une réunion d'objets et un « tout », c'est-à-dire un objet muséographique en elle-même. Nous étudions les implications épistémologiques de cette idée pour la représentation de l'histoire proposée au moyen de la *period room*, tout en portant une attention particulière aux enjeux politiques qui informent cette représentation dans l'espace muséal. Dans la troisième partie, nous nous

concentrons sur les particularités spatiales et temporelles de cette stratégie de mise en exposition et nous démontrons que, en dépit de son apparente unité de lieu et de temps, la *period room* est composée de plusieurs espaces et concentre plusieurs temps. En puisant dans la spécificité même de ce dispositif, nous élaborons des outils théoriques et méthodologiques inédits qui contribuent à repenser la fonction de la *period room* pour la mise en forme et la transmission de l'histoire. En conclusion, nous présentons une dernière étude de cas qui, examinant l'intervention de Valerie Hegarty dans trois *period rooms* du Brooklyn Museum (2013), synthétise les principaux enjeux traités dans la thèse et défend la valeur d'actualité de la *period room*.

Mots clés : études muséales, *period room*, arts décoratifs, Amérique du Nord, histoire matérielle.

Abstract

This dissertation is a study of the period room as exhibited in the art museum. Through an examination of its material, spatial, and temporal specificity, I analyze the mechanisms proper to this exhibition strategy and identify its main conditions of possibility. I study the several knowledges at play in this exhibition strategy and their interactions, as well as the period room's reciprocal contribution to the construction of these knowledges. In so doing, I establish the basis for an epistemology of the period room and argue for the period room's singular contribution to the elaboration and mediation of history within the museum space. This study allows me to lay down conceptual foundations for rethinking the period room's role for art historical practice, and thus to overcome the aporias of historicism and authenticity for which the period room is most often discredited.

My dissertation is organized around case studies. Most of them are of period rooms representing French domestic interiors dating from the second half of the eighteenth century. They are exhibited in American art museums (Frick Collection, Metropolitan Museum of Art, Philadelphia Museum of Art) and in one Canadian museum of natural and cultural history (Royal Ontario Museum). In the first part of this dissertation, I establish the period room's museographic typology. Through an analysis of its double status as pastiche and simulacrum, I consider the issues, especially ideological, related to the question of the period room's "authenticity." In addition, I elaborate one of this dissertation's theoretical premises by demonstrating that, because it consists of the articulation of powers and knowledges, the period room is an apparatus (*dispositif*) as understood by Michel Foucault (1977) and Giorgio Agamben (2007). In the second part, I examine the period room's material specificity by showing that it is simultaneously a gathering of objects and a "whole," that is to say, a museographic object in itself. I study the epistemological implications of this idea for the representation of history that the period room offers, while paying special attention to the political stakes informing this representation in the museum space. In the third part, I concentrate on the spatial and temporal particularities of this exhibition strategy. I demonstrate that, despite its seeming unity of place and time, the period room is composed of multiple spaces and concentrates various times. By drawing on its specificity, I develop new theoretical and

methodological tools that contribute to the renewal of the period room's function for the shaping and transmitting of history. My conclusion centres on a final case study, Valerie Hegarty's intervention in three Brooklyn Museum period rooms (2013), in order to synthesize the principal stakes addressed in this dissertation and defend the period room's value today.

Keywords: Museum studies, period room, decorative arts, North America, material history.

Table des matières

RÉSUMÉ	I
ABSTRACT	III
TABLE DES MATIÈRES	V
LISTE DES FIGURES	VIII
LISTE DES DIAGRAMMES	XIX
REMERCIEMENTS	XX
INTRODUCTION	1
LA <i>PERIOD ROOM</i> ENTRE HISTORICISME ET VALORISATION DE L'INTÉRIEUR DOMESTIQUE	3
<i>L'historicisme</i>	4
<i>La valorisation de l'intérieur domestique</i>	6
DÉFINIR LA <i>PERIOD ROOM</i>	8
LA <i>PERIOD ROOM</i> : UNE ARCHÉO-GENÈSE.....	18
<i>Les débuts de la period room au musée</i>	18
<i>La period room avant la period room</i>	23
RETOUR SUR LA DÉFINITION	26
POUR UNE ÉTUDE DES ENJEUX MATÉRIELS ET CONCEPTUELS DE LA <i>PERIOD ROOM</i>	30
PARTIE I. FORME ET COMPOSITION : SPÉCIFICITÉ MUSÉOGRAPHIQUE DE LA <i>PERIOD ROOM</i> COMME DISPOSITIF	38
CHAPITRE I. PRÉSENTER L'HISTOIRE : TYPOLOGIE DE LA <i>PERIOD ROOM</i>	40
1.1 QUELQUES REPÈRES AU SUJET DE LA TYPOLOGIE DE LA <i>PERIOD ROOM</i>	41
1.2 UNE TYPOLOGIE MUSÉOGRAPHIQUE.....	45
1.2.1 <i>La vignette</i>	45
1.2.2 <i>La pièce complète</i>	51
1.3 LES DISPOSITIFS APPARENTÉS À LA <i>PERIOD ROOM</i>	62
CONCLUSION	72
CHAPITRE II. ASSEMBLAGE, PASTICHE ET SIMULACRE : LA VALEUR D'AUTHENTICITÉ DE LA <i>PERIOD ROOM</i>	77
2.1 LE DISPOSITIF	78
2.2 LE MUSÉE COMME LIEU D'AUTHENTICITÉ	84
2.3 L'AUTHENTICITÉ ET LE CHOIX DES COMPOSANTES DE LA <i>PERIOD ROOM</i>	89
2.4 L'AUTHENTICITÉ ET L'ASSEMBLAGE DE LA <i>PERIOD ROOM</i>	93
2.4.1 <i>Le pastiche entre l'assemblage et le montage</i>	96
2.4.2 <i>Le pastiche comme imitation</i>	102
2.5 LA <i>PERIOD ROOM</i> , UN SIMULACRE ?	110
CONCLUSION	117

PARTIE II. OBJET ET ENSEMBLE : LES DEUX PÔLES MATÉRIELS DE LA *PERIOD ROOM*
..... 119

**CHAPITRE III. EXPOSER L'OBJET : MÉDIATION ET CONSTRUCTION DE L'HISTOIRE
DANS LA *PERIOD ROOM***..... 121

3.1 EXPOSER L'OBJET OU QUELQUES FONDEMENTS DE LA MUSÉOGRAPHIE ACTUELLE.....	122
3.1.1 <i>Deux paradigmes de la présentation de l'objet au musée : Lenoir vs Du Sommerard</i>	123
3.1.2 <i>La classification des objets par matériaux ou le musée idéal selon Gottfried Semper</i>	128
3.1.3 <i>Anton Springer et les aménagements contextuels</i>	132
3.2 DEUX CONTEXTES POUR UN OBJET : LE VASE POT-POURRI GONDOLE	135
3.2.1 <i>Le vase pot-pourri gondole, Sèvres, 1756-1757</i>	136
3.2.2 <i>La galerie Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture du Metropolitan Museum of Art</i>	144
3.2.3 <i>Drawing Room From a Town House au Philadelphia Museum of Art</i>	153
3.2.4 <i>Drawing Room from a Town House : historicisme et idéalisation du passé</i>	159
CONCLUSION	169

**CHAPITRE IV. IL ÉTAIT UNE FOIS... L'EFFET DE RÉCIT DANS LA *PERIOD ROOM* OU LA
CONSTRUCTION DE L'ENSEMBLE**..... 173

4.1 UN SALON FRANÇAIS VERS 1750-1760.....	175
4.2 LA <i>PERIOD ROOM</i> ENTRE FERMETURE ET OUVERTURE : DE LA SYNTAXE AUX EFFETS DE RÉCIT	184
4.2.1 <i>Encadrer et faire tableau</i>	185
4.2.2 <i>Articulation syntaxique et traces d'usage dans la period room</i>	188
4.2.3 <i>Le récit au musée</i>	197
4.2.4 <i>De la fiction à l'histoire</i>	202
4.3 LE RÔLE DE L'APPAREIL DIDACTIQUE.....	206
4.3.1 <i>Un savoir « objectif »</i>	207
4.3.2 <i>La gravure de Moreau le Jeune</i>	213
4.3.2.a <i>Œuvre ou document ?</i>	215
4.3.2.b <i>La gravure comme matrice narrative ?</i>	216
CONCLUSION	221

PARTIE III. ESPACE ET TEMPS : CONFIGURATION DE L'HISTOIRE DANS LA *PERIOD ROOM*
..... 224

**CHAPITRE V. LES ESPACES DE LA *PERIOD ROOM* : LA CONSTRUCTION DE L'HISTOIRE
À TRAVERS LE DÉCOR**..... 226

5.1 LA <i>PERIOD ROOM</i> , UN ESPACE PLURIEL	230
5.1.1 <i>La conjugaison des espaces dans la salle Boucher</i>	231
5.1.2 <i>La salle Boucher dans l'espace du musée</i>	240
5.2 L'HISTOIRE DE LA DOMESTICITÉ AU MUSÉE : L'ENVERS DU DÉCOR	247
5.2.1 <i>Home sweet home</i>	247
5.2.2 <i>Décor et domesticité au 18^e siècle</i>	252
5.2.3 <i>Le boudoir de Mme Frick ou la nouvelle valeur d'un décor ancien</i>	263
5.2.4 <i>Les artisans du décor intérieur ancien ou les autres espaces de la period room</i>	268
5.3 L'ULTIME VIE DU DÉCOR : LA <i>PERIOD ROOM</i> COMME ESPACE D'EXPOSITION	276
CONCLUSION	280

CHAPITRE VI. CONCENTRATION DES TEMPS ET ÉCONOMIE DE L'HISTOIRE : REPENSER L'ANACHRONISME DANS LA <i>PERIOD ROOM</i>	282
6.1 LA <i>PERIOD ROOM</i> : UN CRISTAL DE TEMPS	284
6.1.1 <i>Qu'est-ce qu'un cristal de temps ?</i>	284
6.1.2 <i>L'objet et son « passé contemporain »</i>	289
6.1.3 <i>Concrétion temporelle dans la period room</i>	301
6.2 DÉMONTAGE/MONTAGE : LA CONCENTRATION DES TEMPS DANS LA <i>PERIOD ROOM</i>	304
6.3 L'ÉCONOMIE DE L'HISTOIRE DANS LA <i>PERIOD ROOM</i>	312
6.3.1 <i>L'histoire mise en boîte</i>	312
6.3.2 <i>L'histoire miniaturisée</i>	318
6.3.2a Les Thorne Miniature Rooms de l'Art Institute de Chicago	318
6.3.2b Effets, paradoxes et enjeux de la miniaturisation.....	322
CONCLUSION	329
CONCLUSION. <i>ALTERNATIVE HISTORIES</i> : RETOUR CRITIQUE SUR LA <i>PERIOD ROOM</i> 332	
BIBLIOGRAPHIE.....	352
ANNEXE I – CHRONOLOGIE DE LA GENÈSE DES <i>PERIOD ROOMS</i>	XXIII
ANNEXE II – LES <i>PERIOD ROOMS</i> EUROPÉENNES AU ROYAL ONTARIO MUSEUM	XXVII

Liste des figures

Introduction

I.1 : IKEA, *Ambiance cuisine*, vue d'une salle de montre, [s. d.].

Source : IKEA, Banque d'images IKEA, [En ligne],

http://www.ikea.com/ms/fr_FR/img/about_ikea/press_room/PR_images/ambiance_cuisine2.jpg,
page consultée le 5 juillet 2014.

Chapitre 1

1.1 : Ely Jacques Kahn (designer), *Bath and dressing Room*, 1929, Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : The Metropolitan Museum of Art, *The Architect and the Industrial Arts. An Exhibition of Contemporary American Design*, New York : The Metropolitan Museum of Art, 1929, [s. p.].

1.2 : *Georgian Room*, Angleterre, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition vers 1978-1979, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Royal Ontario Museum, épreuve non identifié, no 441. Photographie conservée dans European Department (World Cultures), Royal Ontario Museum, cartable rassemblant plusieurs prises de vues des *period rooms* du musée.

1.3 : *Un salon anglais vers 1750*, Angleterre, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Photo de l'auteur.

1.4 : *Un salon anglais vers 1750*, Angleterre, milieu du 18^e siècle, vue des fenêtres latérales, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Photo de l'auteur.

1.5 : *Cabinet doré de l'hôtel de Rochegude*, Avignon, c. 1725, France, pièce telle que mise en exposition en mai 2012, Musée des Arts décoratifs, Paris.

Source : Photo de l'auteur.

1.6 : *Boudoir Louis XVI* ou Pièce en rotonde de l'Hôtel de Breteuil, Paris, dernier quart du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 2010, Musée Carnavalet, Paris.

Source : Anne Forray-Carlier, *Les Boiseries du Musée Carnavalet*, Paris : Éditions Vial, 2010, p. 208.

1.7 : *Salle à manger d'inspiration George Hepplewhite*, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Photo de l'auteur.

1.8 : *Room with Elements from the Stiegerhof Manor*, Autriche, 1598, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

Source : Photo de l'auteur.

1.9 : *Drawing Room from a Town House*, New York, début du 20^e siècle, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

Source : Photo de l'auteur.

1.10 : *Salon Bleu Louis XVI* ou Grand Salon de l'Hôtel de Breteuil, Paris, dernier quart du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 2010, Musée Carnavalet, Paris.

Source : Anne Forray-Carlier, *Les Boiseries du Musée Carnavalet*, Paris : Éditions Vial, 2010, p. 218.

1.11 : *Cloister with Elements from the Abbey of Saint-Genis-des-Fontaines*, France, c. 1270-1280, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

Source : Photo de l'auteur.

1.12 : Philadelphia Museum of Art, plan de la section « European Art 1500-1850 » située au premier étage, 2012, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

Source : The Philadelphia Museum of Art, *Map*, Janvier 2012.

1.13 : *Jan Martense Schenck House*, Flatlands (aujourd'hui Brooklyn), c. 1676, pièce telle que mise en exposition en 2012, Brooklyn Museum, Brooklyn.

Source : Brooklyn Museum, *Collections : Browse Collections*, [En ligne], http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/2676/Jan_Martense_Schenck_House_1676_long-term_installation./set/3b3ff0fd1992552081a122f7ac763ed6?referring-q=%22period+room%22#, page consultée le 7 avril 2013.

1.14 : *Grand salon of the Château de Draveil*, France, c. 1735, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

Source : Photo de l'auteur.

1.15 : *Doorway and Staircase Enclosure*, en provenance du 29 rue de la Tannerie, Abbeville, fin du 15^e ou début du 16^e siècle, pièce telle que mise en exposition vers 1913, Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : The Metropolitan Museum of Art, *The Collection Online*, [En ligne], <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/472276>, page consultée le 12 avril 2013.

Chapitre 2

2.1 : *Doorway and Staircase Enclosure*, en provenance du 29 rue de la Tannerie, Abbeville, fin du 15^e ou début du 16^e siècle, pièce telle que mise en exposition vers 1913, Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : The Metropolitan Museum of Art, *The Collection Online*, [En ligne], <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/472276>, page consultée le 12 avril 2013.

2.2 : « *Old Palace* » at Bromley by Bow, Londres, c. 1606, pièce telle que mise en exposition en 2011, British Galleries, Victoria and Albert Museum, Londres.

Source : Victoria and Albert Museum, *Search the Collections*, [En ligne], <http://collections.vam.ac.uk/item/O77495/the-old-palace-at-bromley-room-vredeman-de-vries/>, page consultée le 19 mars 2013.

2.3 : *Grand salon du château d'Abondant*, France, 1748-1750, vue de la traverse supérieure du dossier d'un fauteuil à la reine s'emboîtant parfaitement avec le motif sculpté de la boiserie, pièce telle que mise en exposition en 1994, Louvre, Paris.

Source : Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800. Reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du sud et en France*, Dijon : Éditions Faton, 1995, p. 263.

Chapitre 3

3.1 : *Chambre de François 1^{er} à l'hôtel de Cluny*, 19^e siècle, estampe, dimensions non précisées, Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge, Paris.

Source : Agence photographique de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées, [En ligne], <http://www.photo.rmn.fr/archive/76-004856-2C6NU0GYE5IV.html>, page consultée le 7 janvier 2014.

3.2 : Gottfried Semper, croquis du plan carré d'un musée idéal, 1852, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienne.

Source : Gottfried Semper, *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, Vienne : Schlebrügge, 2007 [1852], p. 56 (ou page 12 du manuscrit).

3.3 : Manufacture de Sèvres, d'après un modèle de Jean-Claude Duplessis, décor peint attribué à Charles-Nicolas Dodin, pot-pourri gondole, 1756-1757, porcelaine tendre, 35,9 x 36,2 x 19,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : The Metropolitan Museum of Art, *The Collection Online*, « Potpourri Vase », [En ligne], <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/202192>, page consultée le 20 novembre 2012.

3.4 : Manufacture inconnue [Europe ou France?], pot-pourri gondole, c. 1890, porcelaine dure, 38,1 x 36,2 x 22,9 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

Source : The Philadelphia Museum of Art, *Collections : Search Collections*, « Potpourri Vase », [En ligne],

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/45812.html?mulR=1387293433|1>, page consultée le 14 novembre 2012.

3.5 : Manufacture de Sèvres, Terrine gondole, 1758, porcelaine tendre, dimensions non précisées, Hofburg, Vienne.

Source : Marcelle Brunet et Tamara Préaud, *Sèvres. Des origines à nos jours*, Fribourg, Suisse : Office du livre, 1978, p. 153.

3.6 : Manufacture de Sèvres, Cuvette à masques, 1757, porcelaine tendre, 24 x 34,2 cm, Collection royale britannique, Angleterre.

Source : Marcelle Brunet et Tamara Préaud, *Sèvres. Des origines à nos jours*, Fribourg, Suisse : Office du livre, 1978, p. 152.

3.7 : Manufacture de Sèvres, d'après un modèle de Jean-Claude Duplessis, décor peint de Charles-Nicolas Dodin, garniture trois pièces composée d'un pot-pourri gondole et d'une paire de vases à tête d'éléphant, 1757-1758, porcelaine tendre, 38,1 x 36,1 cm et 37,6 x 27,6 cm, Wallace Collection, Londres.

Source : The Wallace Collection, *The Collection*, « Garniture of Three Vases », [En ligne], <http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=72177&viewType=detailView>, page consultée le 2 décembre 2013.

- 3.8 :** Michael Langley, *The Wrightsman Galleries for French Decorative Arts*, plan, 2009.
Source : Daniëlle Kisluk-Grosheide et Jeffrey Munger, *The Wrightsman Galleries for French Decorative Arts. The Metropolitan Museum of Art*, New York : Metropolitan Museum of Art; New Haven et Londres : Yale University Press, 2010, p. 4.
- 3.9 :** *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture*, Gallery 529, Wrightsman Galleries for French Decorative Arts, salle telle que mise en exposition en date de novembre 2013, Metropolitan Museum of Art, New York.
Source : Photo de l'auteur.
- 3.10 :** *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture*, Gallery 529, Wrightsman Galleries for French Decorative Arts, vue la vitrine dans laquelle sont présentées les porcelaines à fond vert, salle telle que mise en exposition en date de novembre 2013, Metropolitan Museum of Art, New York.
Source : Photo de l'auteur.
- 3.11 :** *Drawing Room from a Town House*, New York, début du 20^e siècle, vue d'ensemble, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
Source : Photo de l'auteur.
- 3.12 :** *Drawing Room from a Town House*, New York, début du 20^e siècle, vue des vitrines et du manteau de cheminée, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
Source : Photo de l'auteur.
- 3.13 :** *Drawing Room from a Town House*, New York, début du 20^e siècle, vue d'ensemble, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
Source : Photo de l'auteur.
- 3.14 :** *Drawing Room from a Town House*, New York, début du 20^e siècle, vue d'ensemble, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
Source : Photo de l'auteur.
- 3.15 :** Salon du 901 Fifth Avenue, New York, début du 20^e siècle, photographie, dimensions non précisées, collection de Mme Eleanor Weller.
Source : Michael C. Kathrens, *American Splendor. The Residential Architecture of Horace Trumbauer*, New York : Acanthys Press, 2011 [2002], p. 215.
- 3.16 :** Sir John Lavery, *The Salon, 901 Fifth Avenue*, 1926, huile sur toile, 63,8 x 76,8 cm, Sotheby's, New York.
Source : Sotheby's, *Auction catalogue 19th Century European Art Including Orientalist Paintings, drawings and Sculpture*, avril 2009, [En ligne] <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/19th-century-european-art-including-orientalist-paintings-drawings-sculpture-n08542/lot.71.html>, page consultée le 14 décembre 2013.
- 3.17 :** Walter Gay, *Rice Room*, 1927, huile sur panneau, 81,3 x 102,9 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
Source : The Philadelphia Museum of Art, *Collections : Search Collections*, [En ligne], <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/307302.html?mulR=1507244751|1>, page consultée le 17 décembre 2012.

3.18 : Philadelphia Museum of Art, plan de la section « European Art 1500-1850 » située au premier étage, salle 260 : *Grand Salon of the Château de Draveil*; salle 265 : *Drawing Room from a Town House*; salle 268 : *Salon from 13, rue Royale, a house called “Hôtel Le Tellier”*, 2012, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

Source : The Philadelphia Museum of Art, *Map*, janvier 2012 et photos de l’auteur.

Chapitre 4

4.1 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Photo de l’auteur.

4.2 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Photo de l’auteur.

4.3 : Boiserie française du 18^e siècle en cours de montage, Paris, c. 1735, photo prise au moment de son déménagement dans l’aile sud des nouvelles Galeries européennes Samuel en 1985, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Royal Ontario Museum, épreuve 1430, no 5. Photographie conservée dans European Department (World Cultures), Royal Ontario Museum, cartable rassemblant plusieurs prises de vues des *period rooms* du musée.

4.4 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue de la scène du thé, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Photo de l’auteur.

4.5 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue de la scène de la correspondance, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Photo de l’auteur.

4.6 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue de la scène de la correspondance, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Photo de l’auteur.

4.7 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue de la scène du repas, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Photo de l’auteur.

4.8 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue de la table dressée, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Photo de l’auteur.

4.9 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue du serviteur muet, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Photo de l’auteur.

4.10 : Boiserie française du 18^e siècle, Paris, c. 1735, mise en exposition au moment de son l'acquisition en 1968, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Royal Ontario Museum, cliché 68, EUR 25. Photographie conservée dans European Department (World Cultures), Royal Ontario Museum, cartable rassemblant plusieurs prises de vues des *period rooms* du musée.

4.11 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue des serviettes de table, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Photo de l'auteur.

4.12 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue de la porte laissée entrouverte, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Source : Photo de l'auteur.

4.13 : Juste-Aurèle Meissonnier, Plan de la maison du Sieur Brethous, Élévation de la Rue du Pont Mayou, c. 1733.

Source : Juste-Aurèle Meissonnier, *Œuvre de Juste-Aurèle Meissonnier peintre, sculpteur, architecte & dessinateur de la chambre et cabinet du Roy : Première partie exécuté sous la conduite de l'auteur*, Paris : Chez Huquier, rue Saint-Jacques au coin de celle des Mathurins, [s. d., 18^{ième} siècle]. Bibliothèque numérique INHA, [En ligne], <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7233-oeuvre-de-juste-aurele-meissonnier/>, page consultée le 4 février 2013.

4.14 : Radel (dessinateur) et Robert Bénard (graveur), « Tapissier, Intérieur d'une Boutique et différens ouvrages », (*Tapissier*, planche première, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome IX), 1771.

Source : Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 30, Stuttgart : Friedrich Frommann Verlag, 1966 [1751-1772], [s. p.].

4.15 : D'après Jean-Michel Moreau le Jeune, *Le souper fin*, c. 1780, gravure, 27 x 22 cm, Musée du Louvre, Paris.

Source : ArtStor, Réunion des musées nationaux Grand-Palais (6730 LR)/Art Resource NY, [En ligne], http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox&VBID=2UN365MFLRBT&VBIDL=&SMLS=1#/ViewBox_VPage&VBID=2UN365MFLRBT&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNT_WAO26Y14&PN=14&CT=Search&SF=0, page consultée le 6 décembre 2012.

Chapitre 5

5.1 : Salle Boucher (*Boucher Room*), France, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 2014, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, « Virtual Tour, Boucher Room », [En ligne], http://www.frick.org/visit/virtual_tour/boucher_room, page consultée le 23 mars 2014.

5.2 : Salle Boucher (*Boucher Room*), France, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 2014, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, « Virtual Tour, Boucher Room », [En ligne], http://www.frick.org/visit/virtual_tour/boucher_room, page consultée le 23 mars 2014.

5.3 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Architecture et chimie*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 77,5 cm, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, *The Frick Collection*, [En ligne], [http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:50](http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:50), page consultée le 5 mars 2014.

5.4 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Astronomie et hydrologie*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 96,5 cm, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, *The Frick Collection*, [En ligne], [http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:53](http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:53), page consultée le 5 mars 2014.

5.5 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Comédie et tragédie*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 77,5 cm, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, *The Frick Collection*, [En ligne], [http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:51](http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:51), page consultée le 5 mars 2014.

5.6 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Pêche et chasse*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 96,5 cm, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, *The Frick Collection*, [En ligne], [http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:47](http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:47), page consultée le 5 mars 2014.

5.7 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Élevage et horticulture*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 96,5 cm, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, *The Frick Collection*, [En ligne], [http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:52](http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:52), page consultée le 5 mars 2014.

5.8 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Peinture et sculpture*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 77,5 cm, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, *The Frick Collection*, [En ligne], [http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:49](http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:49), page consultée le 5 mars 2014.

5.9 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Poésie et musique*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 96,5 cm, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, *The Frick Collection*, [En ligne], [http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:48](http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:48), page consultée le 5 mars 2014.

5.10 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Chant et danse*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 77,5 cm, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, *The Frick Collection*, [En ligne], [http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:54](http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:54), page consultée le 5 mars 2014.

5.11 : Boudoir d'Adelaide Childs Frick, New York, 1927, photographie, dimensions non précisées, The Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives, New York.

Source : The Frick Collection, « Virtual Tour, Boucher Room », Archival Images, [En ligne], http://www.frick.org/sites/default/files/slideshow/Boudoir_1931.2.jpg, page consultée le 10 mars 2014.

5.12 : Boudoir d'Adelaide Childs Frick, New York, 1927, photographie, dimensions non précisées, The Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives, New York.

Source : The Frick Collection, « Virtual Tour, Boucher Room », Archival Images, [En ligne], http://www.frick.org/sites/default/files/slideshow/Boudoir_1931.jpg, page consultée le 10 mars 2014.

5.13 : Salle Boucher (*Boucher Room*), France, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 1940, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, « Virtual Tour, Boucher Room », Archival Images, [En ligne], http://www.frick.org/sites/default/files/slideshow/A334_POST.jpg, page consultée le 10 mars 2014.

5.14 : Salle Boucher (*Boucher Room*), France, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 1940, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, « Virtual Tour, Boucher Room », Archival Images, [En ligne], http://www.frick.org/sites/default/files/slideshow/TFC000007_POST.jpg, page consultée le 10 mars 2014.

5.15 : Salle Boucher (*Boucher Room*), France, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 1953, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, [En ligne], http://www.frick.org/sites/default/files/slideshow/A999_POST.jpg, page consultée le 10 mars 2014.

5.16 : Grand salon (*Living Hall*), New York, début du 20^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 2014, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, « Virtual Tour, Living Hall », [En ligne], http://www.frick.org/visit/virtual_tour/living_hall, page consultée le 10 mai 2014.

5.17 : François Boucher, *Allégorie des Arts libéraux : l'Architecture*, 1761, huile sur toile, 60 x 50 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève.

Source : Renée Loche, *Genève, Musée d'art et d'histoire. Catalogue raisonné des peintures et pastels de l'école française XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève : Éditions Slatkine, 1996, p. 55.

5.18 : Attribué à François Boucher, *Sculpture*, 18^e siècle, craie noire et estompe sur papier crème, 26,8 x 32,1 cm, The Frick Collection, New York.

Source : The Frick Collection, *The Frick Collection*, [En ligne], [http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:663](http://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:663), page consultée le 10 mars 2014.

5.19 : Jean Avisse (?) et Manufacture des Gobelins d'après des modèles de François Boucher (*L'Architecture*, dossier) et Jean-Baptiste Oudry (*Fables de la Fontaine*, assise), fauteuil à la reine, 1751, bois et tapisserie, 104,1 x 66 x 58,4 cm, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.

Source : Fine Arts Museums of San Francisco, *Explore the Art*, [En ligne], <http://art.famsf.org/jean-avisse/armchair-53295>, page consultée le 12 mars 2014.

5.20 : Jean Avisse (?) et Manufacture des Gobelins d'après des modèles de François Boucher (*La Danse*, dossier) et Jean-Baptiste Oudry (*Fables de la Fontaine*, assise), fauteuil à la reine, 1751, bois et tapisserie, 104,1 x 66 x 58,4 cm, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.

Source : Fine Arts Museums of San Francisco, *Explore the Art*, [En ligne], <http://art.famsf.org/fran%C3%A7ois-boucher/armchair-53294>, page consultée le 12 mars 2014.

5.21 : Jean Avisse (?) et Manufacture des Gobelins d'après des modèles de François Boucher (*La Comédie*, dossier) et Jean-Baptiste Oudry (*Fables de la Fontaine*, assise), fauteuil à la reine, 1751, bois et tapisserie, 104,1 x 66 x 58,4 cm, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.

Source : Fine Arts Museums of San Francisco, *Explore the Art*, [En ligne], <http://art.famsf.org/fran%C3%A7ois-boucher/armchair-53293>, page consultée le 12 mars 2014.

5.22 : Jean Avisse (?) et Manufacture des Gobelins d'après des modèles de François Boucher (*La Poésie*, dossier) et Jean-Baptiste Oudry (*Fables de la Fontaine*, assise), fauteuil à la reine, 1751, bois et tapisserie, 104,1 x 66 x 58,4 cm, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.

Source : Fine Arts Museums of San Francisco, *Explore the Art*, [En ligne], <http://art.famsf.org/fran%C3%A7ois-boucher/armchair-53296>, page consultée le 12 mars 2014.

5.23 : Salle de montre de Duveen Brothers, New York, c. 1900, photographie, dimensions non précisées, Duveen Collection, Sterling and Francine Clark Art Institute Library, Williamstown, Massachusetts.

Source : Meryle Secrest, *Duveen. A Life in Art*, New York : Alfred A. Knopf, 2005, p. 34.

5.24 : Salle de montre Duveen Brothers, 720 Fifth Avenue at Fifty-sixth Street, 1912, photographie, dimensions non précisées, Duveen Collection, Sterling and Francine Clark Art Institute Library, Williamstown, Massachusetts.

Source : Meryle Secrest, *Duveen. A Life in Art*, New York : Alfred A. Knopf, 2005, p. 101.

5.25 : Stanley Hale (?), Salle de montre Carlhian et Cie, rue Lauriston, Paris, date inconnue, photographie, dimensions non précisées, Carlhian Records, 930092, Getty Center for the Humanities, Los Angeles.

Source : John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, New Haven : Yale University Press, 2007, p. 259.

5.26 : Maison Carlhian, Projet d'élévation pour le mur nord des boiseries de l'hôtel Stuart D'aubigny remontées au Musée Carnavalet (salle 44), 1923, crayon sur calque, dimensions non précisées, Musée Carnavalet, Paris.

Source : Anne Forray-Carlier, *Les Boiseries du Musée Carnavalet*, Paris : Éditions Vial, 2010, p. 129.

Chapitre 6

6.1 : Gilles Joubert, bureau plat, 1759, chêne laqué, bronzes dorés, surface du plateau recouverte de cuir moderne, 80,6 x 175,9 x 91,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : The Metropolitan Museum of Art, *The Collection Online*, [En ligne], <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/205526>, page consultée le 12 décembre 2013.

6.2 : *French Decorative Arts : Varengeville Room*, Paris, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 2012, Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : The Metropolitan Museum of Art, *The Collection Online*, [En ligne], <http://images.metmuseum.org/CRDImages/es/web-large/DP159273.jpg>, page consultée le 12 décembre 2013.

6.3 : Boiserie de l'Hôtel de Varengeville, Paris, c. 1736-52 et ajouts tardifs (c. 1969), chêne sculpté, peint et doré, 5,58 x 7,07 x 12,36 m, Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : The Metropolitan Museum of Art, *The Collection Online*, [En ligne], <http://images.metmuseum.org/CRDImages/es/web-large/DP159274.jpg>, page consultée le 12 décembre 2013.

6.4 : *Cabinet des Fables*, Paris, c. 1750-1755, pièce telle que mise en exposition en mai 2012, Musée des Arts décoratifs, Paris.

Source : Photo de l'auteur.

6.5 : Narcissa Niblack Thorne, *Thorne Miniature Room*, « French Library of the Louis XV period, c. 1720 », c. 1937, matériaux divers, 45,6 x 54,7 x 62,8 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

Source : Fannia Weingartner, *Miniature Rooms. The Thorne Rooms at the Art Institute of Chicago*, New Haven : Yale University Press, 2004, p. 71.

6.6 : Narcissa Niblack Thorne, *Thorne Miniature Room*, « French Boudoir of the Louis XV period, c. 1740-60 », c. 1937, matériaux divers, 45,6 x 61,9 x 57,8 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

Source : The Art Institute of Chicago, *Search Online Collections*, [En ligne], http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/43751?search_no=1&index=49, page consultée le 4 février 2014.

6.7 : Narcissa Niblack Thorne, *Thorne Miniature Room*, « French Dining Room of the periods of Louis XV and Louis XVI, c. 1760-80 », c. 1937, matériaux divers, 48,1 x 79,4 x 57,8 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

Source : The Art Institute of Chicago, *Search Online Collections*, [En ligne], http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/43761?search_no=5&index=51, page consultée le 4 février 2014.

Conclusion

C.1 : Valerie Hegarty, *Alternative Histories*, 2013, techniques et matériaux mixtes, Brooklyn Museum, Brooklyn. Vue des corneilles dans la *period room* Cane Acres Plantation.

Source : Brooklyn Museum, *Exhibition Archive*, [En ligne], http://cdn2.brooklynmuseum.org/images/opencollection/exhibitions/size3/DIG_E_2013_Valerie_Hegarty_Alternative_Histories_Cane_Acres_Plantation_view1_PS4.jpg?lightbox=1, page consultée le 5 janvier 2014.

C.2 : Valerie Hegarty, *Alternative Histories*, 2013, techniques et matériaux mixtes, Brooklyn Museum, Brooklyn. Vue des corneilles dans la *period room* Cane Acres Plantation, détail de la nature morte.

Source : Photo de l'auteur.

C.3 : Valerie Hegarty, *Alternative Histories*, 2013, techniques et matériaux mixtes, Brooklyn Museum, Brooklyn. Vue des corneilles dans la *period room* Cane Acres Plantation, détail au sol.

Source : Photo de l'auteur.

C.4 : Valerie Hegarty, *Alternative Histories*, 2013, techniques et matériaux mixtes, Brooklyn Museum, Brooklyn. Vue d'ensemble du petit salon de la *period house* Cupola House.

Source : Brooklyn Museum, *Exhibition Archive*, [En ligne], http://cdn2.brooklynmuseum.org/images/opencollection/exhibitions/size3/DIG_E_2013_Valerie_Hegarty_Alternative_Histories_Cupola_House_parlor_view1_PS4.jpg?lightbox=1, page consultée le 5 janvier 2014.

C.5 : Valerie Hegarty, *Alternative Histories*, 2013, techniques et matériaux mixtes, Brooklyn Museum, Brooklyn. Vue d'ensemble du salon de réception de la *period house* Cupola House.

Source : Brooklyn Museum, *Exhibition Archive*, [En ligne], http://cdn2.brooklynmuseum.org/images/opencollection/exhibitions/size3/DIG_E_2013_Valerie_Hegarty_Alternative_Histories_Cupola_House_hall_view1_PS4.jpg?lightbox=1, page consultée le 5 janvier 2014.

C.6 : Valerie Hegarty, *Alternative Histories*, 2013, techniques et matériaux mixtes, Brooklyn Museum, Brooklyn. Vue d'ensemble du salon de réception de la *period house* Cupola House.

Source : Brooklyn Museum, *Exhibition Archive*, [En ligne], http://cdn2.brooklynmuseum.org/images/opencollection/exhibitions/size3/DIG_E_2013_Valerie_Hegarty_Alternative_Histories_Cupola_House_hall_view2_PS4.jpg?lightbox=1, page consultée le 5 janvier 2014.

C.7 : *Cane Acres, The Perry Plantation*, salle à manger, Summerville (Caroline du Sud), c. 1789-1806, date de mise en exposition inconnue, Brooklyn Museum, Brooklyn.

Source : Brooklyn Museum, *Collections : Browse Collections*, [En ligne], http://cdn2.brooklynmuseum.org/images/opencollection/objects/size3/24.421_yr1982_installation_dining_room_IMLS_SL2.jpg?lightbox=1, page consultée le 10 janvier 2014.

C.8 : *Cupola House*, petit salon (*parlor*), Edenton (Caroline du Nord), c. 1756-1758, date de mise en exposition inconnue, Brooklyn Museum, Brooklyn.

Source : Brooklyn Museum, *Collections : Browse Collections*, [En ligne], http://cdn2.brooklynmuseum.org/images/opencollection/objects/size3/18.170_transp00265c001_yr1982_installation_parlor_IMLS_SL2.jpg?lightbox=1, page consultée le 10 janvier 2014.

C.9 : *Cupola House*, salon de réception (*hall*), Edenton (Caroline du Nord), c. 1756-1758, date de mise en exposition inconnue, Brooklyn Museum, Brooklyn.

Source : Brooklyn Museum, *Collections : Browse Collections*, [En ligne], http://cdn2.brooklynmuseum.org/images/opencollection/objects/size3/18.170_transp05297c001_yr1983_installation_hall_christmas_IMLS_SL2.jpg?lightbox=1, page consultée le 10 janvier 2014.

C.10 : Valerie Hegarty, *Alternative Histories*, 2013, techniques et matériaux mixtes, Brooklyn Museum, Brooklyn. Petit salon de la *period house* Cupola House, détail du tapis.

Source : Brooklyn Museum, *Exhibition Archive*, [En ligne], http://cdn2.brooklynmuseum.org/images/opencollection/exhibitions/size3/DIG_E_2013_Valerie_Hegarty_Alternative_Histories_Cupola_House_parlor_view2_PS4.jpg?lightbox=1, page consultée le 5 janvier 2014.

C.11 : Rembrandt Peale, *George Washington*, c. 1850, huile sur toile, 90,5 x 72,4 cm, De Young Museum, San Francisco.

Source : Fine Arts Museums of San Francisco, *Explore the Art*, [En ligne], <http://art.famsf.org/rembrandt-peale/george-washington-53151>, page consultée le 20 juillet 2014.

C.12 : Charles Bird King, *Sharitarish (Wicked Chief), Pawnee*, c. 1822, huile sur panneau, 44,6 x 35,1 cm, White House Art Collection, Washington.

Source : The White House Historical Association, [En ligne] <http://www.whitehousereseach.org/assetbank-whha/action/viewFullSizedImage?id=209&size=800>, page consultée le 20 juillet 2014.

Liste des diagrammes

Chapitre 1

I : Structure de la *period room* de type vignette.

II : Structure de la *period room* de type pièce complète.

III : Types de *period settings*.

Remerciements

Je remercie d'abord Johanne Lamoureux qui a dirigé cette thèse de manière aussi inspirante que rigoureuse. Sa vivacité d'esprit, sa grande générosité intellectuelle et son soutien m'ont encouragée à me dépasser tout au long de ce projet. À travers son enseignement et l'exemple de son propre travail, elle m'a inculqué les bases d'une manière de penser que je cultiverai tout au long de ma carrière d'historienne de l'art.

Je remercie également Monique Gauthier, professeure, collègue et amie qui, dès mes études au baccalauréat, a partagé avec moi son savoir et sa grande passion pour les arts décoratifs. Merci à Todd Porterfield dont les questions, souvent déstabilisantes, m'ont toujours fait réfléchir et ont marqué de manière significative mon cheminement intellectuel. Je souhaite aussi exprimer ma reconnaissance envers Silvestra Mariniello, directrice du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Christine Bernier, Suzanne Paquet et Louise Vigneault pour leur appui et leurs conseils à des moments clefs de mes études. Je tiens par ailleurs à souligner l'aide précieuse du personnel de la Bibliothèque des lettres et sciences humaines de l'Université de Montréal et du service du Prêt entre bibliothèques.

J'éprouve une reconnaissance particulière envers mes collègues et amies Ersy Contogouris et Ginette Jubinville pour leurs lectures critiques de mon travail, leurs précieux encouragements ainsi que leur inestimable soutien tant professionnel que personnel. Nos discussions stimulantes partagées autour d'une tasse de thé comptent parmi les moments privilégiés de mon parcours doctoral. Je remercie aussi Karine Bouchard, Özlem Gülin Dağoğlu, Vivane Gauthier, Elisabeth Otto et Aseman H.-Sabet, pour leur aide et les échanges enrichissants.

Merci à Camille Girard pour les séances hebdomadaires de « thérapie-jogging ». Merci à mes parents, tout particulièrement ma mère, Diane Levasseur, qui a généreusement accepté de relire ce manuscrit. Merci à ma sœur et meilleure amie Andrée-Anne Marchand pour ses encouragements et sa présence dans les meilleurs moments comme dans les pires. Sa résilience et sa ténacité dans la poursuite de ses propres études universitaires sont une grande source d'inspiration. Merci à Martin Ricard qui a sacrifié d'innombrables soirées et fins de semaine au profit de cette thèse. Son

support, sa patience, son écoute et sa tendresse m'apportent quotidiennement équilibre et réconfort.

Enfin, je remercie le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, la Faculté des études supérieures et postdoctorales ainsi que le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour leur généreux support financier.

À Martin

Introduction

C'est une merveille : le moment est là en un clin d'œil, en un clin d'œil il disparaît. Avant c'est le néant, après c'est le néant, mais le moment revient pour troubler le repos du moment à venir.

Friedrich Nietzsche,
Seconde considération intempestive, p. 76.

Cette thèse a pour objet un type singulier de mise en exposition : la *period room* dans le musée d'art. L'engouement, ou du moins la curiosité des visiteurs de musées pour les *period rooms* semble indéniable. Fiske Kimball le remarquait déjà en 1929 lorsqu'il était directeur du Pennsylvania Museum (aujourd'hui le Philadelphia Museum of Art)¹, et Philippe de Montebello le confirmait en 1996 en qualifiant les *period rooms* « d'attractions les plus populaires du Metropolitan Museum » of Art de New York². Mais, les *period rooms* sont aussi la cible de nombreuses critiques. Certaines d'entre elles visent l'importance de leur superficie et leur statisme muséographique à une époque où les musées sont constamment à la recherche de nouveaux espaces d'exposition, tandis que d'autres remettent en question leur « authenticité » alors que la valeur et la légitimité des collections s'accordent mal avec le spectre du simulacre. Mais, force est de constater que, en dépit de ces reproches, plusieurs musées présentent toujours des *period rooms*. Pourquoi ? Selon nous, le recours à la *period room* répond d'une manière unique à un problème fondamental du musée d'art : celui de la mise en exposition contextualisée de l'objet dans le cadre élitiste de ses collections.

Si tel est le cas, en quoi la *period room* se distingue-t-elle des autres stratégies de mise en exposition dans l'espace muséal ? La réponse à cette question constitue l'hypothèse à la base de notre travail : selon nous, la *period room* se distingue parce qu'elle propose, à travers une matérialité qui lui est propre, une articulation unique des notions d'espace et de temps. Les modes traditionnels de présentation de l'objet d'art

¹ Fiske Kimball, « Visitors to Pennsylvania Museum Express Preference for Period Rooms », *Art News*, vol. 28, 7 Décembre 1929, p. 9. Cité par Dianne H. Pilgrim, « Inherited from the Past : The American Period Room », *American Art Journal*, vol. 10, no 1, mai 1978, p. 5.

² Philippe de Montebello, « Introduction », in Amelia Peck dir., *The Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, New York : Metropolitan Museum of Art; New York : Harry N. Abrams, 1996, p. 9.

décoratif sont fondés sur une division par matériaux ou techniques, ou encore par styles ou mouvements, selon une organisation surtout chronologique et géographique. Dans certains cas, des objets sont présentés aux côtés de tableaux ou de sculptures, d'une manière qui revisite la hiérarchisation entre beaux-arts et arts décoratifs. Il arrive également que plusieurs objets d'une même période soient rassemblés de manière à donner « l'idée générale » d'un style ou d'une époque. La *period room* est différente. Non seulement vise-t-elle la mise en contexte historique de l'objet, mais elle est imposée comme une représentation de l'histoire. Cependant, si la *period room* se distingue des autres stratégies de mise en exposition, c'est principalement en raison de ses qualités matérielles, spatiales et temporelles. Nous proposons que, sur le plan matériel, la *period room* instaure un rapport singulier entre la matérialité de l'objet et celle du dispositif de mise en exposition et ce, de manière à être simultanément une réunion d'objets et un objet en elle-même. Au plan conceptuel, sa particularité tient au fait qu'elle concentre plusieurs espaces et plusieurs temps et ce, bien que son apparente unité spatio-temporelle la rende digne de la dramaturgie la plus classique.

Dans le cadre de cette thèse, il s'agira donc d'étudier la spécificité muséographique et conceptuelle de la *period room*. À travers une analyse de ses modalités, nous examinerons les conceptions du temps et de l'espace qui y sont articulées ainsi que leur matérialisation, soit la manière dont elles sont rendues visuellement perceptibles. En d'autres termes nous posons cette question : comment opèrent et quels sont les effets des mécanismes propres à la *period room* telle qu'elle est présentée dans le musée d'art ? Avec cette étude, nous souhaitons montrer les apports et les limites de cette stratégie de mise en exposition pour la construction de l'histoire élaborée à partir et à propos de l'objet, tout en exposant les enjeux spécifiques de sa présentation et de sa réception au musée. Plus encore, à travers notre démonstration, notre ambition est d'identifier les différents pôles de savoirs qui sont sollicités par la *period room*, d'analyser leurs interactions et de montrer comment, à son tour, la *period room* participe à la construction de ces savoirs. En montrant les modalités d'articulation entre notre objet d'étude, l'histoire de l'art et de la culture matérielle, les études muséales, l'histoire et, dans une moindre mesure, l'anthropologie, les études littéraires, la narratologie, la

dramaturgie et la philosophie, notre étude vise à établir les fondements d'une épistémologie de la *period room*.

Mais d'abord, qu'est-ce exactement qu'une *period room*? À quel moment apparaît-elle? Après avoir conceptualisé ce que nous identifions comme les deux principales conditions de possibilité de la *period room*, soit l'historicisme et la valorisation de l'intérieur domestique, nous répondrons à ces deux questions au moyen d'une revue historiographique en deux parties³. La première examinera la définition et la seconde la genèse de la *period room*. Suite à cette synthèse, nous serons plus à même de prendre position et de proposer notre propre définition de cet objet. Nous détaillerons ensuite le corpus d'étude et la méthodologie retenue avant d'exposer le déroulement de la thèse chapitre par chapitre.

La *period room* entre historicisme et valorisation de l'intérieur domestique

L'expression *period room* combine les notions de temps et de lieu. Aussi, nous croyons qu'elle ne peut exister sans une conception historiciste du passé et sans l'exacerbation de la valeur accordée à l'intérieur domestique, deux phénomènes qui se cristallisent au 19^e siècle.

³ Pour une bibliographie des principaux ouvrages francophones et anglophones consacrés à la *period room* et qui ont été pris en compte dans cette thèse, nous référons le lecteur à la section « 2. Bibliographie de la *period room* » de notre bibliographie. Précisons par ailleurs que nous n'avons pas réussi à consulter certains documents dédiés à l'examen des *period rooms*, des mémoires de maîtrise et un document muséal, bien qu'ils soient potentiellement pertinents pour notre étude. En voici la liste en ordre alphabétique : Terrell Lee Armistead, *The Cherry Grove Restoration : From Plantation Home to Museum Period Room, 1760-1976*, Mémoire de maîtrise, Winston-Salem : Wake Forest University, 1976; Donald Barry Grey Fair, *Effective communications in period rooms : a study of the restoration of Dalnavert and its preparations for the public*, Mémoire de maîtrise, Toronto : University of Toronto, 1975; Jennifer Crawford, *Period rooms, theatres and anniversaries : the evocation of memory in the display and interpretation of material culture*, Mémoire de maîtrise, Manchester : University of Manchester, 2003; Helen Freeman McCall, *Reconstructing the interior : case studies of arts and crafts period rooms*, Mémoire de maîtrise, New York : Bard Graduate Center for Decorative Arts, 2007; Emily B Miller, *Period rooms : the furniture of memory*, Mémoire de maîtrise, New York : Cooper-Hewitt, National Design Museum and Parsons School of Design, 1997; *The period room as museum artifact : three approaches and ten case studies on the curatorial management of architecture*, Philadelphia : Department of Historic Preservation, Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, 1990; Bethany E Watkins, *Setting the Scene : the Use of Props in United States Historic House Museums*, Mémoire de maîtrise, Pleasant Hill : John F. Kennedy University, 2000.

L'historicisme

Parmi ses différentes acceptions, l'historicisme implique une conception de l'histoire en tant que *continuum* où le temps serait homogène et vide. Telle est la définition de Walter Benjamin pour qui l'historicisme ne peut mener qu'à une histoire universelle qui, dépourvue de cadre théorique, procède par addition de faits et où la démarche de l'historien consiste à « égrener la suite des événements comme un chapelet »⁴. Critiquée par Benjamin, cette accumulation de faits avait été dénoncée avant lui par Friedrich Nietzsche comme étant hostile et dangereuse à la vie parce qu'elle conduit à une sursaturation du présent par l'histoire et accable l'homme du poids toujours plus lourd du passé⁵.

Dans le même ordre d'idées, Giorgio Agamben explique que la simple succession des moments du passé est en elle-même dépourvue de sens, d'où l'introduction de l'idée « d'un progrès continu et infini »⁶. Tirée du modèle des sciences naturelles, la notion de progrès permet d'orienter cette suite chronologique et insignifiante de faits et favorise l'éclosion d'une conception de l'histoire fondée sur le principe du « procès ». Mais, cette articulation des faits demeure vaine, car en définitive, pour Agamben, « [...] derrière l'apparent triomphe de l'historicisme au XIX^e siècle se dissimule en réalité une négation radicale de l'histoire [...] »⁷.

Dans le domaine des arts décoratifs, l'historicisme est indissociable des « styles » artistiques qui, se succédant d'une manière qui organise et ordonne le passage du temps, renvoient à une conception de l'histoire fondée sur le principe de l'accumulation. Cependant, dans la mesure où il fait aussi référence à l'intérêt qui débute vers 1830⁸ pour les renouvellements historiques en France et en Angleterre, l'historicisme n'est pas simplement linéaire et implique ici un retour – aussi vertement critiqué qu'apprécié de la

⁴ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », traduit de l'allemand par Maurice Gandillac, revue par Pierre Rusch, in *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, pp. 440-443.

⁵ Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris : Flammarion, 1988 [1874], en particulier p. 112.

⁶ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris : Payot & Rivages, 2002, p. 120.

⁷ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, p. 120.

⁸ Robbie G. Blackemore, *History of Interior Design & Furniture. From Ancient Egypt to Nineteenth-Century Europe*, Hoboken N. J. : John Wiley & Sons, 2005 [1997], p. 376.

classe bourgeoise en plein essor – du passé dans le présent. Du néo-gothique au néo-Louis XVI, les copies de meubles et d'objets décoratifs de styles anciens cohabitent parfois dans un même intérieur, selon qu'il s'agit de la salle à manger où le style Henri II est privilégié, du boudoir néo-rococo de Madame ou du cabinet néo-gothique de Monsieur. En plus de favoriser la production de copies et de pastiches, l'intérêt pour les styles des siècles précédents est aussi perceptible dans l'engouement pour les antiquités qui, touchant désormais jusqu'aux plus simples objets du quotidien, atteint une ampleur sans précédent, d'où son importance pour l'essor des *period rooms*.

Robert Rosenblum explique que, dès le dernier quart du 18^e siècle et dans les premières décennies du 19^e siècle, l'acquisition de nouvelles connaissances au sujet de l'histoire, notamment grâce aux développements de l'archéologie, transforme la manière d'aborder l'événement historique dans le domaine de la représentation picturale⁹. Cette nouvelle approche de l'histoire, qu'il désigne comme l'historicisme, est rendue visible dans les tableaux par l'exactitude et la précision des costumes, des accessoires comme les armes, du mobilier et des décors architecturaux. Rosenblum précise que

À partir de la fin du XVIII^e siècle, aussi bien l'univers sauvage de l'Écosse ou de l'Amérique du Nord que les rites funéraires des Grecs et des Romains, les costumes du gothique français et de la Renaissance italienne, toutes les époques, tous les lieux, tous les peuples pouvaient prendre place dans une sorte de répertoire encyclopédique des connaissances en bénéficiant d'une reconstitution où le détail devenait de plus en plus précis¹⁰.

Véritable outil de l'historicisme, le détail archéologique permet au peintre de recréer, voire de ressusciter, le passé et ainsi transposer le visiteur dans une autre époque et même dans un autre lieu, soutenant ainsi ce que Rosenblum nomme la « mobilité » historique et géographique des thèmes traités dans la peinture¹¹. Or, si la reconstitution du passé procède ici par l'objet – ce qui, dans la *period room*, se traduira par une réification de l'histoire –, l'attention portée au détail archéologique a pour corollaire une négation de l'histoire, dans la mesure où la mise en forme d'un même événement peut varier à l'infini

⁹ Robert Rosenblum, *L'art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, traduit de l'anglais par Sylvie Girard, Brionne : Gérard Monfort, 1989 [1967], voir le chapitre 2 « *L'exemplum virtutis* », pp. 51-85.

¹⁰ Robert Rosenblum, *L'art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, p. 48.

¹¹ Robert Rosenblum, *L'art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, pp. 40; 51.

sans qu'il y ait d'incidence sur le récit ou sur l'explication des faits. La mise en contexte devient dès lors une mise hors contexte. Dans le cas de la *period room*, la mobilité historique est bien illustrée par l'enfilade des intérieurs de différentes époques qui, en plus de s'accorder avec le principe de la succession des « styles », pose l'intérieur domestique comme une forme anhistorique. En embrassant les principes de la mobilité historique à travers *la period room*, le musée montre ainsi sa maîtrise du temps qu'il peut capter, figer et spatialiser à sa guise¹².

La valorisation de l'intérieur domestique

Bien qu'il lui soit étroitement associé, l'intérêt porté à l'intérieur domestique par le musée ne se limite pas à la *period room*. L'une des raisons est que, comme l'a démontré Johanne Lamoureux avec son analyse de l'exposition *Chambre d'amis* (1986), le musée a « la conviction que le modèle de l'espace privé offre les conditions idéales pour l'exposition des œuvres. »¹³ La « privatisation » de l'espace muséal s'observe dans la compartimentation des salles d'exposition dont l'échelle suggère le studio de l'artiste ou l'appartement du collectionneur¹⁴, dans le recours à des tapis, des éclairages tamisés, des plafonds surbaissés ou des accessoires évoquant des lieux intimes. Alors que, comme le rappelle Lamoureux, le processus de muséalisation du Louvre avait nécessité l'expulsion des artistes privilégiés qui y travaillaient et y logeaient, l'espace privé est de retour dans l'institution muséale publique actuelle¹⁵. Mais ce retour n'aurait sans doute pas été possible sans le processus de valorisation de l'intérieur privé qui a cours au 19^e siècle et qui lui accorde une valeur de « refuge », autre condition essentielle pour le développement de la *period room*.

¹² Faisant référence aux exemples du Temple de Dendur (1^{er} siècle av. J.-C.) et du jardin chinois intérieur (*Astor Garden Court*, Suzhou, 1634) présentés au Metropolitan Museum of Art de New York, Stephen Bann souligne d'ailleurs que, encore aujourd'hui, un prestige extraordinaire se rattache à la reconstitution d'un objet ou d'un milieu historique dans le musée. Stephen Bann, *The Clothing of Cleo. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984, p. 91.

¹³ Johanne Lamoureux, « Le musée en pièces détachées », traduction de « The Museum Flat », *Public*, no 1, 1988, repris dans Reesa Greenberg, dir. et al., *Thinking about Exhibitions*, Londres et New York : Routledge, 1996, puis publié en français dans *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal : Diffusion 3D, 2001, p. 70.

¹⁴ Voir notamment l'exemple du réaménagement du musée Beaubourg de Paris, Johanne Lamoureux, « Le musée en pièces détachées », p. 70.

¹⁵ Johanne Lamoureux, « Le musée en pièces détachées », pp. 71-72.

Richard Sennett explique que, parmi les raisons qui contribuent à la valorisation de la maison comme refuge, les crises brutales du capitalisme incitent ceux qui en ont les moyens financiers « [...] à se protéger de toutes les façons possibles contre les chocs provoqués par un ordre économique que ni les vainqueurs ni les victimes n'étaient à même de comprendre. »¹⁶ Les gens se tournent ainsi vers la sphère intime incarnée ici par la vie de famille de plus en plus considérée comme un abri et où les valeurs morales, jugées plus élevées que dans la sphère publique, s'accompagnent de la « sécurité de l'existence matérielle »¹⁷.

Cette idée de refuge avait déjà été soulignée par Benjamin qui voit dans l'habitation (*das Wohnen*) du 19^e siècle « le reflet du séjour de l'être humain dans le sein maternel »¹⁸. Le sentiment de sécurité associé à l'existence matérielle se retrouve aussi chez l'auteur à travers sa métaphore de la maison comme boîtier qui protège et dans lequel l'habitant imprime sa trace :

Le XIX^e siècle a cherché plus que tout autre l'habitation. Il a considéré l'appartement comme un étui pour l'homme; il a si profondément encastré celui-ci dans l'appartement, avec tous ses accessoires, que l'on croirait voir l'intérieur d'une boîte à compas dans laquelle l'instrument est logé avec toutes ses pièces enfoncées dans de profondes cavités de velours le plus souvent violet¹⁹.

Par ailleurs, le fait de pouvoir considérer la demeure comme un boîtier n'aurait sans doute pas été possible sans la compartimentation des appartements et la spécialisation des pièces amorcées au cours du siècle précédent. Mario Praz rappelle que, dès le deuxième quart du 18^e siècle, notamment en France sous le règne de Louis XV, les pièces des appartements de l'élite de la société augmentent en nombre, rapetissent en dimensions et se voient attribuer une fonction de plus en plus précise²⁰. Cette transformation constitue

¹⁶ Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, traduit de l'américain par Antoine Berman et Rebecca Folkman, Paris : Éditions du Seuil, 1979, pp. 28-29.

¹⁷ Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, p. 29.

¹⁸ Walter Benjamin, *Paris capitale du 19^e siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris : Les éditions du cerf, 1989, p. 239.

¹⁹ Walter Benjamin, *Paris capitale du 19^e siècle*, p. 239.

²⁰ Mario Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration. From Pompeii to Art Nouveau*, New York : Thames & Hudson, 2008 [1964], p. 152 : « It was during this period that the distribution of apartments was set in an arrangement which lasts today : bedroom, living room (one no longer received in the bedroom), antechamber, little rooms like the boudoir and the study (cabinet de travail). Around 1750 the dining room

non seulement l'une des conditions de possibilité de la *period room*, mais elle contribue à expliquer l'importance accordée aux pièces du 18^e siècle en milieu muséal ainsi que certains des *a priori* élitistes véhiculés par ce type de mise en exposition²¹.

Qui plus est, l'intérêt pour l'espace domestique au 19^e siècle est, selon Bruno Pons, accompagné d'un « intérêt pour l'histoire de la vie privée »²². Pons remarque que les démolitions encourues par les travaux d'urbanisme du baron Haussmann permettent de redécouvrir les riches intérieurs parfois oubliés des maisons de l'Ancien Régime, ce qui contribue au développement des connaissances sur l'histoire de Paris. Ces redécouvertes, qui s'accompagnent de tentatives de « sauvetages » architecturaux, sont même encouragées par la littérature alors que *La Comédie humaine* (1830-1856) de Balzac ou encore les *Causeries du Lundi* (1851-1862) de Sainte-Beuve joueraient ici le même rôle que l'œuvre de Victor Hugo dans le regain de considération accordée aux cathédrales gothiques²³. Le renouveau d'intérêt porté à la domesticité du 18^e siècle aura aussi des échos du côté américain, où l'idéalisation d'un « art de vivre européen » perdu suite à la Révolution ainsi que la grande disponibilité des boiseries anciennes contribuent à l'essor des *period rooms* européennes aux États-Unis²⁴.

Définir la *period room*

Qu'est-ce exactement qu'une *period room*²⁵ ? La revue historiographique que nous présenterons à présent nous a permis de constater que les définitions existantes

appeared, with appropriate furniture. In almost every apartment a dressing room was found, and in some cases a bathroom. The rooms were smaller than in the past, better heated, more sensibly arranged. »

²¹ Certes, les *period rooms* françaises du 18^e siècle ne sont pas nécessairement les plus nombreuses dans les musées d'art américains. Elles ont néanmoins une importance symbolique particulière, entre autres en raison de la faveur accordée aux décors de ce siècle par l'élite américaine. Nous y reviendrons plus en détail dans les chapitres III et V.

²² Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800. Reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du sud et en France*, Dijon : Éditions Faton, 1995, p. 83.

²³ Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800*, p. 83.

²⁴ À ce sujet, voir le chapitre V, partie 5.2.3 *Le boudoir de Mme Frick ou la nouvelle valeur d'un décor ancien*.

²⁵ L'expression *period room* sera favorisée tout au long de la thèse, malgré le fait qu'elle soit anglophone. D'une part, la dénomination *period room* est largement reprise dans le milieu muséal francophone. D'autre part, elle implique une tradition muséographique dont la teneur risquerait d'être altérée par la traduction. En outre, comme nous le verrons plus tard, cette prise de position s'accorde avec le choix du corpus à l'étude : peu importe leur provenance, les *period rooms* présentées dans les musées américains y sont nommées *period room*.

rendent principalement compte de trois dimensions de la *period room* que nous avons pu organiser selon les trois manières de considérer le signe formulées par Charles William Morris dans *Signs, Language and Behaviour* (1946) et reprises entre autres par Umberto Eco²⁶. La première, la dimension sémantique, permet d'envisager le contenu de la *period room*, c'est-à-dire les objets exposés incluant le cadre architectural, en tant qu'il renvoie à un référent domestique absent, comme par exemple l'idée de salon, de chambre ou de boudoir. La seconde est la dimension syntaxique et concerne l'articulation de ces objets, soit leur combinaison et leur organisation au moment de leur présentation dans l'espace muséal. La dernière est la dimension pragmatique et touche la fonction stratégique donnée à la *period room* par rapport à son destinataire, c'est-à-dire le visiteur.

Pons propose une définition traditionnelle selon laquelle la *period room* est « une pièce décorée de manière à évoquer un temps révolu, recrée à une époque moderne »²⁷, « un lieu destiné à montrer le passé, à l'aide de quelques éléments authentiques, même peu nombreux »²⁸. C'est ainsi que, d'après une expression tirée du vocabulaire des livrets de théâtre et d'opéra de la fin du 18^e siècle, Pons n'hésite pas à considérer la *period room* comme « une pièce décorée dans le costume du temps ». Avec cette définition, Pons articule certains des éléments clefs à la base de toute *period room* : la notion de spatialité à travers l'idée de pièce; la référence à la notion d'ensemble par l'idée de décor; le rapport au passé par l'évocation d'un temps révolu; et la notion d'« authenticité ».

Moins traditionnel, l'ouvrage *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870-1950* (2006) est, en raison de son intitulé et de la nature des articles qui y sont regroupés, celui qui donne la définition la plus inclusive de la *period room*. Il s'agit du seul recueil consacré à l'étude d'intérieurs aussi historiquement récents et la *period room* y est identifiée comme un emblème de la modernité²⁹. Dans son introduction à cet ouvrage, Trevor Keeble définit la *period room* comme une sorte de baromètre grâce auquel il devient possible de mesurer, de saisir ou de pleurer la nature

²⁶ Umberto Eco, *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*, adapté de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles : Éditions Labor, 1988, pp. 34-35.

²⁷ Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800*, p. 12.

²⁸ Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800*, p. 13.

²⁹ Trevor Keeble, « Introduction », in Penny Sparke, Brenda Martin et Trevor Keeble, dirs., *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870-1950*, Londres et New York : Routledge, 2006, p. 4.

fugace de la modernité et la perte du passé. En tant que « modèle » d'un âge révolu, la *period room* a une fonction de représentation. Ainsi, si elle est un moyen de représenter les espaces du passé, elle peut également représenter les espaces du présent et du futur³⁰. Ceci suppose un renversement potentiel du rapport au temps alors que le regard sur le passé devient projection vers l'avenir; la *period room* passerait dès lors du régime du champ d'expérience à celui de l'horizon d'attente³¹. Sur les plans physiques et conceptuels, le contenu de ce livre associe la *period room* à l'intérieur, au domestique et au fait de concevoir, de décorer et d'habiter un espace de vie au sens large. Dans une approche orientée par la culture matérielle, la *period room* devient inclusive au point de pouvoir prendre en compte même les intérieurs imaginés, temporaires ou ayant un but commercial (fig. I.1). C'est ainsi que, pour Jeremy Aynsley, les représentations d'intérieurs, réels ou imaginés, comme on les retrouve par exemple dans les catalogues de vente ou dans les livres illustrés pour enfants, forment une vaste catégorie de *period rooms* dans le contexte de la publication de masse au 20^e siècle³².

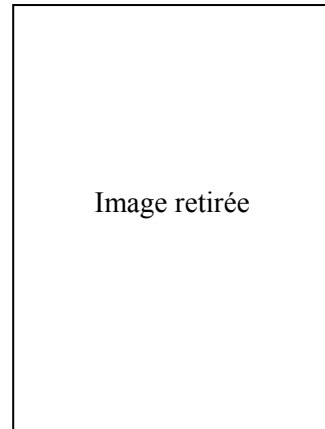


Figure I.1 : IKEA, Ambiance cuisine, vue d'une salle de montre, [s. d.].

Revenons à la définition de Pons et examinons plus en détail la conception de la *period room* comme une « pièce décorée dans le costume du temps », expression qui souligne le « sous-texte » théâtral de cette stratégie de mise en exposition et auquel nous ferons ponctuellement référence tout au long de la thèse. D'une part, cette idée rappelle le déguisement à travers le vêtement et l'accessoire ainsi que les considérations archéologiques qui lui sont rattachées, deux éléments moteurs de l'historicisme tel que défini par Rosenblum. D'autre part, elle évoque aussi la conception de la *period room* en tant que cadre, sorte de scène ou de décor destiné à mettre en valeur des objets anciens et à l'intérieur duquel le visiteur est invité à se projeter.

³⁰ Trevor Keeble, « Introduction », p. 4.

³¹ Nous empruntons cette expression à Reinhart Koselleck, *L'expérience de l'histoire*, traduit de l'allemand par Alexandre Escudier et al., Paris : Seuil/Gallimard, 1997.

³² Jeremy Aynsley, « The modern period room – a contradiction in terms ? », in *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870-1950*, p. 10.

La dimension scénique nous rappelle en outre que la boiserie, véritable « papier peint de bois » (*wooden wallpaper*) d'après l'expression de Sarah Medlam³³, est souvent le point de départ de la construction d'une *period room* dans l'espace muséal. Le cas du Musée Carnavalet à Paris est exemplaire : des boiseries y sont remontées et conservées depuis 1878. Si certaines sont présentées seules, plusieurs sont à la base de l'aménagement des nombreuses *period rooms* qui y sont exposées encore aujourd'hui³⁴. À ce titre, le cadre offert par la boiserie répond, en apparence, à l'une des critiques formulées à l'endroit du musée : celle de la décontextualisation de l'objet.

Dès les origines de l'institution muséale, Quatremère de Quincy dénonce le déplacement des œuvres d'art depuis leur lieu d'origine, dans ce cas Rome et les collections italiennes, vers les musées français. Ce geste cause selon lui un tort irréparable à la science et à l'art en vertu d'une logique selon laquelle toute division est synonyme de destruction³⁵. La *period room* aurait donc le mérite de pallier au transfert des œuvres en offrant une mise en contexte qui favoriserait l'appréciation et la compréhension de l'objet exposé. Toutefois, loin d'apporter une solution, elle déplace plutôt le problème dans la mesure où, d'une part, la boiserie à la base de la *period room* a elle-même été déplacée de son contexte d'origine³⁶ et, d'autre part, les composantes architecturales et les objets qui la composent sont généralement rassemblés par le musée lui-même. En outre, le recours à la *period room* dans le musée d'art constitue une mise

³³ Sarah Medlam, « Chapter 10 : The Period Rooms », in Christopher Wilk et Nick Humphrey, dirs., *Creating the British Galleries at the V&A. A Study in Museology*, Londres : V&A Publications, 2004, p. 184.

³⁴ Certaines boiseries, notamment celles du cabinet de l'hôtel Colbert de Villacerf acquises dès 1867, ne sont pas exposées avant plusieurs années. Du mobilier sera présenté surtout après la Première Guerre Mondiale. La boiserie du café militaire (Claude-Nicolas Ledoux, 1762) et la boiserie du salon de compagnie de l'hôtel d'Uzès (Claude-Nicolas Ledoux, 1768) sont deux exemples de décor mural exposé sans mobilier. Anne Forray-Carlier, *Les Boiseries du Musée Carnavalet*, Paris : Éditions Vial, 2010, notamment pp. 61-63; 65.

³⁵ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, introduction et notes par Édouard Pommier, Paris : Éditions Macula, 1989 [1796], pp. 100-101.

³⁶ Bien qu'elles soient conçues et réalisées pour un lieu spécifique, il arrive que les boiseries soient considérées comme étant mobiles et ce, dès la première moitié du 18^e siècle. C'est notamment le cas en France alors que Bruno Pons note l'existence de « salons portatifs » montés sur des tasseaux et déplacés selon la volonté du propriétaire (voir Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800*, p. 17). Cette nuance, qui est en quelque sorte l'exception qui confirme la règle, n'affaiblit toutefois en rien notre argument puisque les boiseries sont nécessairement déplacées pour être présentées au musée – la critique de Quatremère de Quincy ne visant justement pas les œuvres présentées *in situ*.

« hors contexte » dans la mesure où, en plus de participer d'une forme d'historicisme, elle représente trop souvent un espace insulaire limité à la demeure des biens nantis.

Toujours en lien avec la métaphore scénique, le rapprochement fait par Sennett entre la scène théâtrale et la vie publique au 18^e siècle à travers son analyse de la notion de *theatrum mundi*³⁷ nous informe sur la valeur conventionnelle de la *period room*. Selon l'interprétation de Sennett, au théâtre comme dans la vie, le costume habille et orne le corps d'après des codes qui permettent d'identifier le statut social d'un personnage, mais surtout de concrétiser ce statut, de le rendre réel³⁸. Dans une dynamique où le signe verbal ou visuel n'est pas doublé d'une signification symbolique, soit d'un sens « réel » caché – selon Sennett la conversion du signe au symbole n'a pas cours au 18^e siècle – l'habit fait littéralement le moine. Elle aussi régie par des conventions, la *period room* « habillée » d'un décor d'époque est donnée, et bien souvent reçue, comme le passé réel malgré l'« artificialité » – ou l'« habillement » – du dispositif. La *period room* incarne littéralement son référent en vertu des conventions, notamment les principes d'authenticité auxquels nous reviendrons, imposées par le musée.

Outre dans la métaphore scénique, l'importance accordée à la boiserie est également perceptible dans les définitions de la *period room* qui privilégient sa dimension architecturale. Dans sa thèse *Colliding Sensibilities*, Theresa Morales rapporte les propos du restaurateur Joseph Godla (alors au J. Paul Getty Museum) pour qui la

³⁷ La notion de *theatrum mundi* fait référence à l'idée que, consciemment ou non, tout être humain interprète un rôle sur la scène du monde où il est une sorte de « marionnette » dirigée par une entité toute-puissante, un « Dieu ». Cette idée, déjà présente chez certains penseurs de l'Antiquité grecque (notamment dans les *Lois* de Platon), est reprise au théâtre à partir du 16^e siècle, notamment chez Shakespeare. La scène du théâtre est alors conçue comme une mise en abyme du *theatrum mundi* alors que l'auteur (ou le metteur en scène) occupe la position divine. À propos de cette idée, Sennett explique : « L'image d'une société-théâtre a constamment servi trois buts moraux. Tout d'abord, introduire l'erreur et l'illusion comme des données fondamentales de la vie sociale. Ensuite, séparer la nature humaine de l'action sociale. La nature d'un acteur ne peut être définie à partir d'un rôle qu'il joue, puisque dans une autre pièce, ou même dans une autre scène, il pourrait jouer un rôle tout différent : comment, dans ces conditions, juger la nature humaine à partir des actions du théâtre de la société ?

En troisième lieu – et c'est le point le plus important –, les images du *theatrum mundi* sont des peintures de l'art que l'homme exerce dans sa vie quotidienne. Il s'agit de l'art de jouer, et les gens qui le pratiquent jouent des rôles. Pour un écrivain comme Balzac, ces rôles sont les masques variés et indispensables que portent les êtres humains dans les différentes situations qu'ils vivent. L'homme, en tant que créature de masques, répond à la conviction balzacienne – partagée par d'autres écrivains qui ont également considéré les affaires humaines comme une espèce de comédie – selon laquelle ni la nature humaine ni la définition de la moralité ne peuvent être déduites avec certitude de la conduite. » Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, pp. 37-38.

³⁸ Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, chapitre 4 « Les rôles publics », pp. 59-78.

period room est d'abord un groupe de composantes architecturales datant d'une période donnée. Ces composantes sont réinstallées dans un édifice contemporain de manière à refléter (*mirror*) leur organisation historique et ce, dans le but d'éduquer le public à propos du design architectural et de sa réalisation³⁹. Cette définition est réductrice à deux niveaux. D'abord, le critère de transfert exclut les *period rooms* conservées *in situ*. Ensuite, le fait de considérer la *period room* dans sa seule dimension architecturale dévalorise la notion d'ensemble et marginalise son contenu en perpétuant le rapport hiérarchique selon lequel les arts décoratifs seraient sous la gouverne de l'architecture⁴⁰. En effet, c'est bien aussi le statut des arts décoratifs au musée que la *period room* met en jeu par un décor qui monumentalise l'objet.

Bien que fondamental, le cadre architectural ne suffit pas. Une boiserie seule, même exposée en salle, ne peut faire office de *period room* et il est nécessaire de considérer le contenu qu'elle encadre en lien avec le référent qu'on cherche à y (re)construire. C'est la position de John Harris selon qui, au moment de son acquisition par le Victoria and Albert Museum en 1869, le boudoir de Mme Mégret de Sérilly ne pouvait pas être considéré comme une *period room* puisque la pièce était présentée sans mobilier⁴¹. Bien que cette affirmation ne soit peut-être pas tout à fait juste⁴², elle permet

³⁹ Theresa Morales, *Colliding sensibilities : Exhibition development and the pedagogy of period room interpretation*, thèse de doctorat, State College : The Pennsylvania State University, 2007 p. 35.

⁴⁰ Avant même l'apparition de la dénomination « arts décoratifs », Nicolas-François Blondel écrit dans l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772) un article définissant le nom « Décoration » comme appartenant à divers domaines dont celui de l'architecture. Ainsi considérée, la décoration est divisée en quatre genres : la décoration des façades, celle des jardins, celle des théâtres et celle des appartements. La décoration d'appartements est celle qui se rapproche le plus de la catégorie pouvant être considérée comme celle des arts décoratifs dans la mesure où, tel que décrit dans l'*Encyclopédie*, elle « [...] a pour objet la magnificence des appartemens [sic]⁴⁰ ». À titre de « chefs-d'œuvre en ce genre », quelques hôtels particuliers dont celui de Soubise sont cités puisque « [...] la richesse des matières, la magnificence des meubles, la sculpture, la peinture, les bronzes, les glaces [sont] distribués avec tant de goût, de choix et d'intelligence, qu'il semble que ces palais soient autant de lieux enchantés, élevés par l'opulence pour le séjour des grâces [sic] et de la volupté. » Nicolas-François Blondel, « Décoration » in Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Stuttgart : Friedrich Fromman Verlag, 1966 [1751-1772], pp. 702-703.

⁴¹ John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, New Haven : Yale University Press, 2007, pp. 125-127.

⁴² En effet, un article paru dans le *Journal of the Society of Arts* en 1869 mentionne la présence de vases en porcelaine de Sèvres et de meubles Louis XVI dans la pièce. Une gravure publiée en 1871 et intitulée à tort « Marie Antoinette's Boudoir » montre que quatre chaises, deux tables, une harpe et deux bustes posés sur le dessus-de-cheminée sont présentés dans le boudoir. Alexander Wallace and George T. Bartley, « South Kensington Museum », *Journal of the Society of Arts*, vol. 18, no 893, 31 décembre 1869, p. 127; « Marie

néanmoins la formulation de définitions où la notion d'ensemble prédomine et dans lesquelles, non seulement la relation entre le cadre et le contenu, mais aussi l'articulation interne des éléments, sont prises en compte.

Selon Ivan Gaskell, l'expression *period room* fait référence aux relations entre des artefacts dont la présentation dans un espace contemporain donne l'impression d'un ensemble original destiné à l'habitation humaine. Dans cet ensemble, les boiseries, les tapis, le mobilier, les costumes et autres éléments domestiques ont leur place⁴³. Puisque cette définition prend en compte les modalités de mise en exposition des composantes de la *period room* et non pas uniquement son référent, elle contribue à conceptualiser sa dimension syntaxique. Ainsi, la notion de *period room* va au-delà des objets eux-mêmes pour se situer plutôt dans leur rencontre et dans l'effet de leur mise en scène.

L'importance accordée à la dimension syntaxique implique directement la notion d'authenticité qui, comme nous le verrons dans le second chapitre, concerne non seulement le contenu, mais aussi la mise en relation des éléments qui composent la *period room*. Melinda Young Frye soutient que la « vraie » *period room* doit former un ensemble qui exprime de manière crédible un concept historique ou artistique et présenter un certain degré d'« authenticité », c'est-à-dire d'originalité, tant au niveau de la boiserie que des objets qui sont présentés. Aussi, pour l'auteur, une pièce entièrement fabriquée à l'aide de copies n'a pas la même valeur que la pièce construite à partir d'éléments dont l'ancienneté est attestée⁴⁴. Le fait que les *period rooms* soient presque systématiquement démantelées ou aliénées suite à la découverte d'éléments plus « récents » (souvent ajoutés au 19^e siècle) dans des boiseries anciennes, tend à confirmer que la valeur accordée à l'authenticité par Young Frye est partagée dans l'univers muséal⁴⁵.

Antoinette's Boudoir, South Kensington Museum », *The Illustrated London News*, vol. 59, 25 novembre 1871, p. 496.

⁴³ Ivan Gaskell, « Costume, Period Rooms, and Donors : Dangerous Liaisons in the Art Museum », *Antioch Review*, vol. 62, no 4, automne 2004, p. 216.

⁴⁴ Melinda Young Frye, « The Beginnings of the Period Room in American Museums : Charles P. Wilcomb's Colonial Kitchens, 1896, 1906, 1910 », in Alan Axelrod, dir., *The Colonial Revival in America*, New York : Norton for Winterthur Museum, 1985, p. 234.

⁴⁵ Parmi les nombreux exemples, pensons notamment à la boiserie de la Lawrence Room du Museum of Fine Arts de Boston, acquise en 1876 et aliénée en 1930; à la boiserie de salle à manger Jacobean en provenance de la maison Jacob Aron donnée au Royal Ontario Museum par le Brooklyn Museum of Art en 1968 et aliénée en 2003; ou encore à la boiserie de salle à manger de la « Hogarth House » acquise en 1925 par l'Art Institute de Chicago et aliénée en 1997. Voir John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, pp. 151; 166; 179.

Lorsqu'il est question de *period room*, deux conceptions de l'authenticité sont en jeu. L'une, associée à la pratique du *connoisseurship*, contribue à créer de la valeur, tandis que l'autre, héritée du domaine de l'anthropologie, tend plutôt à créer de la différence. La notion d'authenticité élaborée à partir des pratiques du *connoisseurship* s'appuie sur un processus d'observation minutieuse et d'émission d'hypothèses dont le but est de distinguer l'original de la copie et dont l'effet est de construire la valeur d'un objet. Le *connoisseurship*, dont Giovanni Morelli (1816-1891) rationalisera les procédés jusqu'à en faire une méthode proche de l'enquête criminelle grâce au paradigme de l'indice⁴⁶, est lié de près à la poursuite, pendant le 19^e siècle, du développement des collections souvent plus anciennes des musées d'art et donc à l'authenticité des composantes de la *period room*. En contrepoint, la conception anthropologique de l'authenticité, héritée entre autres des travaux de Franz Boas, est employée pour évaluer le degré de « pureté » des pratiques d'une société, c'est-à-dire l'absence de « contamination » par des sources culturelles extérieures. À ce titre, elle contribue à la construction d'altérité et constitue un dispositif d'exclusion et parfois de mépris du présent de l'Autre souvent appliqué selon une logique colonialiste, notamment pour marquer la mort des sociétés traditionnelles. Comme le résume Shepard Krech, pour Boas, l'authenticité de la vie autochtone – et donc de ses productions culturelles – est associée à « un passé traditionnel, statique, distant et imperméable à l'influence, voire à la corruption, de toute présence européenne. »⁴⁷ Dans le cas de la *period room*, cette conception est perceptible dans l'organisation des composantes qui vise à reproduire, le plus fidèlement possible, l'intérieur domestique d'une époque donnée et ce, sans interférence avec les pratiques et les goûts d'autres époques, qu'elles soient antérieures ou postérieures⁴⁸. L'idéal de pureté de la conception anthropologique de l'authenticité

⁴⁶ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, vol. 6, no 6, 1980, pp. 3-44.

⁴⁷ Shepard Krech III, « Le passé recomposé ? Une réflexion sur les expositions d'art et d'artefacts amérindiens aux États-Unis », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 28, no 2, 2004, p. 24. Krech propose un résumé détaillé des formes successives d'appropriation de l'objet amérindien et relève différents enjeux liés à la question de l'authenticité dans le contexte de leur mise en exposition. Voir également Franz Boas, *L'Art primitif*, traduit de l'anglais par Catherine Fraixe et Manuel Benguigui, Paris : A. Biro, 2003.

⁴⁸ L'expression muséale de cette forme d'authenticité est également perceptible dans le recours aux dioramas ou encore dans le développement, par Jean-Henri Rivières, des écomusées dont l'ambition est de présenter l'objet dans son contexte initial d'usage.

s'inscrit ainsi en tension avec la recherche de vérité inhérente aux pratiques du *connoisseurship*.

Dans la *period room*, ces deux conceptions de l'authenticité entrent en dialogue et touchent les objets exposés ainsi que les modalités de leur articulation, d'où les enjeux idéologiques liés à ce type de mise en exposition. La *period room* devient alors, quoi qu'en dise Pons, une sorte de théâtre de l'authenticité mis en place par le musée. Affichant une unité de temps et de lieu, elle s'impose comme une scène sur laquelle les objets entrent en (inter)action. Si elle a pour effet de concrétiser son référent domestique (la *period room* est un salon, une chambre, un boudoir) elle permet aussi de le déplacer dans le temps. Or, cette forme de mobilité historique est nécessairement conventionnelle, c'est-à-dire obtenue grâce à l'application de règles. La *period room* joue donc un rôle. Portant le masque de la cohésion spatio-temporelle, elle fabrique de l'authenticité. Mais, comme dans le *theatrum mundi* où les actions doivent être séparées de la nature humaine, l'effet d'authenticité ne correspond pas à la nature de l'ensemble, il est plutôt le résultat du geste institutionnel. Ainsi, dans le théâtre de la *period room*, l'illusion est une donnée fondamentale de la « vie sociale » du dispositif, qu'il s'agisse de sa mise en scène ou de son adresse au visiteur.

Voilà qui nous mène au dernier paramètre définitionnel, la pragmatique de la *period room*, c'est-à-dire les principales fonctions qui lui sont attribuées par rapport à son destinataire. Comme le résume Keeble, la *period room* a souvent été vue soit comme un moyen pour le musée de diffuser ses collections, soit comme un outil historique pour la représentation d'histoires thématiques particulières⁴⁹. Bien qu'il soit difficile de les concilier, ces deux fonctions cohabitent souvent simultanément dans une même *period room*. C'est ce que Dianne H. Pilgrim identifie comme le paradoxe muséographique de la *period room* alors que, d'une part, celle-ci tient lieu de salle d'exposition pour le mobilier en raison du manque d'espace au musée tandis que, d'autre part, elle est aussi un outil pour tenter de traduire le portrait historique et stylistique d'une époque. Ceci a pour double conséquence de compromettre la mise en valeur du mobilier – notamment parce que la pièce ne bénéficie pas du même type d'éclairage que la salle d'exposition traditionnelle – et de proposer un espace surchargé d'objets de qualité trop élevée pour

⁴⁹ Trevor Keeble, « Introduction », p. 1.

être historiquement juste⁵⁰. Pour Julius Bryant aussi, le recours à la *period room* témoigne de deux buts incompatibles : celui de vouloir faire un panorama général de l'histoire du design d'intérieur et celui de vouloir transmettre le mode de vie des ancêtres⁵¹. Pour ces trois auteurs, la fonction assignée à la *period room* semble osciller entre didactisme et délectation, alors qu'il s'agit à la fois de permettre au visiteur d'apprécier la qualité des objets présentés tout en favorisant chez lui l'acquisition de connaissances historiques.

Si certains auteurs définissent la *period room* comme étant d'abord pédagogique – c'est le cas de Young Frye qui, associant fonction et authenticité, soutient que la « vraie » *period room* doit être didactique avant tout⁵² – d'autres apportent quelques nuances. Par exemple, pour Medlam, la *period room* est un outil efficace afin de « suggérer » un contexte social donné. Elle explique :

[...] such rooms can evoke a different atmosphere from that found in museum galleries, suggesting aspects of the lives of previous occupants and connecting with the visitor's own experience of domestic life⁵³.

Un tel pouvoir d'évocation nous rappelle non seulement l'historicisme duquel participe la *period room*, mais il nous indique que l'une des fonctions de ce type de mise en exposition est d'inviter le visiteur à se projeter dans la mise en scène. La *period room* favorise dès lors une forme d'idéalisation du passé et contribue à imposer une norme (généralement celle de l'élite) par rapport à laquelle le visiteur sera appelé à se positionner. Ce double processus d'idéalisation et de projection du visiteur laisse entrevoir d'autres fonctions de la *period room*. Ainsi, Bryant suggère que certaines *period rooms*, et c'est le cas notamment des studios d'artistes reconstitués, ont une fonction de reliquaire et deviennent en quelque sorte des lieux de pèlerinage dans les musées⁵⁴. Par ailleurs, Pilgrim et Bryant rappellent respectivement que les premières

⁵⁰ Dianne H. Pilgrim, « Inherited from the Past : The American Period Room », p. 5.

⁵¹ Julius Bryant, « Museum period rooms for the twenty-first century : salvaging ambition », *Museum Management and Curatorship*, vol. 24, no 1, 2009, pp. 79-80.

⁵² Melinda Young Frye, « The Beginnings of the Period Room in American Museums : Charles P. Wilcomb's Colonial Kitchens, 1896, 1906, 1910 », p. 234.

⁵³ Sarah Medlam, « Chapter 10 : The Period Rooms », p. 165.

⁵⁴ L'auteur donne les exemples des studios d'Eduardo Paolozzi (Scotland's Museum of Modern Art, Édimbourg), de Constantin Brancusi (Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris) et de Francis Bacon (Hugh Lane Gallery, Dublin). Bryant explique : « The enduring value and authenticity of

period rooms étaient étroitement associées à la quête et à la construction d'une identité culturelle, que ce soit sur le plan local, régional ou national⁵⁵. Sans la nommer explicitement, ces exemples nous permettent déjà de pressentir la principale fonction stratégique de la *period room* en tant que dispositif qui, comme nous l'expliquerons en nous appuyant sur les écrits de Michel Foucault et Giorgio Agamben dans le second chapitre, est d'assujettir le visiteur.

La *period room* : une archéo-genèse

Cette première partie de la revue historiographique nous a permis de mieux cerner la *period room* sans toutefois répondre à notre seconde question : quelles en sont les origines ? Plutôt que d'écrire l'histoire détaillée de la *period room*, nous retracerons ici les étapes significatives de son institutionnalisation et ce, au moyen d'un examen mettant en parallèle les développements européens et américains⁵⁶.

*Les débuts de la *period room* au musée*

De nombreux auteurs s'entendent pour dire que les premières *period rooms* à être présentées en série dans un espace muséal se trouvent en Suède, en Suisse et en Allemagne. Edward P. Alexander explique que les musées allemands et scandinaves sont les premiers à délaisser la classification technique des objets par matériaux⁵⁷ et leur présentation de manière séparée et chronologique au profit des *period rooms*. Ce changement de stratégie muséographique impliquerait une théorie de l'histoire culturelle et aurait pour ambition de montrer le développement de la civilisation humaine. C'est

each artist's studio as a museum interior is not in doubt, for they are full of fully provenanced memorabilia, documented archaeologically 'as found' and reconstructed painstakingly. Like a miracle-working holy relic, each studio conveys a positive charge of creativity to its tuned-in admirer. » Julius Bryant, « Museum period rooms for the twenty-first century : salvaging ambition », p. 77. Soulignons en outre que cette fonction reliquaire n'est pas sans faire écho au statut de temple et à la fonction rituelle accordés au musée par Carol Duncan dans *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, 1995.

⁵⁵ Julius Bryant, « Museum period rooms for the twenty-first century : salvaging ambition », p. 75; Dianne H. Pilgrim, « Inherited from the Past : The American Period Room », pp. 5-6.

⁵⁶ Le lecteur pourra se référer à la chronologie de l'annexe I qui résume de manière schématique les données présentées au cours de l'introduction tout en ajoutant d'autres éléments pertinents.

⁵⁷ Cette stratégie muséographique est associée au système théorique développé par Gottfried Semper et publié en 1861, système au centre duquel se trouve la maîtrise du matériau par l'artiste. Nous y reviendrons dans le troisième chapitre.

ainsi que des *period rooms* sont présentées dès 1873 au Nordiska Museet de Stockholm par son fondateur Artur Hazelius⁵⁸, celui-là même qui, en 1891 à Skansen, mettra en place un parc ethnographique extérieur où étaient regroupés des bâtiments typiques de plusieurs régions suédoises et de différentes époques⁵⁹. À partir de 1888, le Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg présentait lui aussi des *period rooms*. En 1898 le Musée national Suisse (Schweizerisches Nationalmuseum) de Zurich en présentait 62 tandis que le Bayerisches Nationalmuseum de Munich en présentait 76 dès 1900⁶⁰.

L'institutionnalisation de la *period room* par le musée a toutefois des précédents. Pons note que, dès 1832, les architectes Percier et Fontaine transfèrent des décors d'anciens appartements du château de Vincennes conçus pendant la régence d'Anne d'Autriche aux Tuileries et au Louvre. S'intéressant aux valeurs esthétique et historique de ces décors, ils jouent ainsi un rôle précurseur dans l'histoire des *period rooms*⁶¹. Au Louvre tout particulièrement, ils réunissent ainsi des décors de périodes différentes dans les salles de la colonnade, espaces qui n'étaient pas destinés à être habités – le décor en provenance de Vincennes formera d'ailleurs le vestibule du Musée des souverains. Selon Pons, cette succession de décors crée un « raccourci temporel » intimement lié à la génération de Fontaine (1762-1853) qui, ayant vécu la Révolution, le Consulat, l'Empire et la Restauration, expérimente une accélération jusqu'alors inconnue de l'histoire⁶².

⁵⁸ Dianne H. Pilgrim, « Inherited from the Past : The American Period Room », p. 5.

⁵⁹ Melinda Young Frye, « The Beginnings of the Period Room in American Museums : Charles P. Wilcomb's Colonial Kitchens, 1896, 1906, 1910 », p. 231.

⁶⁰ Edward P. Alexander, « Artistic and historical Period Rooms », *Curator : The Museum Journal*, no 7, 1964, p. 270; Dianne H. Pilgrim « Inherited from the Past : The American Period Room », p. 6; Melinda Young Frye, « The Beginnings of the Period Room in American Museums : Charles P. Wilcomb's Colonial Kitchens, 1896, 1906, 1910 », p. 231. Bruno Pons est le seul à compter 66 *period rooms* au Musée National Suisse de Zurich en 1898, voir *Grands décors français : 1650-1800*, p. 107.

⁶¹ À cet égard, Anne Forray-Carlier explique que dès le début du 19^e siècle, la valeur esthétique de la boiserie ancienne se double d'un intérêt pour sa valeur historique, ce qui contribue d'ailleurs à accroître sa valeur marchande. À propos des nombreux réemplois effectués par Fontaine elle souligne : « Fontaine eut d'ailleurs un rôle que l'on n'a peut-être pas assez souligné dans la prise de conscience qu'une boiserie constitue un tout. C'est à lui que furent confiés en 1817 les déplacements des boiseries des chambres de parade d'Henri II et de Louis XIV suite à l'aménagement du musée Charles X dans le palais du Louvre. Les remontages furent conduits en 1829 dans deux pièces de la colonnade et nécessitèrent des compléments en plâtre afin de donner une cohérence à la pièce. Le souci de Fontaine avait été de ne pas modifier ces décors en les remployant, mais d'en conserver le témoignage historique. La lecture de son Journal offre d'autres exemples de ses démarches toutes aussi soucieuses de conserver l'état historique. » Anne Forray-Carlier, *Les Boiseries du Musée Carnavalet*, p. 62.

⁶² Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800*, p. 34. Selon Pons, le décor de Vincennes est juxtaposé à la chambre de naissance de Louis XIII qui est suivie d'un salon de l'époque d'Henri II.

Presque simultanément et à quelques pas de là, Alexandre Du Sommerard emménage à l'Hôtel de Cluny (aujourd'hui Musée national du Moyen Âge) en 1832 et y organise ses collections d'objets du Moyen Âge de manière à former des ensembles thématiques de type *period room* dont la Chambre de François 1^{er}. Comme l'explique Bann, non seulement Du Sommerard propose-t-il une nouvelle expérience qui enveloppe ses contemporains dans une illusion du passé, mais il construit ainsi une nouvelle conception romantique et non plus classique de l'histoire, ce qui marque un véritable changement d'épistémè au sens où l'entend Michel Foucault⁶³. L'objet entretient désormais un rapport synecdochique avec le passé; auparavant « exemple » parmi d'autres similaires, il devient ici une « relique » qui offre un accès au passé de manière à ressusciter l'histoire⁶⁴.

Près de quarante ans plus tard, soit en 1876, l'architecte hollandais Pierre Cuypers combine des boiseries et des manteaux de cheminée datant du 17^e siècle pour former une série de *period rooms* au Historische Tentoonstelling van Amsterdam⁶⁵. Cet exemple est relevé par Harris qui, à travers son ouvrage *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, mentionne également des exemples d'acquisitions de boiseries qui, si elles ne sont pas des *period rooms* proprement dites en regard du critère syntaxique, montrent l'intérêt de ce siècle pour les décors anciens. Parmi les premiers exemples, outre l'achat déjà mentionné du boudoir de Mme Mégret de Sérilly (1778) en 1869 par le South Kensington Museum, notons l'acquisition d'une pièce lambrissée (*Prunkzimmer*) provenant de l'Alten Seidenhof de Zurich (1602) par le Kunstgewerbemuseum de Zurich en 1873, ou encore l'acquisition d'une pièce datée de 1607 en provenance de la maison locale Haus zur Isenburg par l'Historisches Museum de Bâle en 1879⁶⁶. Le musée Carnavalet souligne pour sa part son rôle précurseur pour l'invention des *period rooms* et soutient (à tort si l'on considère l'ensemble des musées européens) que « [...] les salons

⁶³ Stephen Bann, *The Clothing of Clío. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, p. 82.

⁶⁴ Stephen Bann, *The Clothing of Clío. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, voir chapitre 4, « Poetics of the museum : Lenoir and Du Sommerard », pp. 77-92; notamment p. 85.

⁶⁵ John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, pp. 123-124. Cette série comprenait entre autres un cabinet de curiosités de la Renaissance.

⁶⁶ John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, pp. 125-126; 129-130. Nous recensons d'autres exemples dans l'annexe I.

dits La Rivière, prennent valeur de symbole pour avoir été les premiers décors déplacés puis remontés dans un musée et ce dès 1878 [...] »⁶⁷.

Du côté des États-Unis, les premières *period rooms* à être présentées au musée sont d'origine américaine. D'ailleurs, l'idée que l'histoire des *period rooms* américaines soit indissociable du mouvement de *Colonial Revival* est partagée par plusieurs auteurs dont Pilgrim qui note que les motivations qui président à l'installation de ce type de mise en exposition au fort potentiel politique sont d'abord romantiques ou patriotiques, mais rarement esthétiques⁶⁸.

Selon Virginia Ames, Elizabeth Kennedy et Pilgrim, il faut attribuer la présence des premières *period rooms* en milieu muséal à George Francis Dow. En 1907, Dow met en place à l'Essex Institute de Salem au Massachusetts trois pièces provenant de la Nouvelle-Angleterre : une cuisine⁶⁹, une chambre à coucher et un parloir datés entre 1750 et 1800⁷⁰, et dont l'importance résiderait dans leur tentative de représenter le quotidien⁷¹. Young Frye révisé toutefois cette chronologie et soutient que la première *period room* américaine serait la cuisine coloniale de Charles Presby Wilcomb ouverte en 1896 à San Francisco au Golden Gate Park Museum (aujourd'hui M. H. de Young Memorial Museum of the Fine Arts Museum de San Francisco)⁷².

Le premier musée à ouvrir une aile entièrement dédiée à une série de *period rooms* américaines est le Rhode Island School of Design Museum de Providence (Rhode Island) grâce aux collections de Charles L. Pendleton. Selon Aynsley, l'aile nommée

⁶⁷ Musée Carnavalet, « L'hôtel Carnavalet – En savoir plus sur le musée Carnavalet », [En ligne], <http://www.carnavalet.paris.fr/fr/node/351/en-savoir-plus-sur-le-musee-carnavalet/en-savoir-plus-sur-le-musee-carnavalet>, page consultée le 22 août 2014.

⁶⁸ Dianne H. Pilgrim, « Inherited from the Past : The American Period Room », p. 6.

⁶⁹ La cuisine et la chambre à coucher semblent être les pièces privilégiées pour les premières *period rooms* américaines de même que pour plusieurs intérieurs présentés dans les foires européennes de la fin du 19^e siècle. Seuls quelques auteurs commentent brièvement les rôles sociaux et patriotiques de la cuisine reconstituée en *period room*. Voir Virginia Ames, *The period room in the museum of history and in the museum of art : educational and effective display, as a document of American historical and cultural heritage*, mémoire de maîtrise, Washington : George Washington University, 1967; Melinda Young Frye « The Beginnings of the Period Room in American Museums : Charles P. Wilcomb's Colonial Kitchens, 1896, 1906, 1910 »; et Deborah L. Krohn, « Picturing the kitchen : Renaissance treatise and period room », *Studies in the Decorative arts*, vol. 16, no 1, automne-hiver 2008-2009, pp. 20-34.

⁷⁰ Virginia Ames, *The period room in the museum of history and in the museum of art: educational and effective display, as a document of American historical and cultural heritage*, p. 19.

⁷¹ Dianne H. Pilgrim, « Inherited from the Past : The American Period Room », p. 7.

⁷² Melinda Young Frye, « The Beginnings of the Period Room in American Museums : Charles P. Wilcomb's Colonial Kitchens, 1896, 1906, 1910 », p. 218.

Pendleton House, réplique de la résidence de style *Federal* de Pendleton, est construite expressément pour la présentation de *period rooms* et ouvre au public en 1906⁷³. Cette date, confirmée par Donald Peirce⁷⁴, remet aussi en question la primauté accordée à George Francis Dow.

L'une des particularités des institutions américaines est de présenter des *period rooms* en provenance d'autres pays. En effet, à quelques exceptions près, dont celles du Victoria and Albert Museum et du Kunstgewerbemuseum de Berlin qui font l'acquisition de pièces françaises, les musées européens conservent surtout des pièces d'origine locale⁷⁵. S'il n'y a pas lieu ici de recenser toutes les pièces européennes acquises par des musées américains, soulignons néanmoins que, de manière générale, ces acquisitions ont surtout lieu à partir du 20^e siècle⁷⁶. Bryant souligne que les musées américains, notamment le Metropolitan Museum of Art de New York, font leurs premières acquisitions de *period rooms* européennes à une époque où peu de gens avaient l'opportunité de voyager outre-mer. Sorte de fenêtre sur la culture européenne, les *period rooms* présentaient les standards internationaux du goût d'une élite, normes auxquelles pouvait prétendre le « Nouveau Monde ». Bryant ajoute que ces *period rooms* soutenaient, même inconsciemment, un ensemble de valeurs liées à la consommation : elles promouvaient l'importance de la propriété privée et l'accumulation de biens qui l'accompagne, mais aussi l'importance de posséder un décor à la mode⁷⁷.

Précisons par ailleurs que, bien que cette éventualité ne semble pas avoir été prise en compte dans l'historiographie de la *period room* aux États-Unis, les pièces européennes peuvent aussi présenter un intérêt pour le *Colonial Revival*. Dans la mesure où elles participent à la construction identitaire de ceux qui les possèdent et, plus largement, du pays à travers leur institutionnalisation, ces pièces contribuent à marquer le

⁷³ Jeremy Aynsley, « The modern period room – a contradiction in terms ? », p. 13.

⁷⁴ Donald C. Peirce et Hope Halswang, *American Interiors : New England & the South : Period Rooms at the Brooklyn Museum*, New York : Universe Books, 1983, p. 63.

⁷⁵ Qui plus est, il semble que l'une des seules, sinon la seule *period room* américaine préservée dans un musée européen soit un bureau de Frank Lloyd Wright acquis en 1974 par le Victoria and Albert Museum. Il s'agit d'un bureau entièrement recouvert d'une boiserie, conçu en 1935-1937 pour Edgar J. Kaufmann. John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, p. 137. Voir aussi Victoria and Albert Museum, Search the Collections, [En ligne], <http://collections.vam.ac.uk/item/O69452/frank-lloyd-wright-room-kaufmann-panelled-room-wright-frank-lloyd/>, page consultée le 8 octobre 2012.

⁷⁶ Encore une fois, nous référons le lecteur à l'annexe I pour plus de détails.

⁷⁷ Julius Bryant, « Museum period rooms for the twenty-first century : salvaging ambition », p. 81.

passage du statut d'ex-colonie à celui de nation. En effet, à travers les pièces françaises de l'Ancien Régime notamment – la France jouant d'ailleurs un rôle économique important durant la guerre de l'Indépendance américaine (1775-1782) – les États-Unis se positionnent par rapport aux autres nations. Cette situation, dont nous reparlerons dans les troisième et cinquième chapitres, contribue d'ailleurs à accroître l'importance symbolique et politique de la *period room* française du 18^e siècle dans les musées d'art américains.

La period room avant la period room

L'histoire de la *period room* ne se résume pas à son entrée au musée et de nombreux précédents jalonnent ce que nous pourrions nommer son archéologie. Déjà, à la fin du 18^e siècle et au début du 19^e siècle, les salons de cire présentaient des mises en scène de personnages dans des intérieurs, comme c'est le cas par exemple des dîners royaux reconstitués à Paris par le Dr Philippe Curtius⁷⁸. Plus élaborées, les mises en scène de Marie Tussaud en Angleterre reproduisaient des scènes historiques sous forme de « tableaux de cire » agrémentés d'accessoires, de vêtements et de mobilier d'époque ayant parfois réellement appartenu aux personnes portraiturees⁷⁹. Ces pratiques témoignent d'un intérêt pour la mise en exposition du mode de vie au sens large, qu'il s'agisse d'habitudes alimentaires, de vêtements ou de décor intérieur.

Par ailleurs, il est communément admis que les panoramas peints et les dioramas, qui représentent sur un mode immersif des lieux et des événements lors de foires tout au long du 19^e siècle, partagent des origines communes avec la *period room*. Comme le souligne Bann, les dioramas, bien établis à Paris et à Londres dès le milieu des années 1820, proposent aux spectateurs un nouveau type de représentation visuelle illusionniste qui a certainement joué un rôle dans le processus de redécouverte du passé⁸⁰. Pour sa part, Franck Beuvier explique en quoi le diorama tente de se substituer au réel en suggérant l'impression d'un nouvel espace qui brouille les repères spatiaux-temporels du

⁷⁸ Pamela Pilbeam, *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, Londres et New York : Hambledon and London, 2003, pp. 18; 30.

⁷⁹ Voir Pamela Pilbeam, *Madame Tussaud and the History of Waxworks*. Au sujet des liens entre les installations de Madame Tussaud et les *period rooms*, voir Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et Musées*, no 9, 1996, p. 72.

⁸⁰ Stephen Bann, *The Clothing of Clío. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, p. 57.

visiteur⁸¹. De même, les dioramas d'habitat, qui présentent des animaux naturalisés dans un environnement « naturel » recréé de toutes pièces, constituent en quelque sorte la version des sciences naturelles de la *period room*.

Du côté américain, Young Frye souligne que des espaces coloniaux étaient présentés lors des foires sanitaires (*Sanitary Fairs*⁸²) tenues pendant la Guerre de Sécession (1861-1865). Ces mises en scène reconstituaient des lieux comme la cuisine où des femmes en pseudo-costumes du 18^e siècle vendaient des rafraîchissements⁸³. Cette pratique précède ce qu'Hazelius fera à Skansen en 1891 et qui connaîtra une grande fortune à travers les villages et autres sites d'interprétation où la *period room* semble prendre les proportions d'un « écosystème » dans lequel bâtiments et guides-interprètes tentent conjointement de faire revivre le passé.

Dans le même ordre d'idées, des liens étroits existent entre la *period room* et l'essor des maisons historiques. Comme le rappelle Young Frye ces dernières existent aux États-Unis dès 1850, notamment avec l'ouverture d'Hasbrouck House, le quartier général de George Washington à Newburgh (New York) puis de sa maison de Mount Vernon en Virginie en 1860⁸⁴. Sally Anne Duncan note que la création de ces maisons, qui visent la préservation du patrimoine et qui ont une forte connotation nationaliste, relève généralement de l'initiative de groupes de femmes et que la promotion de la *period room* dans l'espace muséal en serait en fait le pendant masculin. Selon Duncan, les musées d'art connaissent la popularité et l'attrait des maisons historiques et, rapidement, une génération d'hommes s'approprie les pratiques muséographiques qui y sont déployées et les adapte de manière à installer au musée des pièces conçues davantage selon les impératifs du *connoisseurship*⁸⁵.

⁸¹ Franck Beuvier, « Le musée en trompe-l'œil : représentation et authenticité », *Journal des africanistes*, tome 69, fascicule 1, 1999, pp. 107-119. Surtout pp. 111-117.

⁸² Organisées par la *United States Sanitary Commission* fondée en 1861 entre autres dans le but d'aider les soldats américains blessés pendant la Guerre de Sécession, les *Sanitary Fairs* permettent d'amasser des fonds et sont surtout l'œuvre de groupes de femmes.

⁸³ Melinda Young Frye, « The Beginnings of the Period Room in American Museums : Charles P. Wilcomb's Colonial Kitchens, 1896, 1906, 1910 », p. 228.

⁸⁴ Melinda Young Frye, « The Beginnings of the Period Room in American Museums : Charles P. Wilcomb's Colonial Kitchens, 1896, 1906, 1910 », p. 228.

⁸⁵ Sally Anne Duncan, « Introduction », *Visual Resources*, vol. 21, 2005, pp. 228-229. Nous reconnaissons l'intérêt des problématiques soulevées par les études de genre (*gender studies*) pour l'examen de l'histoire construite et véhiculée au moyen de la *period room*. Nous reparlerons des liens entre le décor et le genre dans le cinquième chapitre mais, de manière générale, ces enjeux excèdent les limites de notre étude.

Qu'il s'agisse des *period rooms* d'origine américaine ou européenne, le rôle des collectionneurs privés est souvent incontournable lorsqu'il s'agit de considérer la présence d'un intérieur dans l'espace muséal. D'une part, leurs pratiques témoignent de l'intérêt pour les reconstitutions d'intérieurs du passé et la collection des boiseries. De l'autre, qu'ils aient été habités ou non par le collectionneur, plusieurs de ces intérieurs sont susceptibles de faire l'objet de dons ou de legs au musée. Au 19^e siècle en Europe, le rôle des Rothschild est indéniable et Pons souligne que, non seulement ceux-ci contribuent à « internationaliser l'attrait pour les décors français », mais

[...] ils vont surtout accréditer l'idée d'un ennoblissement des demeures contemporaines par des décors anciens, ce qui correspondait aussi à l'ennoblissement de nouveaux arrivés de la société d'alors⁸⁶.

Du côté américain, Pilgrim mentionne que Benjamin Perley Poore commence à coordonner éléments architecturaux anciens et objets décoratifs vers 1850 de manière à créer des *period rooms* dans sa maison Indian Hill, à West Newbury au Massachusetts⁸⁷. Pour sa part, Harris note qu'au début des années 1850, Peter Parker (ou peut-être son gendre Edward Preble Deacon) achète des panneaux de boiserie de l'hôtel parisien de Montmorency conçu par Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) et les installe dans la maison Deacon de Boston. Ces panneaux seront acquis par le Boston Athenaeum en 1879 et sont aujourd'hui conservés au Museum of Fine Arts de Boston⁸⁸.

Notre résumé des principaux jalons de la genèse de la *period room* indique que l'essor de cette stratégie de mise en exposition est un phénomène marqué par la multiplication et la simultanéité des « premières occurrences » auxquelles il est difficile d'accorder une préséance. Grâce à cet historique, nous avons aussi montré que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'origine muséale des *period rooms* est loin d'être associée uniquement aux musées d'arts décoratifs. Elle prend plutôt racine dans les institutions à vocation anthropologique (Nordiska Museet), les musées d'histoire (Musée national Suisse; Bayerisches Nationalmuseum) et les musées des beaux-arts dont

⁸⁶ Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800*, p. 64.

⁸⁷ Dianne H. Pilgrim, « Inherited from the Past : The American Period Room », pp. 6-7.

⁸⁸ John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, p. 151; Boston Museum of Fine Arts, Collections, [En ligne], <http://www.mfa.org/collections/object/carved-panel-58735>, page consultée le 28 septembre 2012.

l'ambition est encyclopédique (Metropolitan Museum of Art). C'est d'ailleurs ce que confirme Anthony Burton qui souligne que la quarantaine de musées d'arts décoratifs fondés en Europe au cours de la seconde moitié du 19^e siècle suivent le modèle du Victoria and Albert Museum et adoptent la classification et la présentation des objets par matériaux. Il faut attendre le début des années 1900 avant que plusieurs d'entre eux ne privilégient une mise en exposition où différents objets d'une même période sont juxtaposés de manière à suggérer les points communs de la culture matérielle d'une époque donnée⁸⁹.

Retour sur la définition

Revenons à la question qui a guidé le début de l'introduction : qu'est-ce exactement qu'une *period room* ? Telle que nous la définissons, la *period room* est une combinaison de composantes architecturales (boiseries, plancher, plafond, foyer, etc.) et de mobilier (meubles, tentures et objets divers) dont l'organisation vise 1) à recréer – et même, dans certains cas, à reconstituer – un espace de vie, le plus souvent intérieur et privé mais pas exclusivement, et 2) à véhiculer une certaine conception d'une période et d'un lieu. Sa fonction oscille entre didactisme et délectation, conformément à la mission de l'institution qui la présente, et elle propose au visiteur une expérience temporelle et spatiale distincte de toute autre forme de stratégie muséographique de mise en contexte historique de l'objet. Voilà qui requiert quelques précisions.

Considérons d'abord la signification des composantes *period* et *room*. En tant qu'adjectif, *period* signifie « appartenant à » ou « propre à » une période particulière de l'histoire, donc du passé, et atteste de la dimension historique essentielle à toute *period room*. À ce titre, il est pertinent de considérer l'expression *period piece* définie par le *Oxford English Dictionary* comme :

a work of art, furniture, literature, etc., characteristic of its historical period; a work which is now of interest primarily for its evocation of

⁸⁹ Anthony Burton, « Chapter 1 : British Decorative and Fine Art at the V&A before the British Galleries », in Christopher Wilk et Nick Humphrey, *Creating the British Galleries at the V&A. A Study in Museology*, p. 10.

the historical period to which it belongs; a work produced in an old-fashioned or archaic style so as to evoke a particular historical period⁹⁰.

Cette définition, qui doit être comprise comme étant en amont de celle de *period room*, a notamment trait à la perception de l'objet. D'une part, il est question de l'idée de style autour de laquelle se concentre traditionnellement la conception de la *period room* et qui mène très souvent à la meubler d'objets strictement contemporains les uns aux autres. Pêchant par excès d'euchronie⁹¹, ce choix muséographique révèle, comme nous le verrons, certains des *a priori* propres au moment et au lieu de mise en forme de la *period room*. D'autre part, l'idée d'évocation pointe les enjeux d'« authenticité » qui sont au cœur du rôle et du statut accordés à la *period room* dans le musée d'art et dont nous discuterons dans le second chapitre.

Period fait également référence à la durée (*length of time*) qui peut être définie comme un espace de temps qui s'étire au-delà de l'instant sur une échelle diachronique. Parce qu'elle s'étire dans le temps, la durée révèle d'emblée l'un des paradoxes de la *period room*. De par sa structure muséale, celle-ci est généralement fixe et ne présente au regard qu'un moment figé, un instantané de la durée, mais dont l'immobilisme s'étire lui-même dans le temps et dure jusqu'à la prochaine intervention muséographique de la part de l'instance muséale.

En outre, *period* signifie une arrivée à terme qui, dans le domaine du discours, fait référence à une phrase conclusive, un résumé, une récapitulation. Voilà d'ailleurs l'une des facettes qui peut être accordée à la fonction didactique de la *period room* qui s'impose souvent comme le résumé d'une époque et de son style. Sur le plan de la rhétorique, *period* signifie aussi une phrase complète composée de plusieurs propositions ou encore une suite de phrases considérées comme une unité linguistique, ce qui rappelle la dimension syntaxique de la *period room*.

⁹⁰ Cette analyse est menée à partir des définitions données dans l'*Oxford English Dictionary*. Voir « period », *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 2013, [En ligne], <http://www.oed.com/>, page consultée le 29 août 2012.

⁹¹ À ce sujet, voir entre autres Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2009 [2000].

La composante *room*⁹² de l'expression implique quant à elle la notion d'espace. D'une part, il peut s'agir d'une portion définie d'espace, c'est-à-dire circonscrite entre des murs ou cloisons, un plancher et un plafond. Voilà qui véhicule l'idée de pièce habitable, référent le plus communément admis lorsqu'il est question de *period room*. D'autre part, *room* renvoie également à la quantité d'espace qui est ou qui peut être occupé par un objet. Dans ce cas, *room* fait indirectement référence aux objets qui composent la *period room*. Notons par ailleurs qu'au 16^e siècle, *room* désigne un espace ou un compartiment compris entre les montants de la structure d'un bateau et qui peut servir à mesurer la longueur du navire. N'est-ce pas, d'une certaine manière, l'une des fonctions accordées à la *period room* que de donner la « mesure » d'une époque ? Qui plus est, l'idée de compartiment évoque la partie dans le tout. Cette idée est confirmée par une digression du côté francophone où *room* peut se traduire par « pièce », terme qui implique à la fois un espace intérieur et un « morceau », le fragment d'un tout.

Dans l'acception de la *period room* que nous avons formulée depuis le début de cette introduction, le critère temporel est fondamental : la *period room* doit référer au passé. En outre, qu'il soit encore préservé *in situ* ou qu'il ait fait l'objet d'un transfert au musée, pour devenir *period room* un intérieur doit avoir changé de fonction. La transformation de la fonction d'origine en vertu du processus d'institutionnalisation est, selon nous, l'une des conditions essentielles de toute *period room*. L'institutionnalisation marque une rupture sur les plans temporel, spatial, ou les deux et implique la perte de l'utilité d'origine de l'objet. La valorisation esthétique de l'objet au détriment de sa valeur d'usage domestique – l'intérieur ne peut plus être habité mais uniquement exposé aux regards – implique, comme l'indique Krzysztof Pomian, son retrait temporaire ou définitif du circuit des activités économiques⁹³. Notons par ailleurs que l'institutionnalisation conduit à attribuer à la *period room* une valeur historique telle que définie par Aloïs Riegl. Cette valeur tient au fait que les composantes de la *period room* tout comme leur organisation représentent un stade particulier d'un des domaines de la création humaine. De plus, cette valeur supplante généralement la valeur d'ancienneté

⁹² Voir « room », *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 2013, [En ligne], <http://www.oed.com/>, page consultée le 29 août 2012.

⁹³ Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard, 1987, p. 19.

qui, toujours selon Riegl, est perceptible à travers les marques de détérioration dues au passage du temps et que l'institutionnalisation s'évertue à freiner⁹⁴.

C'est ainsi qu'un intérieur actuel encore habité ou produit de manière à proposer une offre commerciale ne pourra prétendre au statut de *period room* qu'au moment où il aura été institutionnalisé. Par exemple, un salon présenté dans une salle de montre IKEA, bien qu'il adopte plusieurs aspects de la typologie d'une *period room*, ne peut être considéré comme tel en raison de son contenu, soit une marchandise destinée à la vente et non un artefact dont la valeur d'usage domestique est suspendue, mais aussi en raison de sa fonction publicitaire qui en fait plutôt un *showroom*. Ceci étant, il n'est pas exclu qu'une *period room* ait pu, dans certains cas, prendre part à une entreprise commerciale en servant d'écrin. Pascal Griener explique que certains marchands d'art européens du début du 20^e siècle, entre autres en France et en Italie, utilisaient les *period rooms* pour créer une ambiance séduisante pour le consommateur et ainsi promouvoir leurs produits. Selon Griener, le décor ancien « crée une représentation désirable de l'univers que les objets d'art ont occupé; au terme d'une relation métonymique, ceux-ci possèdent encore un peu de la magie qui les rattache à une harmonie séculaire, authentique, bref, scellée par l'histoire. »⁹⁵

Au moment de la présentation de la *period room* dans le musée, l'institutionnalisation et le changement de fonction qui en résulte s'accompagnent d'une part d'interprétation. Choisir un objet et l'exposer au musée relève d'une prise de position par rapport à sa valeur et implique nécessairement un processus discriminatoire de hiérarchisation (distinguer ce qui est digne d'être présenté de ce qui ne l'est pas) et de

⁹⁴ Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek, Paris : Seuil, 2013 [1984]. Notons ici que la valeur historique de la *period room* est d'ordre « non intentionnelle » dans la mesure où elle relève de notre perception actuelle de cet objet. Comme l'explique Riegl à propos des monuments intentionnels (qui prédominent pendant l'Antiquité et le Moyen Âge), historiques (qui prennent de l'essor au 15^e siècle en Italie en vertu d'une nouvelle valeur de remémoration) et anciens : « À la classe des monuments intentionnels ne ressortissent que les œuvres destinées, par la volonté de leurs créateurs, à commémorer un moment précis ou un événement complexe du passé. Dans la classe des monuments historiques, le cercle s'élargit à ceux qui renvoient encore à un moment particulier, mais dont le choix est déterminé par nos préférences subjectives. Dans la classe des monuments anciens entrent enfin toutes les créations de l'homme, indépendamment de leur signification ou de leur destination originelles, pourvu qu'elles témoignent à l'évidence avoir subi l'épreuve du temps. Les trois classes apparaissent ainsi comme trois stades successifs d'un processus de généralisation croissante du concept de monument. » (p. 55)

⁹⁵ Pascal Griener, « Florence à Manhattan. La *Period Room*, des magasins européens aux gratte-ciels américains (1890-1939) », *Studiolo*, no 8, 2010, p. 124.

mise en ordre (organisation visuelle et spatiale des objets les uns par rapport aux autres). Informé par la conception de l'authenticité construite et promue par le musée, ce processus participe à l'élaboration du discours muséal et à la construction de l'histoire de l'art. À ce titre, il nous renseigne autant – sinon plus – au sujet de celui qui expose qu'à propos de l'objet exposé. Dans le cas de la *period room*, ceci contribue à lui donner une valeur d'actualité même si son objet est historique.

Dans le même ordre d'idées, précisons que, comme l'énonce Michael Baxandall, il n'y a pas de mise en exposition sans construction et, de ce fait, sans appropriation⁹⁶. Nous devons à Griener d'avoir relevé l'importance de la question de l'appropriation pour l'histoire et la compréhension des *period rooms*, de même que sa complexité puisque les modalités de cette appropriation changent selon le lieu et l'époque⁹⁷. L'appropriation, qui s'accompagne de la projection d'une certaine conception de l'authenticité sur l'objet, s'accorde donc elle aussi avec la valeur d'actualité de la *period room*. En outre, l'appropriation de l'objet – ou encore d'une notion – au musée s'effectue en vertu d'interventions qui sont à la fois physiques et conceptuelles puisqu'elles impliquent aussi bien des déplacements, des juxtapositions, des mises en exergue, etc. de l'objet, que le contrôle, notamment à travers la médiation, de l'information ou des idées. C'est à ce titre que nous définissons la *period room* comme un dispositif, c'est-à-dire, au sens où l'entendent Foucault et Agamben, une forme de réseau intellectuel et physique formé de la rencontre entre des relations de pouvoir et de savoir générant un processus de subjectivation – idée que nous expliciterons dans le second chapitre⁹⁸.

Pour une étude des enjeux matériels et conceptuels de la *period room*

Notre ambition dans le cadre de cette thèse est de mettre au jour les mécanismes de la *period room* grâce à l'examen de sa spécificité muséographique et conceptuelle. À ce titre, nous nous concentrerons sur sa matérialité, son traitement de l'espace et son

⁹⁶ Michael Baxandall, « Exhibiting Intentions : Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects », in Ivan Karp et Steven D. Lavine, dirs., *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington : Smithsonian Institution Press, 1991, p. 34.

⁹⁷ Pascal Griener, « Florence à Manhattan. La Period Room, des magasins européens aux gratte-ciels américains (1890-1939) », p. 129.

⁹⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris : Payot et Rivages, 2007.

traitement du temps. À travers cette étude qui établira les fondements d'une épistémologie de la *period room*, nous serons aussi en mesure d'identifier et de mieux comprendre les interactions entre les principales conditions de possibilité de cette stratégie muséographique, qu'elles soient matérielles (disponibilité et mise en marché des composantes), conceptuelles (spécialisation des pièces, essor de la notion de chez-soi), historiques (développement de l'historicisme, regain d'intérêt pour les intérieurs anciens), économiques (fortunes américaines), politiques (désir de filiation et de définition identitaire des riches Américains du *Gilded Age*) ou idéologiques (autorité muséale), entre autres. Nous espérons ainsi construire des outils méthodologiques et théoriques afin de considérer la singularité de la *period room* tout en l'inscrivant dans le contexte plus large de la construction des savoirs, notamment ceux transmis dans le musée d'art. Nous souhaitons ainsi contribuer à approfondir notre compréhension des modes de production de l'histoire des arts décoratifs et de la culture matérielle, mais aussi de l'expérience visuelle et physique que nous faisons de cet art et de son histoire dans l'espace particulier du musée.

Pour ce faire, nous avons choisi d'examiner un corpus principalement composé de *period rooms* présentées dans les grands musées d'art nord-américains et ayant pour référents des intérieurs français du 18^e siècle. Bien qu'il ne s'agisse peut-être pas des *period rooms* les plus représentées au musée, ce choix s'explique de plusieurs manières⁹⁹. D'abord, comme nous l'avons déjà souligné, les institutions américaines jouent un rôle essentiel dans le développement de la *period room* et sont les seules à en présenter un aussi grand nombre importé d'Europe, alors qu'il est surtout d'usage de présenter des pièces de provenance locale. Aussi, nous croyons que la distance géographique et temporelle entre la provenance de ces intérieurs et le lieu et le moment actuels de leur mise en exposition permettra de traiter d'une manière exemplaire les enjeux de

⁹⁹ Les *period rooms* françaises, tout comme celles du 18^e siècle d'ailleurs, ne dominent pas nécessairement dans les musées américains. Au Metropolitan Museum of Art de New York, par exemple, sur un total de 43 *period rooms* (nous ne comptons pas les installations des cloîtres situées à l'annexe des Cloisters), 22 sont américaines, 19 sont européennes (9 françaises, 5 anglaises, 3 italiennes, 1 suisse, 1 autrichienne), 1 syrienne et 1 chinoise (nous comptons le jardin chinois et ses bâtiments comme un seul ensemble). Toutefois, parmi les 9 *period rooms* françaises, 8 datent du 18^e siècle. La situation est un peu différente au Philadelphia Museum of Art. Outre les boiseries qui ne sont pas présentées sous forme de *period room* (dont le Grand Salon du château de Draveil, c. 1735), le musée compte 16 *period rooms* dont 3 américaines, 3 anglaises, 2 chinoises, 1 autrichienne, 1 hollandaise et 6 françaises – dont 2 de la période médiévale, 1 du 16^e, 1 du 17^e et 2 du 18^e siècle.

l'appropriation inhérente à la médiation de l'objet par le musée. Par ailleurs, les riches intérieurs français du 18^e siècle – les intérieurs de l'élite sont ceux privilégiés par les musées d'art – sont marqués par des considérations nouvelles en regard de la spécialisation des pièces et de la conception unifiée de leur décor. Ces considérations, dont la production de séries de sièges coordonnés ou encore l'adéquation parfaite entre le profil, les éléments de décor et les couleurs des boiseries et des sièges sont des exemples, posent bien souvent problème au moment de la construction de la *period room*. De plus, comme l'explique Pons, entre 1870 et 1930 – décennies où se développe justement la *period room* – « un engouement mondain sans bornes pour le souvenir d'une manière de vivre a multiplié [l]es reconstitutions privées ou publiques »¹⁰⁰ d'intérieurs français de cette période. Dans le contexte américain, cet engouement semble se traduire par une conception nostalgique des charmes de l'Ancien Régime. Idéalisant la période prérévolutionnaire, la haute bourgeoisie américaine prend sa relève dans une démarche politique et élitiste où la valeur esthétique des décors du 18^e siècle est instrumentalisée d'une manière qui contribue à définir le statut de la nation.

Pour mener notre analyse, nous avons choisi de conjuguer ce qui a été désigné comme les deux « têtes » de la discipline de l'histoire de l'art : le musée et l'université¹⁰¹. L'une des raisons de ce parti pris est le renouveau d'intérêt que les *period rooms* suscitent d'un côté comme de l'autre. Perceptible depuis les quinze dernières années, cet intérêt se traduit par le réaménagement des *period rooms* au musée, par la publication d'articles et d'ouvrages scientifiques, ainsi que par la tenue de séminaires et de colloques¹⁰². En outre, pour être comprise, la *period room* ne peut être examinée d'un seul point de vue et elle appelle plusieurs expertises et plusieurs disciplines. Non

¹⁰⁰ Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800*, p. 12.

¹⁰¹ Charles W. Haxthausen, dir., *The Two Art Histories. The Museum and the University*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1999.

¹⁰² Voir notre bibliographie pour une recension des plus récentes études scientifiques au sujet des *period rooms*, incluant les mémoires de maîtrises et les thèses de doctorat. En février 2008, le Metropolitan Museum of Art de New York organisait une journée d'étude intitulée *The Past, Present and Future of the Period Room. A Symposium*. Du 13 au 17 décembre 2010 un séminaire de l'école du Louvre intitulé *Éléments d'histoire de la muséologie : Genius loci – les period rooms au musée (fonctions, passé, avenir)*, fruit de la collaboration entre Odile Nouvel et Pascal Griener, avait lieu à l'Université de Neuchâtel. Les 16 et 17 novembre 2012 deux journées d'études ayant pour thème *Comme si... Espaces et fictions. Autour de la period room* ont eu lieu à l'Institut national d'histoire de l'art grâce à l'initiative d'Odile Nouvel et de Pascal Griener et à un partenariat entre Les Arts Décoratifs, l'Institut national d'histoire de l'art et l'Université de Neuchâtel.

seulement le choix des études muséales et de l'histoire de l'art est-il légitime, mais nous soutenons qu'il permet d'apporter une contribution significative à la compréhension de ce dispositif. D'une part, les objets présentés dans la *period room* peuvent être considérés comme des objets d'art décoratif et, plus largement, des objets de la culture matérielle, champ d'expertise auquel la discipline de l'histoire de l'art participe de plus en plus. D'autre part, le lieu de présentation de la *period room*, soit le musée, participe aux modalités de sa mise en exposition et dicte les paramètres de sa réception.

À l'exception du premier et du second chapitres où nous construirons notre analyse à partir des modalités générales de la *period room*, nous procéderons par études de cas. L'un des principaux intérêts de cette démarche qui puise dans les acquis méthodologiques de la micro-histoire¹⁰³, est de circonscrire un champ d'études *a priori* très vaste en réduisant l'analyse à un petit nombre d'exemples au potentiel heuristique significatif. Ceci explique pourquoi la composition du corpus d'étude n'a aucune prétention à l'exhaustivité. En outre, comme le montre le parti pris adopté par Catherine Gallagher et Stephen Greenblatt dans *Practicing New Historicism*, les procédés de la micro-histoire visent aussi à développer une compréhension de l'objet à partir de la rencontre avec le singulier, le spécifique, l'individuel plutôt qu'à travers l'application de modèles théoriques préétablis¹⁰⁴. C'est donc à travers une analyse minutieuse de chaque exemple que nous tenterons d'approfondir notre compréhension de la *period room* et ainsi dégager les préceptes qui la sous-tendent. Notre démarche s'inspire par ailleurs de ce que Carlo Ginzburg a défini comme le « paradigme indiciel » en vertu duquel « des indices minimes [sont] considérés comme des éléments révélateurs de phénomènes plus généraux »¹⁰⁵. Donald Preziosi a bien montré l'importance, déjà perceptible à travers l'attention portée aux « petits faits » par Hippolyte Taine, de ce paradigme pour la pratique de l'histoire de l'art¹⁰⁶. Nous tâcherons donc de relever les indices qui, bien que spécifiques à chaque cas, sont susceptibles de répondre à nos questions et donc de nous

¹⁰³ Voir entre autres Carlo Ginzburg et Carlo Ponti, « La micro-histoire », *Le Débat*, no 17, 1981, pp. 133-136.

¹⁰⁴ Catherine Gallagher et Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 2000, pp. 1-19.

¹⁰⁵ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, no 6, 1980, p. 30.

¹⁰⁶ Donald Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1989. Voir plus particulièrement le chapitre quatre « The Coy Science », pp. 80-121.

éclairer au sujet des modalités et des mécanismes propres à la *period room* telle que présentée dans le musée d'art.

Finalement, puisque cette thèse traite d'enjeux liés au déplacement de l'espace privé (l'intérieur domestique) vers l'espace public du musée d'art américain – c'est-à-dire un espace ouvert à tous bien que ses origines, son contenu, voire parfois même sa gestion soient indissociables des fortunes privées –, il est nécessaire de souligner le déplacement méthodologique inhérent au choix de l'objet de recherche en lui-même. Parce qu'elle est construite par et préservée dans le musée, la *period room* telle que ciblée par notre corpus est un objet muséal à deux niveaux. Il n'est d'ailleurs pas surprenant de constater qu'elle a souvent été étudiée dans un cadre institutionnel muséal, notamment à travers des catalogues ou des études de cas publiées sous la forme d'articles. En se concentrant sur l'analyse du décor et des composantes individuelles de la *period room*, leur style, leur provenance, leur authenticité, leur conception, leur usage, ces travaux contribuent à rassembler le matériau à partir duquel une conceptualisation plus poussée de la *period room* peut être entreprise. Or, justement parce qu'elles privilégient ces aspects, plusieurs de ces recherches s'inscrivent, consciemment ou non, dans la mouvance des présupposés politiques et idéologiques du musée d'art par rapport à la *period room*. Aussi, tout en reconnaissant leur contribution, nous tenterons de problématiser les acquis de ces études à travers une analyse faisant appel aux différents champs de savoirs qui, selon nous, sont convoqués par la *period room* elle-même.

Notre thèse est divisée en trois parties. Dans la première, intitulée « Forme et composition : spécificité muséographique de la *period room* comme dispositif », nous poserons les bases de la spécificité muséographique de notre objet d'étude. Dans le premier chapitre, nous proposerons une typologie de la *period room* et des stratégies de mise en contexte historique de l'objet qui lui sont apparentées, mais dont les modalités et les effets sont différents, les *period settings*. Malgré son côté scolaire, cet exercice nous permettra d'analyser la structure physique de la *period room* ainsi que ses effets pour l'expérience proposée au visiteur. Il s'agit d'une première étape nécessaire afin d'envisager les enjeux matériels et conceptuels associés au fait de (re)présenter l'histoire au musée.

Puis, dans le second chapitre, nous envisagerons les enjeux et les *a priori* associés à la valeur d'authenticité accordée à la *period room* dans le musée d'art. À travers une étude des opérations de montage qui lui sont inhérentes, il s'agira d'examiner comment le musée articule sa connaissance du passé et son autorité institutionnelle dans la construction de l'histoire. Nous poserons d'abord l'un des principaux fondements théoriques de cette thèse en démontrant en quoi la *period room* est un dispositif. Nous expliquerons ainsi comment pouvoirs et savoirs s'articulent de manière à instrumentaliser l'histoire et ainsi assujettir le visiteur à travers l'imposition des normes de l'élite. Puis, nous étudierons la question de l'authenticité sous différents angles en considérant successivement le musée en tant qu'espace produisant de l'authenticité, l'authenticité des composantes de la *period room* et celle de l'ensemble. Cette dernière étape nous permettra de démontrer que la *period room* est à la fois un pastiche, qui, comme l'ont démontré Gérard Genette et Richard Dyer, relève d'un principe combinatoire et de l'imitation¹⁰⁷, et un simulacre au sens où l'a envisagé Gilles Deleuze¹⁰⁸.

La seconde partie, intitulée « Objet et ensemble : les deux pôles matériels de la *period room* », vise à valider notre hypothèse selon laquelle la *period room* peut être considérée à la fois comme un rassemblement d'objets et comme un objet en elle-même. Nous démontrerons comment ce double statut est construit et quelles en sont les implications pour l'objet, la construction de l'histoire de l'art et sa transmission au visiteur.

Dans le troisième chapitre, nous nous concentrerons sur la médiation de l'objet individuel dans la *period room*. Après avoir rappelé les enjeux épistémologiques des deux principaux paradigmes de mise en exposition de l'objet, identifiés par Bann comme étant de l'ordre de la métonymie et de la synecdoque¹⁰⁹, nous examinerons ceux associés à deux modes opposés de présentation de l'objet d'art décoratif : la division par matériaux héritée des théories de Gottfried Semper et les aménagements contextuels associés au développement de l'histoire sociale de l'art. Nous comparerons ensuite les

¹⁰⁷ Richard Dyer, *Pastiche*, Londres et New York : Routledge, 2007; Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

¹⁰⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris : Presses universitaires de France, 2011 [1968]; Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1969.

¹⁰⁹ Stephen Bann, chapitre 4, « Poetics of the Museum : Lenoir and Du Sommerard », *The Clothing of Clío. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, pp. 77-92.

modalités de présentation d'un même objet, le pot-pourri gondole (Sèvres, 1757), dans deux contextes différents, soit la galerie *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture* du Metropolitan Museum of Art de New York et la *period room Drawing Room from a Town House* du Philadelphia Museum of Art de Philadelphie. En étudiant le rôle donné à l'objet pour la construction de l'histoire dans la *period room*, nous analyserons les apports et les limites de ce dispositif, mais aussi les présupposés idéologiques de la représentation de l'histoire qu'il propose.

Dans le quatrième chapitre, nous étudierons le rôle et les effets de la syntaxe qui, en tant que condition *sine qua non* de la *period room*, a pour fonction d'assurer l'unité du dispositif en instaurant des relations entre les composantes. À partir de l'étude de cas du *Salon français vers 1750-1760* présenté au Royal Ontario Museum de Toronto, nous expliquerons comment, à travers la valorisation de la valeur d'usage domestique de l'objet, la mise en scène crée des « effets de récit ». Nous examinerons en quoi ces derniers, qui suggèrent au visiteur qu'il existe un récit bien que son articulation à travers l'organisation muséographique demeure fragmentaire, amorcent le paradoxe de la fiction historique intimement lié à la construction et à la diffusion de la connaissance historique dans la *period room*. Si les effets de récit animent la représentation de l'histoire et en dynamisent la réception, ils contribuent tout autant à perpétuer le fantasme de la capsule temporelle qui pose la *period room* comme une machine à voyager dans le temps. Précisons également que, puisque le Royal Ontario Museum n'est pas un musée d'art, cette étude nous permettra d'examiner à partir d'un exemple complémentaire les enjeux de l'articulation entre la conception de l'authenticité héritée des principes du *connoisseurship* et celle associée à l'anthropologie pour la construction de la *period room*.

La troisième et dernière partie de la thèse est intitulée « Espaces et temps : configuration de l'histoire dans la *period room* ». En analysant les modes d'articulation des espaces et des temps ainsi que leur multiplication dans la *period room*, nous proposerons une nouvelle manière d'envisager le rapport de ce dispositif à l'histoire. Nous souhaitons ainsi développer des outils qui, évitant les apories du référent spatio-temporel unique, contribueront à repenser les modalités de construction et de présentation de l'histoire au moyen de la *period room*.

Dans le cinquième chapitre nous nous pencherons sur la salle Boucher présentée à la Frick Collection de New York, sur son histoire et sa mise en exposition actuelle, afin d'étudier la complexité spatiale de la *period room*. En examinant le contenu et la muséographie de cette *period room*, nous verrons comment, grâce au décor, plusieurs espaces domestiques peuvent être combinés dans l'espace d'exposition. Puis, poussant plus loin notre analyse, nous montrerons comment d'autres espaces, marchands et économiques, participent aussi des conditions de possibilité de la *period room* bien qu'ils ne soient pas apparemment pris en charge par le décor de la salle Boucher. Nous exposerons ainsi les limites associées au fait de penser la domesticité en termes de décor, mais aussi les possibilités qu'offre la pluralité spatiale de la *period room* pour la construction de l'histoire dans le musée d'art.

Enfin, dans le sixième chapitre, nous proposerons que plusieurs temps coexistent et se combinent dans la *period room* de manière à former un « cristal de temps », notion développée par Deleuze puis reprise par Georges Didi-Huberman et faisant référence à la « concrétion temporelle » à travers laquelle l'image intègre simultanément plusieurs dimensions du temps¹¹⁰. Nous transposerons cette notion de l'image vers l'objet afin d'analyser les rapports entre le temps et la représentation de l'histoire dans la *period room* et ainsi repenser le rôle de l'anachronisme dans le dispositif. Grâce à une étude des procédés de démontage et de montage qui approfondira les considérations proposées dans le second chapitre, nous examinerons l'économie de l'histoire dans la *period room*. Il s'agira de démontrer comment le fait de construire et de présenter l'histoire à travers les traits de l'intérieur domestique participe d'un mouvement plus large de réification de l'histoire et conduit à sa miniaturisation. En mettant à profit le potentiel heuristique de la concentration des temps issue du montage dans la *period room*, nous proposerons une nouvelle manière d'envisager la valeur du dispositif en tant que véhicule de l'histoire, manière qui prendra en compte le processus même de la démarche historique.

¹¹⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985; Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Les éditions de Minuit, 2000; cette notion se trouve aussi dans le principe de dialectique à l'arrêt de Walter Benjamin, *Paris, Capitale du 19^e siècle*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, in *Œuvre III*, Paris : Gallimard, 2000.

Partie I. Forme et composition : spécificité muséographique de la *period room* comme dispositif

Pour Dianne H. Pilgrim, entre fantaisie et approximation assez juste du passé, la *period room* est inévitablement une illusion¹¹¹. Fantaisie, approximation, illusion : la *period room* suppose une négociation constante entre spécificité muséographique, questions d'authenticité et expérience du visiteur. Voilà qui suggère que, non seulement la *period room* se distinguerait des autres stratégies de mise en exposition qui visent la mise en contexte historique de l'objet, mais sa spécificité muséographique aurait pour corollaire une économie particulière de la notion d'authenticité. Dans cette première partie de la thèse, nous examinerons d'abord cette spécificité muséographique, pour ensuite nous tourner vers les enjeux de l'authenticité et ce, de manière à produire un cadre d'analyse qui prendra en considération la singularité de la *period room*, tout en contribuant à approfondir notre compréhension de sa structure et de sa poétique.

Afin de poser les bases de la spécificité muséographique de la *period room*, le premier chapitre sera dédié à l'élaboration de sa typologie. Cette étape nous permettra à la fois de définir notre objet d'étude et de le distinguer des autres stratégies qui ont aussi pour fonction la mise en contexte historique de l'objet au musée. Notre but est ici de cerner les traits physiques de la *period room* et de donner un aperçu de leur incidence sur l'expérience qui est ainsi proposée au visiteur.

Puis, dans le second chapitre, nous examinerons le problème de la construction de l'authenticité dans le musée d'art en lien avec le choix des composantes de la *period room* et les modalités de leur articulation. Après avoir expliqué en quoi la *period room* est un dispositif, nous procéderons à un examen des enjeux matériels et conceptuels associés aux opérations d'assemblage nécessaires à sa réalisation en milieu muséal. Nous verrons ainsi comment, en vertu des relations entre pouvoirs et savoirs, la valeur de l'objet « original » et la création d'altérité se conjuguent, au moyen de la mise en forme

¹¹¹ Dianne H. Pilgrim, « Introduction », in Donald Peirce et Hope Alswang, *American Interiors: New England & the South: Period Rooms at the Brooklyn Museum*, New York : Universe Books, 1983, p. 2.

d'un espace apparemment semblable, quoique différent, de celui habité par le visiteur, en vue de construire une représentation jugée « authentique » de l'histoire.

Dans cette première partie de la thèse, nous poserons la *period room* comme un objet d'étude idéal afin d'entrevoir les enjeux épistémologiques et idéologiques associés à la construction de la cohésion au musée. Douglas Crimp a bien démontré, au moyen de son analyse de la Section des figures du Musée d'Art Moderne, Département des Aigles de Marcel Broodthaers (Kunsthalle de Düsseldorf, 1972), comment le musée crée de l'ordre à partir d'artefacts disparates. Dans une lecture informée par *Les mots et les choses* de Michel Foucault (1966), Crimp souligne le rôle du cadre institutionnel afin de construire du savoir et, par le fait même, oblitérer en le légitimant l'éclectisme des objets qui sont conservés et juxtaposés par le musée¹¹². Comme nous le verrons, dans le cas de la *period room*, c'est à travers la forme même qu'il donne à la mise en exposition que le musée réunit en un ensemble qui se veut cohérent et unifié des objets de provenances différentes, ayant des fonctions et des usages divers, produits à partir de matériaux variés et de techniques distinctes, mais qui s'accordent, une fois organisés, avec l'idée d'intérieur domestique. L'unité ainsi générée sera ensuite cautionnée par le visiteur dont l'intérieur est lui aussi composé d'objets éclectiques – un éclectisme probablement plus prononcé que dans la *period room* où les composantes sont soumises à la contrainte stylistique et à un cadre temporel plus strict – réunis en vertu du principe de cohésion que constitue la demeure.

¹¹² Douglas Crimp, « This is not a Museum of Art » [1989], in *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts et Londres : The MIT Press, 1993, pp. 200-234.

Chapitre I. Présenter l'histoire : typologie de la *period room*

Il y a encore la réticence face à la fonctionnalité ludique de la mimésis, ou plutôt l'idée selon laquelle il y aurait une incompatibilité entre connaissance et plaisir par immersion.

Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 57.

Dès la fin du 19^e siècle, la volonté d'exposer les œuvres dans un contexte qui leur est approprié tout en étant attrayant est perceptible dans plusieurs musées des États-Unis. Neil Harris explique que les Américains sont enthousiasmés par les anciens palais européens transformés en musée à Paris, Florence, Dresde, Saint-Petersbourg ou Rome¹¹³. Ils admirent ces intérieurs où la présentation des œuvres d'art bénéficie d'un décor élaboré et d'un environnement rappelant celui jadis habité par les donateurs¹¹⁴. Contrastant avec les premières salles d'exposition souvent dénudées de leurs propres musées, ces riches intérieurs attirent l'intérêt des Américains pour les effets visuels évocateurs, de même que pour la création d'un contexte harmonieux. Toujours comme le remarque Harris, cet intérêt, alimenté par les stratégies commerciales de présentation de l'objet, certains enjeux idéologiques comme la définition de l'identité nationale américaine ou encore le développement d'une culture de plus en plus spectaculaire notamment par le biais du cinéma¹¹⁵, favorise le développement des stratégies muséographiques de mise en contexte historique de l'objet. Parmi celles-ci on compte bien sûr les *period rooms*, mais aussi des stratégies apparentées qui, comme nous l'expliquerons, peuvent être désignées comme les *period settings*.

Face à la multiplication des procédés de mise en exposition qui suggèrent une mise en contexte historique de l'objet, comment reconnaître la *period room* ? Comment est-elle présentée au visiteur et en quoi se distingue-t-elle des *period settings* ? Pour répondre à ces questions, nous proposons d'établir la typologie muséographique de la *period room* et des dispositifs qui lui sont apparentés. Dans la première partie du chapitre, nous montrerons les particularités physiques de la *period room* afin d'examiner en quoi la

¹¹³ Neil Harris, « Period Rooms and the American Art Museum », *Winterthur Portfolio*, vol. 46, no 2/3, été/automne 2012, p. 121.

¹¹⁴ Neil Harris, « Period rooms and the American Art Museum », p. 122.

¹¹⁵ Neil Harris, « Period rooms and the American Art Museum », pp. 122-134.

spécificité de son cadre muséographique infléchit l'expérience physique et intellectuelle proposée au visiteur. Nous travaillerons ici en tenant compte de la position accordée à un visiteur idéal auquel s'adresse le musée à travers la *period room*. Puis, dans la seconde partie du chapitre, nous analyserons et ordonnerons les différents modes de mise en contexte historique de l'objet qui s'apparentent à la *period room*, mais qui en sont distincts et ce, de manière à mieux cerner la spécificité de l'organisation matérielle de ses composantes.

Afin d'étudier ses particularités physiques et les modalités de son appréhension, nous prendrons pour acquis l'un des principes d'organisation de la *period room*, celui de sa cohésion interne. La *period room* doit former un tout cohérent et l'agencement de ses composantes, c'est-à-dire leur syntaxe, doit représenter un intérieur, le plus souvent domestique, de manière à donner une idée du mode de vie à une époque donnée. La présence d'une boiserie, tout comme le fait que le mobilier qui l'accompagne lui soit contemporain, ne garantissent donc pas qu'il y ait *period room*. Certains détails, même minimes, font que la mise en exposition relève d'une autre stratégie et ce, malgré une muséographie qui s'en rapproche et qui propose une expérience du temps et de l'espace semblable quoique différente. Ce sont ces ressemblances et ces différences que nous analyserons tout au long de ce chapitre. Précisons en outre qu'il n'est pas question ici de hiérarchisation – nous ne considérons pas la *period room* comme meilleure ou pire que les autres modes de mise en exposition – mais plutôt de spécificités parfois subtiles qu'il s'agira justement de mettre au jour. Avant de proposer notre propre typologie de la *period room* en milieu muséal, commençons d'abord par quelques remarques historiographiques introductives qui permettront de mieux situer notre travail.

1.1 Quelques repères au sujet de la typologie de la *period room*

Plusieurs auteurs abordent la typologie des *period rooms*, mais aucun ne le fait de manière exhaustive, détaillée ou ordonnée¹¹⁶. Chacun ajoute, souvent à partir de la

¹¹⁶ Dans une portion dédiée à la *period room* de son article intitulé « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », Raymond Montpetit est probablement l'auteur qui propose la revue historiographique la plus détaillée, quoique succincte, de la typologie de la *period room*. Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et Musées*, no 9, 1996, pp. 70-77.

distinction générale entre *period room* historique et *period room* artistique établie par Edward P. Alexander en 1964¹¹⁷, un ou plusieurs types, ou encore quelques variantes subtiles.

Pour Alexander, la *period room* historique présente le particulier, c'est-à-dire le cas singulier, plutôt que le typique. Il s'agit de recréer un lieu spécifique à un moment précis de son histoire grâce à l'étude des inventaires, des documents d'époque et des preuves archéologiques. La qualité esthétique des objets choisis devient un critère de sélection secondaire et leur amplitude chronologique tend à être plus étendue. Ce type de *period room*, qui vise à faire abstraction des goûts actuels notamment dans l'accrochage des tableaux ou encore dans la répartition du mobilier dans l'espace, est souvent plus difficile à réaliser en raison des contraintes qu'elle implique et du peu de renseignements disponibles¹¹⁸.

Dans le cas de la *period room* artistique, il s'agit plutôt d'exposer avec goût des exemples exceptionnels d'architecture intérieure et d'objets d'art décoratif d'une période donnée. Sans parler de dispositif (nous expliciterons cette notion dans le prochain chapitre), Alexander décrit néanmoins la *period room* artistique comme un outil muséal (*museum device*) qui permet de mettre en valeur la beauté des objets (objets jugés comme ayant des qualités muséales) et de présenter une période culturelle de manière générale plutôt qu'un lieu précis. Le nombre d'objets exposés est généralement plus élevé qu'à l'époque représentée et leur contemporanéité est plus stricte. L'esthétisme de la mise en exposition est souligné par l'harmonie des couleurs et l'usage d'éléments d'éclairage qui contribuent à la mise en valeur des objets, le tout selon une logique qui aura tendance à

¹¹⁷ Edward P. Alexander, « Artistic and historical Period Rooms », *Curator : The Museum Journal*, no 7, 1964, pp. 263-281. Soulignons que, dans un article paru l'année précédente, Albert Eide Parr identifiait trois types, soit la *period room* esthétique, historique et sociologique. À propos de la distinction entre ces deux dernières il explique : « The historical period room tries to illustrate the actual taste of a period and its level of household technology. Since both taste and technology find their full expression only in the homes of the prosperous, only the households of the comfortably well-to-do need to be shown. In the service of sociology the period rooms become examples of actual living conditions rather than taste. To draw a true and complete picture of the human way of life in any age, it is necessary to give examples of the living conditions at all economic levels of society. To this end the garrets of the poor are added to the opulent apartments of the rich in some European museums. » La différence entre *period room* historique et *period room* sociologique semble relever d'abord et avant tout d'une question de classe sociale. Elle n'a pas été retenue par Alexander bien que ce dernier devait connaître les positions de Parr à cet égard, puisqu'il fait référence à son travail sans toutefois citer directement cet article. A. E. Parr, « Habitat Group and Period Room », *Curator*, vol. 6, no 4, 1963, pp. 330-334; pp. 331; 334 pour la citation.

¹¹⁸ Edward P. Alexander, « Artistic and historical Period Rooms », pp. 273-276.

plaire à l'œil du visiteur actuel. Ce sont les notions de qualité et de goût qui sont mises de l'avant¹¹⁹.

Bien que ces deux types de *period rooms* semblent s'opposer, entre autres parce que la première est issue d'une conception anthropologique de la notion d'authenticité et que la seconde s'accorde davantage aux normes établies par les pratiques du *connoisseurship*, Alexander souligne qu'elles ne sont pas mutuellement exclusives. Par exemple, selon l'auteur, un musée d'art peut présenter une pièce de grande qualité esthétique sans complètement négliger la part historique. De même, une maison historique peut présenter une pièce « authentique » dont le contenu aura des qualités artistiques, ce qui, sans surprise, est indissociable du statut social de l'ancien propriétaire des lieux¹²⁰. Alexander suggère que dans certains cas – et il serait probablement plus juste de dire dans la majorité des cas aujourd'hui – la *period room* se trouve à mi-chemin entre ces deux pôles¹²¹. Cet entre-deux montre bien la complexité de la valeur exemplaire de la *period room*. En effet, cette dernière articule souvent le cas singulier, lui-même intimement lié au fantasme de l'« authenticité absolue » d'un lieu qui n'aurait pas été altéré par le temps ou par sa transposition au musée, et la valeur paradigmatique du portrait d'une période dont la forme est celle d'un énoncé nécessairement généralisateur.

Si la division établie par Alexander repose sur des critères d'authenticité qui concernent à la fois les composantes et leur mise en commun, certains auteurs prennent en compte d'autres éléments. Par exemple, Jeremy Aynsley établit une typologie des *period rooms* basée sur leur lieu de présentation¹²². Il en distingue trois types généraux. Le premier est celui des ensembles transposés au musée. Le second est celui des intérieurs conservés *in situ*, comme dans le cas des maisons historiques, par exemple. Le troisième, qui dépasse largement les limites de notre définition proposée en introduction de la thèse, concerne les *period rooms* représentées, imaginées ou imaginaires, concrètement réalisées ou non. Il peut s'agir d'intérieurs représentés dans les catalogues

¹¹⁹ Edward P. Alexander, « Artistic and historical Period Rooms », pp. 273-276.

¹²⁰ Ainsi, Alexander note que la salle à manger d'un gouverneur ou d'un important marchand est plus susceptible de montrer des qualités esthétiques que la pièce unique d'une cabane en bois rond ou la hutte de l'esclave. Edward P. Alexander, « Artistic and historical Period Rooms », p. 273.

¹²¹ Edward P. Alexander, « Artistic and historical Period Rooms », p. 276.

¹²² Jeremy Aynsley, « The modern period-room – a contradiction in terms ? », in Penny Sparke, Brenda Martin et Trevor Keeble, dirs., *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870-1950*, Londres et New York : Routledge, 2006, pp. 8-30.

de vente de meubles, les magazines de design et de décoration intérieure, dans les livres illustrés pour enfants et, plus récemment, dans les programmes télévisuels qui proposent de transformer un intérieur privé (*interior make-over*)¹²³. Un peu dans le même ordre d'idées, Raymond Montpetit distingue les *period rooms* conservées dans leur lieu d'origine et donc *in situ*; celles qui se trouvent toujours à l'intérieur de leur bâtiment d'origine bien que ce dernier ait été déplacé vers un nouveau site de manière à former un « village historique »; les *period rooms* déplacées dans leur intégralité pour être remontées au musée; et celles qui, construites par le musée, n'ont pas d'existence pré-institutionnelle¹²⁴.

Il existe également une typologie très technique, à dimension muséologique, liée à la conception matérielle des pièces. Employée par Gordon Hanlon et Melissa Carr à propos des *period rooms* du Museum of Fine Arts de Boston, elle se décline en trois catégories¹²⁵. La première est celle des pièces à charpente de bois (*timber-frames rooms*) dont la structure complexe, construite par la réunion de larges poutres de bois, forme le cadre de base de la pièce. La seconde catégorie est celle des pièces formées d'un assemblage de boiseries et de plâtre. La portion inférieure du mur – environ jusqu'à la hauteur du lambris d'appui (*below the chair rail*) – est lambrissée tandis que la portion supérieure est plâtrée. Ces pièces sont généralement pourvues de moulures élaborées au niveau des portes, des fenêtres, de la corniche et de la cheminée. La troisième catégorie est celle des pièces entièrement recouvertes de panneaux de bois. Ces pièces sont aussi pourvues de moulures élaborées au niveau de la corniche et des chambranles des portes et des fenêtres¹²⁶. Toutefois, cette catégorisation ne permet pas de distinguer une *period room* d'un autre type de mise en exposition puisqu'elle ne prend pas en compte le critère syntaxique. Par ailleurs, elle n'a pas d'incidence sur l'expérience qu'en fait le visiteur et est donc limitée à des considérations techniques qui, bien que d'une importance capitale

¹²³ Jeremy Aynsley, « The modern period-room – a contradiction in terms ? », p. 10.

¹²⁴ Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », p. 71.

¹²⁵ Gordon Hanlon et Melissa Carr, « The Deinstallation of a Period Room : what goes in to taking one out », *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 47, no 1, printemps 2008, pp. 51-70.

¹²⁶ Gordon Hanlon et Melissa Carr, « The Deinstallation of a Period Room: what goes in to taking one out », pp. 52-53.

notamment lorsqu'il est question de restauration, différent des enjeux discutés dans le cadre de cette thèse.

1.2 Une typologie muséographique

Nous ne tiendrons pas compte ici des typologies établies par Aynsley, par Montpetit et par Hanlon et Carr. Nous délaierons également la distinction d'Alexander entre *period room* historique et *period room* artistique à laquelle nous reviendrons dans le prochain chapitre. Nous nous concentrerons plutôt sur les modes de présentation de la *period room* dans l'espace muséal afin de formuler une typologie muséographique qui consignera les traits physiques de la *period room* ainsi que leur incidence sur l'expérience proposée au visiteur.

Pour ce faire, nous diviserons la *period room* en deux catégories : celle de la vignette et celle de la pièce complète. Avec cet exercice nous poursuivons un double objectif. D'une part, nous espérons contribuer à produire des outils pour mieux analyser le processus de réception des objets et des discours construits au moyen de la *period room*. D'autre part, de nombreuses ambiguïtés rendent confuse la distinction entre la *period room* et les autres stratégies de mise en contexte historique de l'objet au musée. En formulant des définitions claires, nous souhaitons proposer un vocabulaire qui servira d'assise méthodologique et conceptuelle afin d'examiner les enjeux de la présentation de l'histoire en contexte muséal, tout en tenant compte de la spécificité matérielle de la stratégie employée. En outre, afin de proposer une typologie qui soit la plus exhaustive possible, nous avons choisi de ne pas limiter les exemples aux *period rooms* françaises du 18^e siècle présentées dans les musées américains. De cette manière, il nous a semblé que notre démarche permettrait de construire un outil d'analyse plus complet sans pour autant remettre en cause le choix de notre corpus d'étude.

1.2.1 La vignette

Commençons par la vignette, c'est-à-dire la *period room* dont la forme générale s'apparente à une scène de théâtre en raison du retrait de l'un des murs, généralement identifié comme le « quatrième ». Kristina Wilson discute de ce type à travers une analyse de l'exposition *The Architect and the Industrial Arts* (Metropolitan Museum of

Art, New York, 1929). L’auteur indique que la vignette était le mode de présentation des objets le plus employé par les grands magasins newyorkais pour les expositions de design moderne vers la fin des années 1920. Ainsi structurée, la *period room* sollicitait donc l’œil du consommateur¹²⁷. Wilson explique également que la vignette s’apparente aux décors de cinéma Hollywoodien. Elle occupe tout le champ de vision du visiteur (comme l’écran d’une salle de cinéma) et, dans ce contexte, la présence d’objets personnels comme des pantoufles, des lunettes ou un journal, évoque la narration cinématographique : l’action est sur le point de commencer, les acteurs s’apprêtent à entrer en scène¹²⁸. Dans le même ordre d’idées, nous ajouterons que la vignette s’inscrit aussi dans la foulée du succès du théâtre naturaliste où des intérieurs caractérisés étaient recréés sur scène. Par ailleurs, Wilson précise que la présence d’une base pour surélever la *period room* (l’auteur emploie le terme *stage* qui renvoie plus explicitement à la métaphore scénique) et le fait que le visiteur n’y ait pas physiquement accès contribuent à lui conférer le statut d’œuvre d’art en elle-même. La vignette nourrirait ainsi les fantasmes du visiteur en véhiculant le portrait d’un décor et d’un mode de vie qui deviennent des objets de désir¹²⁹.

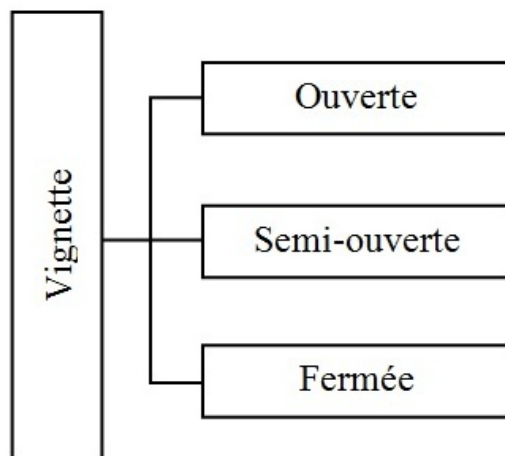


Diagramme I : Structure de la *period room* de type vignette.

¹²⁷ Kristina Wilson, « Style and lifestyle in the machine age – The modernist period rooms of “the architect and the visual arts” », *Visual resources*, vol. 21, 2005, pp. 246-249. Nous reviendrons sur les liens entre la *period room* et les stratégies commerciales dans la dernière partie de la thèse.

¹²⁸ Kristina Wilson, « Style and lifestyle in the machine age – The modernist period rooms of “the architect and the visual arts” », pp. 252-254.

¹²⁹ Kristina Wilson, « Style and lifestyle in the machine age – The modernist period rooms of “the architect and the visual arts” », pp. 246-249.

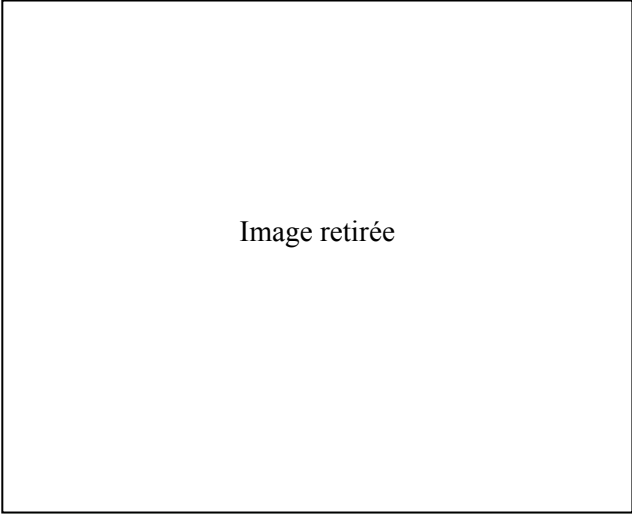


Figure 1.1 : Ely Jacques Kahn (designer), *Bath and dressing Room*, 1929, Metropolitan Museum of Art, New York.

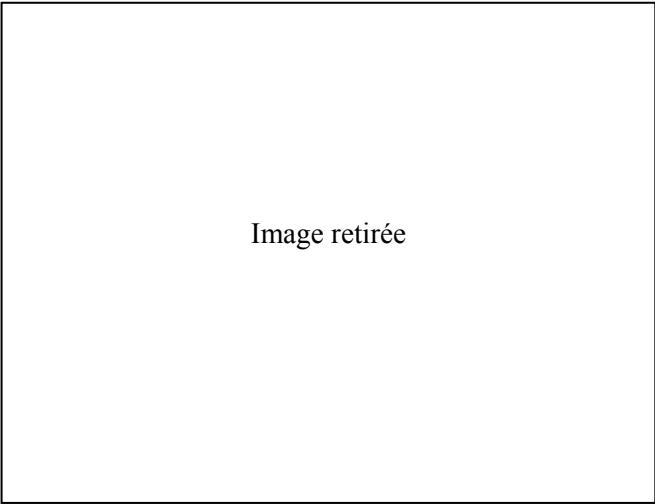


Figure 1.2 : *Georgian Room*, Angleterre, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition vers 1978-1979, Royal Ontario Museum, Toronto.

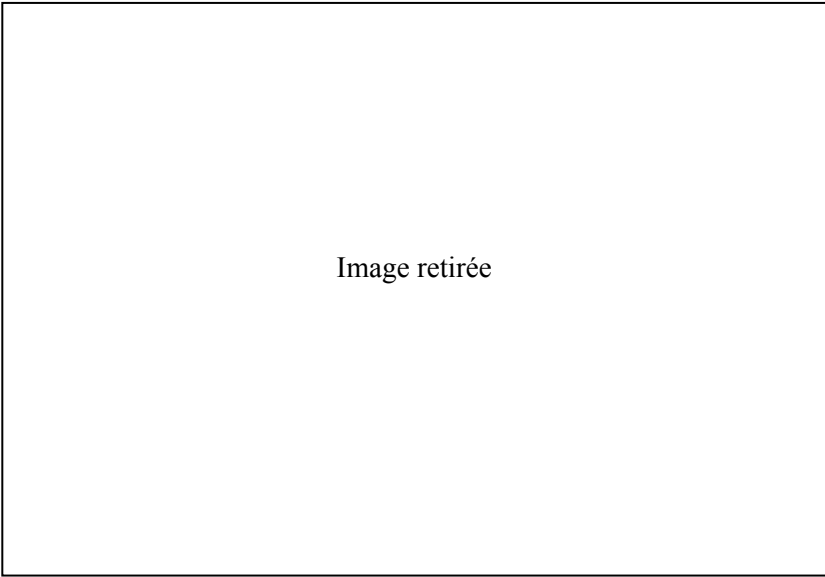


Figure 1.3 : *Un salon anglais vers 1750*, Angleterre, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Composée de trois murs, la vignette, qui est parfois légèrement surélevée par rapport au niveau du sol, est présentée de trois manières et n'offre généralement qu'un accès visuel au visiteur (diagramme I)¹³⁰. Premièrement, elle peut être complètement ouverte, c'est-à-dire que, sans que le visiteur soit autorisé à y pénétrer, le « quatrième » mur est enlevé et n'est remplacé par rien d'autre. Il existe peu de vignettes entièrement ouvertes aujourd'hui, probablement pour des raisons de conservation préventive. L'exposition *The Architect and the Industrial Arts* en offre toutefois quelques exemples, dont une salle de bain d'Ely Jacques Kahn où le soubassement marque la distinction entre l'espace de la galerie et celui de la *period room* (fig. 1.1)¹³¹. Deuxièmement, la vignette peut aussi être présentée de manière semi-ouverte¹³², c'est-à-dire que, comme le mentionne Kristina Wilson, l'ouverture est fermée par un cordon, une balustrade ou un autre dispositif de mise à distance du visiteur. C'est par exemple le cas du salon anglais de la période géorgienne du Royal Ontario Museum de Toronto tel que présenté vers la fin des années 1970 (fig. 1.2). Ici, le sol de la galerie est le même que celui de la *period room* et, fait plutôt inhabituel, grâce à un léger décrochement dans la barrière de verre, le visiteur a l'impression de pouvoir faire un pas à l'intérieur de la vignette. Troisièmement, la vignette peut être complètement fermée par une vitrine. C'est le cas du *Salon anglais vers 1750*, même pièce de la période géorgienne présentée au Royal Ontario Museum mais remaniée (fig. 1.3). La vitrine, bien qu'elle semble offrir une visibilité maximale, visibilité dont l'artificialité est d'ailleurs trahie par les reflets qu'elle provoque, est en fait la barrière la plus hermétique qui se dresse entre la *period room* et le visiteur.

¹³⁰ Le parloir de Bromley-by-Bow présenté au Victoria and Albert Museum pourrait être considéré comme une exception, dans la mesure où le visiteur a la possibilité de circuler dans l'espace circonscrit par les trois murs. Toutefois, un dispositif de sécurité (une rampe métallique, fort apparente par ailleurs) restreint l'accès à une partie de la pièce et confine le mobilier présenté le long du mur. Notons que, s'il est habituel d'adosser les meubles au mur lorsqu'ils ne sont pas en usage à cette époque (la pièce date du début du 17^e siècle), le fait que le tabouret et le banc soient positionnés autour de la table et que la chaise à bras ne soit pas complètement parallèle au mur suggère une tentative de montrer les usages domestiques de cette pièce. Le visiteur n'a bien sûr pas accès à cette partie du parloir dont l'espace semble divisé en deux, ce qui crée une forme d'ambiguïté au niveau du message véhiculé par la mise en exposition. Voir la figure 2.2.

¹³¹ Nous devons toutefois noter que les *period rooms* présentées lors de l'exposition *The Architect and the Industrial Arts* sont l'œuvre de designers contemporains et ont été commandées expressément pour l'événement. Si elles avaient été conservées, elles seraient aujourd'hui des *period rooms* en regard du critère historique, ce qu'elles n'étaient pas à l'époque de leur présentation. Les vignettes ouvertes étant aujourd'hui rarissimes, nous avons néanmoins choisi cet exemple pour illustrer notre propos et ce, malgré l'entorse à notre définition.

¹³² Chaque fois que nous parlerons de semi-ouverture, nous ferons référence à l'usage d'un cordon, d'une balustrade ou de tout autre dispositif léger ou ajouré de mise à l'écart du visiteur.

L'accès du visiteur à la vignette est donc exclusivement visuel et le plus souvent frontal. En effet, il peut parfois y avoir plus d'un point de vue, notamment grâce à l'ajout de fenêtres sur l'un des trois côtés, ce qui invite le visiteur à se déplacer autour de la structure. C'est d'ailleurs le cas du *Salon anglais vers 1750* qui est pourvu de trois fenêtres latérales devant lesquelles des objets ont été soigneusement disposés (fig. 1.4). Mais, de manière générale, la frontalité de la vignette favorise la création d'un effet de scène de théâtre ou encore de tableau dont le cadre est souvent formé de la boiserie. Puisque le visiteur ne peut circuler à l'intérieur de cette maquette grandeur nature, la tridimensionnalité de la pièce est appréhendée un peu comme une surface, au même titre qu'un canevas sur lequel on aurait représenté un espace respectant rigoureusement les règles de la perspective albertienne – effet d'ailleurs renforcé par la présence de la vitrine comme nous le verrons dans le quatrième chapitre.

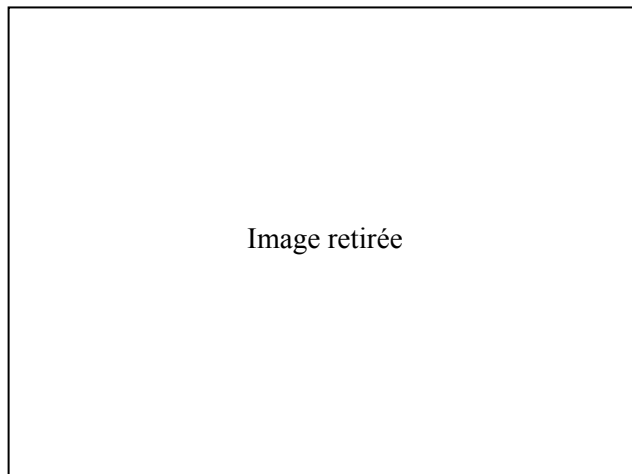


Figure 1.4 : *Un salon anglais vers 1750*, Angleterre, milieu du 18^e siècle, vue des fenêtres latérales, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

L'association entre la vignette et « l'effet de tableau » est d'autant plus juste que l'organisation des composantes de la *period room* peut s'inspirer directement d'œuvres picturales. Par exemple, Alexander rappelle que, dans le cadre de l'Exposition Universelle tenue à Paris en 1878, le Nordiska Museet de Stockholm présentait une série de *period rooms* dont l'une montrait, grâce à des mannequins en costume d'époque, les membres d'une famille regroupés autour du berceau d'une enfant mourante. Cette scène, initialement reconstituée au Palais du Trocadéro puis recréée dans les années 1950 dans

le cadre d'une exposition spéciale au Nordiska Museet, était basée sur le tableau d'Amalia Lindegren *The Little Girl's Last Bed* (1858)¹³³.

Par ailleurs, l'intitulé « vignette » en lui-même ainsi que l'effet pictural qui lui est associé, appellent une incursion dans le domaine littéraire où la vignette est une illustration insérée dans un texte. Elle est définie par Charles Rosen et Henri Zerner comme un procédé romantique, notamment parce qu'elle permet d'unir étroitement art visuel et littérature (la vignette est insérée à même le texte, ce qui la distingue des planches hors texte), mais aussi car elle se présente à la fois comme une métaphore du monde et un fragment. Comme l'expliquent les deux auteurs,

Dense at its center, tenuous on the periphery, it seems to disappear into the page: this makes it a naïve but powerful metaphor of the infinite, a symbol of the universe; at the same time, the vignette is fragmentary, sometimes even minute in scale, incomplete, mostly dependent upon the text for its meaning, with irregular and ill-defined edges, not unlike Schlegel's hedgehog¹³⁴.

La *period room* n'est certes pas une vignette au sens romantique du terme, ne serait-ce qu'en raison de ses contours bien définis. Il est toutefois pertinent de la considérer par rapport à son rôle d'illustration dans le texte, ce texte étant ici l'histoire de l'art construite et racontée par le musée.

Depuis l'Antiquité, des images sont associées à des textes, soit pour en clarifier la signification, soit pour rendre l'ouvrage plus attrayant¹³⁵. Aussi, comme le soulignent Anne Lame et Ségolène Le Men, « [...] l'image dans le texte est tout à la fois un repère, une nécessaire pause de lecture, et un embellissement. »¹³⁶ Plus qu'un simple ornement qui peut être en lien avec le texte mais aussi s'en distancer, la vignette a la particularité de ponctuer la narration¹³⁷. Voilà qui semble s'apparenter au rôle de la *period room*. Insérée dans le tissu muséal des collections permanentes souvent structurées chronologiquement

¹³³ Edward P. Alexander, « Artistic and historical Period Rooms », pp. 269-270. Voir aussi Adriaan De Jong et Matte Skougaard, « Les intérieurs de Hindeloopen et d'Amager : deux exemples d'un phénomène muséographique », *Publics et Musées*, no 9, 1996, p. 29, note 8.

¹³⁴ Charles Rosen et Henri Zerner, *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art du XIX^e siècle*, traduit de l'américain par Odile Demange, Paris : Albin Michel, 1986 [1984], p. 81. Pour d'autres explications au sujet de la vignette romantique voir aussi Anne Lame et Ségolène Le Men, « Le décor ou l'art de tourner en rond », *Romantisme*, no 78, 1992, pp. 63-64.

¹³⁵ Charles Rosen et Henri Zerner, *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art du XIX^e siècle*, p. 74.

¹³⁶ Anne Lame et Ségolène Le Men, « Le décor ou l'art de tourner en rond », p. 62.

¹³⁷ Anne Lame et Ségolène Le Men, « Le décor ou l'art de tourner en rond », p. 61.

et découpées par écoles et styles, elle offre aussi bien une mise en contexte des objets qu'une variation dans le rythme de l'accrochage et crée donc une sorte de pause pour le visiteur.

Séduisante, la vignette permettrait en quelque sorte de résumer efficacement une partie du discours muséal, d'en offrir une image condensée à la fois divertissante et éducative. Ce double rôle ludique et pédagogique de l'image dans le texte a d'ailleurs été souligné par Le Men qui, avec son analyse du *Magasin d'éducation et de récréation*, revue illustrée publiée entre 1864 et 1906, a bien montré que l'illustration dans le texte pouvait devenir une « [...] passerelle entre l'éducation et la récréation, au point de brouiller quelque fois la délimitation des deux. »¹³⁸ Toutefois, il n'y a pas que la *period room* de type vignette qui peut résumer et ponctuer le discours muséal. Il en va de même pour le second type que nous souhaitons analyser : la pièce complète.

1.2.2 La pièce complète

La *period room* présentée sous forme de pièce complète est composée d'au moins quatre murs¹³⁹ et propose au visiteur un espace fermé qui se veut le plus entier possible. Plus ou moins inclusive selon les cas, cette forme offre une multitude de points d'accès, aussi bien visuels que physiques (diagramme II).

La pièce complète se présente de deux manières. Sa structure externe peut être visible ou encore camouflée, c'est-à-dire « fondue » dans le *continuum* des différentes salles d'exposition, ce qui est le plus commun. Moins fréquent, le premier cas adopte la forme d'une boîte qui isole la *period room*. C'est le cas par exemple du Cabinet doré de l'Hôtel de Rochemore (Avignon, c. 1725) (fig. 1.5) qui, exposé au Musée des Arts décoratifs de Paris, est enchâssé dans une structure métallique apparente et est surélevé du sol d'une vingtaine de centimètres. Pour Julius Bryant, qui le qualifie d'« objectif », ce type de présentation vise à contrer tout sentiment d'identification de la part du visiteur¹⁴⁰. En effet, cette stratégie insiste visuellement sur le déplacement et la reconstruction dont a

¹³⁸ Ségolène Le Men, « Hetzel ou la science récréative », *Romantisme*, no 65, 1989, p. 177.

¹³⁹ Nous incluons ici les pièces circulaires et les pièces à pans coupés qui multiplient les angles et donc les « murs ».

¹⁴⁰ Julius Bryant, « Museum period rooms for the twenty-first century : salvaging ambition », *Museum Management and Curatorship*, vol. 24, no 1, 2009, pp. 79-80.

fait l'objet la *period room*. Il en résulte une mise à distance ainsi qu'une « objectification » de la *period room* (celle-ci acquiert le même statut mobile que toute autre œuvre de la collection) qui contrebalancent l'effet immersif qui lui est généralement associé.

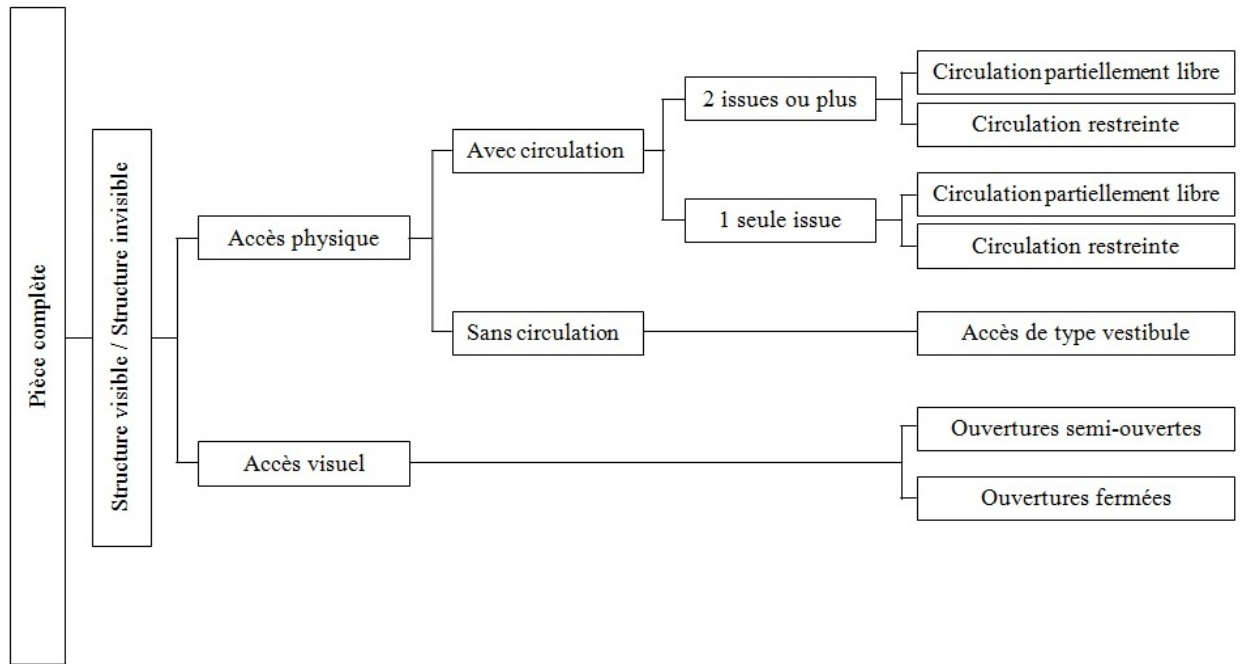


Diagramme II : Structure de la *period room* de type pièce complète.

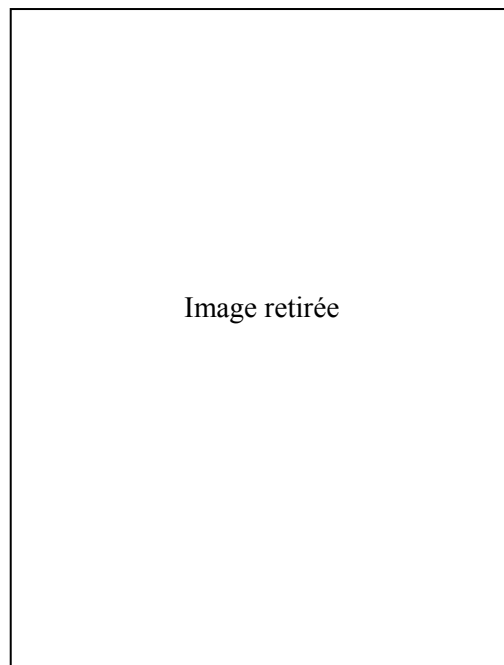


Figure 1.5 : *Cabinet doré de l'hôtel de Rochemade*, Avignon, c. 1725, France, pièce telle que mise en exposition en mai 2012, Musée des Arts décoratifs, Paris.

Qu'elle soit isolée ou intégrée à l'architecture des salles d'exposition, la pièce complète peut être accessible visuellement, ou encore visuellement et physiquement. Dans le cas où l'accès à la pièce est uniquement visuel, le visiteur est maintenu à l'écart et ne peut voir à l'intérieur de la *period room* qu'à travers des portes, des fenêtres et autres ouvertures percées dans les murs. Ces ouvertures peuvent être semi-ouvertes ou fermées, comme c'était le cas avec la vignette. Par exemple, l'entrée du boudoir en rotonde Louis XVI présenté au musée Carnavalet est semi-fermée d'une barrière de fer forgé (fig. 1.6), tandis qu'une partie des appartements de Jeanne Lanvin (la chambre à coucher et la salle de bain) présentés au Musée des Arts décoratifs de Paris n'est visible qu'à travers des fenêtres à carreaux imitant celles d'une véritable demeure.

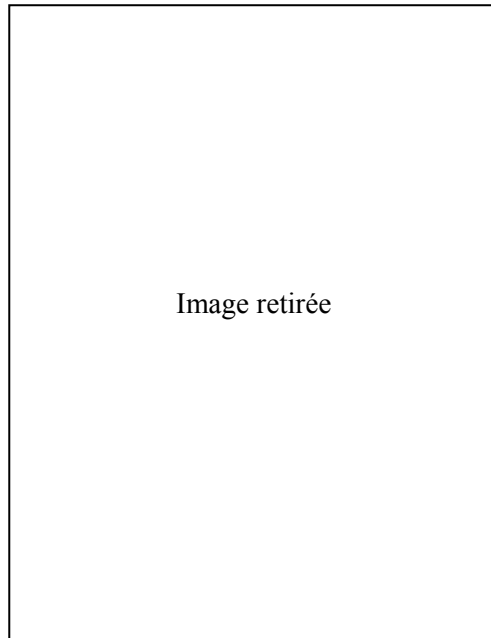


Figure 1.6 : *Boudoir Louis XVI* ou Pièce en rotonde de l'Hôtel de Breteuil, Paris, dernier quart du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 2010, Musée Carnavalet, Paris.

Si cette stratégie, qui peut également être adoptée pour la vignette, permet d'exposer un nombre élevé d'objets créant ainsi un intérieur qui semble plus complet (et donc plus réel) pour l'œil actuel, l'exclusion physique du visiteur qui en découle contribue à placer ce dernier dans une position de voyeur¹⁴¹. Ceci a pour effet à la fois

¹⁴¹ Il ne s'agit pas ici d'un voyeurisme pathologique lié aux différentes formes de paraphilies, mais plutôt d'un voyeurisme sociologique ou anthropologique qui, dans le contexte actuel, est entre autres alimenté par les télé-réalités, les médias sociaux et autres formes d'incursions soi-disant authentiques dans l'intimité d'un sujet. Voir par exemple Lemi Baruh, « Publicized Intimacies on Reality Television : An Analysis of

d'alimenter son désir et de générer de la frustration. D'une part, la pulsion scopique « historique » du visiteur est satisfaite : il a pu jeter un œil dans l'intimité « réelle » de gens ayant vécu il y a de ça de nombreuses années, voire même des siècles. D'autre part, il demeure nécessairement dans une position extérieure qui limite sa vision (surtout lorsque l'ouverture est vitrée), situation qui lui rappelle l'impossibilité d'une interaction non médiatisée avec le passé et, par le fait même, la dimension construite de l'intérieur qu'il est invité à regarder. L'intérêt et la véracité de l'expérience du visiteur se fondent alors sur un principe de dénégation en vertu duquel l'artifice muséal se révèle, mais uniquement dans le but de mieux nier le rôle de l'institution dans la construction et l'énonciation de la représentation de l'histoire qu'elle présente. L'ambiguïté de cette relation est aussi perceptible dans le principe de base de la télé réalité où, comme l'explique Jean Baudrillard, les gens vivent *comme si* la caméra (ou, dans le cas qui nous occupe, le musée) *n'était pas là* afin que le spectateur puisse avoir le sentiment *d'y être*. Pour l'auteur,

C'est cette utopie, ce paradoxe qui a fasciné les vingt millions de téléspectateurs, beaucoup plus que le plaisir « pervers » de violer une intimité. Il ne s'agit ni de secret ni de perversion dans l'expérience « vérité », mais d'une sorte de frisson d'exactitude vertigineuse et truquée, frisson de distanciation et de grossissement à la fois, de distorsion d'échelle, d'une transparence excessive¹⁴².

Entre fascination et insatisfaction, c'est dans le rapport de proximité/distance qu'elle instaure entre elle et le visiteur que la *period room* expérimentée visuellement révèle le plus sa dimension de « réel construit »¹⁴³.

Voyeuristic Content and Its Contribution to the Appeal of Reality Programming », *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, juin 2009, pp. 190-210.

¹⁴² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris : Éditions Galilée, 1981, p. 49. Le nombre de téléspectateurs fait référence à l'auditoire de l'émission *An American Family* (1973), précurseur des télé réalités actuelles et mettant en vedette la famille Loud.

¹⁴³ Puisque nous traitons la *period room* comme une représentation de l'histoire, il est ici pertinent de référer le lecteur à l'article de Louis Marin « À propos d'un carton de Le Brun : le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation ». À partir de la différence établie par Benveniste entre le discours et l'histoire, Marin y explique qu'à travers l'artifice de la perspective s'opère une dénégation de l'ensemble du système déictique de manière à ce que les événements semblent se poser « d'eux-mêmes », c'est-à-dire sans l'intervention d'un narrateur (ici le peintre) dans le tableau. Marin montre ainsi comment le narrateur intervient dans le récit mais uniquement pour mieux s'en exclure, alors que « son énonciation se signale en ce qu'elle supprime, efface ou *dissimule* ses marques dans l'énoncé. » (p. 43). Louis Marin, « À propos d'un carton de Le Brun : le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », *Revue des Sciences Humaines*, tome XL, no 157, janvier-mars 1975, pp. 41-64.

Il existe un cas intermédiaire de présentation de la *period room*, situé entre l'accès visuel et physique et qui est parfaitement représenté par la Salle à manger d'inspiration George Hepplewhite (c. 1760) du Royal Ontario Museum (fig. 1.7). Parce qu'il est rare, ce cas n'a pas été inclus dans notre diagramme, mais nous croyons néanmoins qu'il mérite d'être cité. Ici, la pièce est scindée en deux par un corridor central fermé par des vitrines et dans lequel circule le visiteur. Situé entre deux vignettes qui se complètent, le visiteur marche dans la *period room* mais demeure dans un espace qui lui est extérieur, d'où le compromis proposé par ce type de présentation.

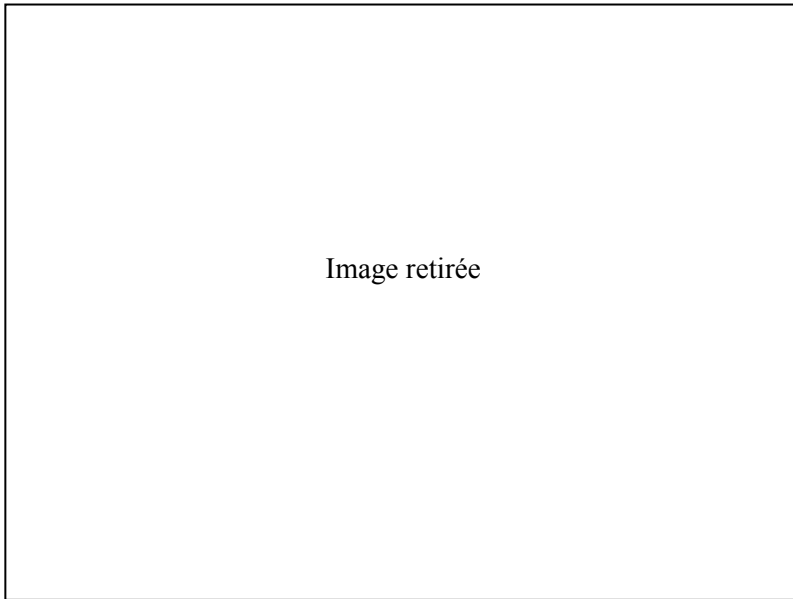


Figure 1.7 : *Salle à manger d'inspiration George Hepplewhite*, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

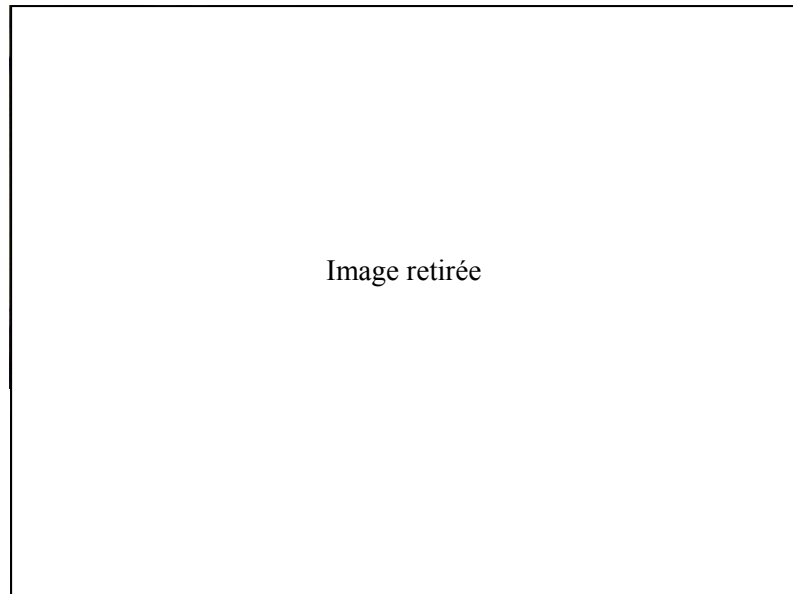


Figure 1.8 : *Room with Elements from the Stiegerhof Manor*, Autriche, 1598, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

L'accès à la *period room* peut aussi être physique. Ici, nous avons relevé deux stratégies : celle où le visiteur est autorisé à circuler dans la *period room* et celle, plus restrictive, où il ne l'est pas. Lorsqu'il est permis au visiteur d'entrer dans la *period room* mais qu'il ne peut y circuler, il est généralement confiné dans un petit « vestibule » d'entrée et doit retourner sur ses pas pour sortir. C'est le cas de la pièce conçue à partir d'éléments du manoir Stiegerhof (Autriche, c. 1598) présentée au Philadelphia Museum of Art (fig. 1.8). Le recours au vestibule limite à deux ou trois le nombre de visiteurs ayant simultanément accès à la pièce et crée une relation où sont combinés intimité et interdit. Le visiteur est presque seul dans la pièce, ce qui confère à l'expérience un caractère privilégié. L'apparente intimité de l'espace est renforcée par le fait que la pièce semble fermée, le point d'entrée étant situé derrière le visiteur, hors de son champ de vision. Néanmoins, le visiteur ne peut franchir la barrière qui l'isole du reste de l'espace et n'aura donc jamais pleinement accès à la pièce qui demeure impénétrable.

Dans les cas où le visiteur est autorisé à circuler dans la pièce, l'entrée et la sortie dans la *period room* peuvent se faire de deux manières, c'est-à-dire par une même issue ou encore par deux issues différentes. Selon Montpetit, le fait de donner cette opportunité au visiteur lui permet « [...] d'avoir l'impression de partager et de vivre l'espace; la réception se fait alors non pas sous le mode du seul regard, comme devant un tableau ou une scène de théâtre, mais aussi sous le mode de l'habitabilité propre à la perception des volumes architecturaux. »¹⁴⁴ Pour sa part, Elizabeth Kennedy note que les salles à l'intérieur desquelles le visiteur peut circuler créent une expérience fantasmagorique plus satisfaisante que celles qui ne sont vues que derrière une barrière¹⁴⁵. Nous nuancerons cette idée en précisant que, comme nous le verrons, il existe des différences de degré induites par la structure de la *period room* ainsi que par l'organisation interne des composantes, dont la disposition dépend parfois de cette même structure.

Lorsque le visiteur doit entrer et sortir par un unique point d'accès, la circulation à l'intérieur de la pièce peut être régie de deux manières : soit elle est restreinte, soit elle est partiellement libre ou libre. Dans le premier cas, une fois à l'intérieur de la pièce, le

¹⁴⁴ Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », p. 73.

¹⁴⁵ Elizabeth Kennedy, *Interpreting the artist's studio memorial : An exhibition strategy of museums of western art*, thèse de doctorat, Philadelphie : University of Pennsylvania, 2003, p. 39.

visiteur doit demeurer en deçà de limites balisées (le plus souvent par un cordon ou une barrière) qui restreignent sa circulation. C'est par exemple le cas du salon de réception réalisé en 1923 par la maison Carlhian d'après des dessins de Jacques-Anges Gabriel et présenté au Philadelphia Museum of Art, où le visiteur doit demeurer derrière un cordon de sécurité le confinant à l'une des extrémités (et donc en retrait) de la pièce (fig. 1.9). Après s'être déplacé dans cet espace occupant environ un cinquième de la superficie totale du salon, le visiteur doit retourner sur ses pas afin de réintégrer le circuit de l'exposition permanente.

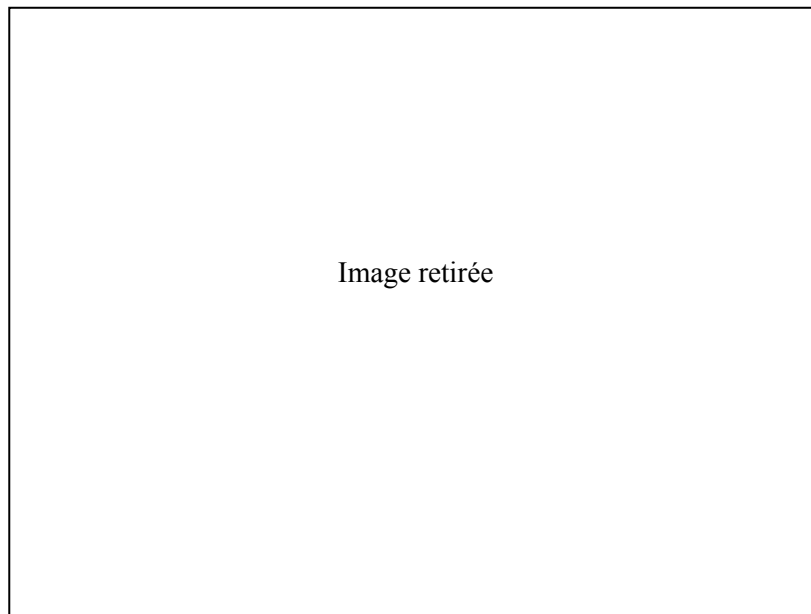


Figure 1.9 : *Drawing Room from a Town House*, New York, début du 20^e siècle, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

Le fait que le visiteur doive faire marche arrière encourage l'appréciation des proportions spatiales de la *period room* et ralentit le rythme de son parcours d'une manière qui favorise l'arrêt et la contemplation à l'intérieur de la pièce. Se trouvant devant une impasse, le visiteur ne peut continuer d'un pas machinal et d'un œil distrait vers la prochaine salle d'exposition. Il doit nécessairement s'arrêter puis faire demi-tour, ce qui confirme le statut souvent plus intimiste et enveloppant de la *period room* par rapport aux autres salles d'exposition. Notons par ailleurs que, bien qu'il puisse y avoir plus d'un accès de ce type pour une même *period room* (c'est d'ailleurs le cas de ce salon), le visiteur doit impérativement entrer et sortir par le même point d'accès.

Dans le cas d'une circulation partiellement libre ou libre, le visiteur bénéficie d'une plus grande latitude dans ses mouvements. Tout en se tenant en deçà d'une certaine limite par rapport aux objets, il peut arpenter la pièce sans avoir le sentiment de demeurer en retrait, pour ensuite ressortir par la porte où il est entré. La circulation est dite partiellement libre ou libre dans la mesure où le cordon de sécurité suit généralement le périmètre extérieur de la pièce, laissant ainsi un espace central plus ou moins vaste au visiteur. Celui-ci est donc moins dirigé dans ses mouvements et un nombre plus important de personnes peut occuper la *period room* simultanément. Il s'avère par contre facile de confondre ce type de *period room* avec une *paneled room* (dont nous reparlerons dans la section suivante), puisque des meubles disposés en périphérie de la pièce ne permettent pas nécessairement de reproduire un intérieur. Dans ce contexte où la structure même de la *period room* a une incidence au niveau de son organisation interne, la manière de regrouper les objets entre eux et de les isoler du visiteur est cruciale afin de distinguer ces deux formes de mise en exposition. Par exemple, dans le cas d'une pièce où des sièges et des tables seraient présentés sur des socles isolément les uns des autres, il est peu probable que la mise en exposition réponde aux critères sémantique et syntaxique de la *period room*.

Il existe aussi des cas où le visiteur peut entrer et sortir par deux issues différentes. Ainsi structurée, la *period room* semble davantage intégrée au parcours de l'exposition et la circulation à l'intérieur est, encore une fois, régie de deux manières. Premièrement, la circulation peut être restreinte et dirigée. Le visiteur est confiné dans un corridor de circulation clairement délimité et qui peut longer un ou plusieurs murs de la pièce, ou encore la traverser en plein centre ou en diagonale. Bien qu'il soit inclus dans la *period room*, dans le cas où le visiteur doit longer l'un des murs, l'effet visuel s'apparente à celui de la vignette puisque le point de vue met l'emphasis sur trois des quatre murs. Cette ressemblance est renforcée par le fait que le visiteur n'ait pas à retourner sur ses pas : il marche dans la pièce complète comme il passe devant la vignette, selon une progression plus continue et fluide que lorsqu'il est dans l'obligation de faire demi-tour. C'est le cas par exemple du Salon de l'hôtel de Serres (Paris, c. 1795) présenté au Musée des Arts décoratifs de Paris ou encore du Salon bleu Louis XVI présenté au musée Carnavalet dans une succession de *period rooms* en enfilade (fig. 1.10). Une telle succession, tout

comme les corridors traversant la pièce en plein centre, donnent davantage au visiteur l'impression de déambuler à travers les différentes pièces d'un appartement, renforçant ainsi le caractère immersif de l'expérience¹⁴⁶.

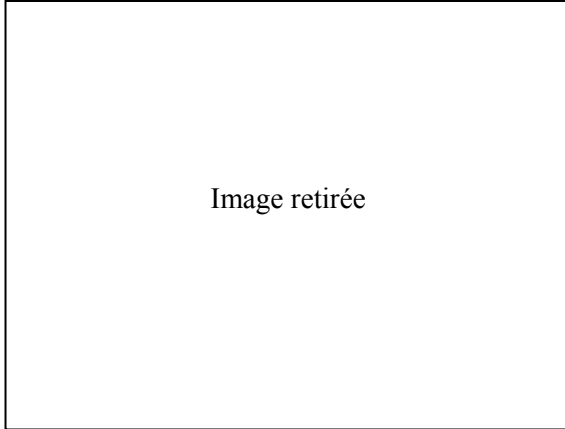


Figure 1.10 : *Salon Bleu Louis XVI* ou Grand Salon de l'Hôtel de Breteuil, Paris, dernier quart du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 2010, Musée Carnavalet, Paris.

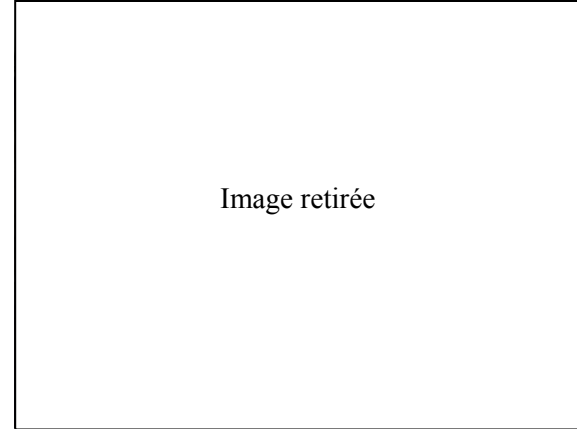


Figure 1.11 : *Cloister with Elements from the Abbey of Saint-Genis-des-Fontaines*, France, c. 1270-1280, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

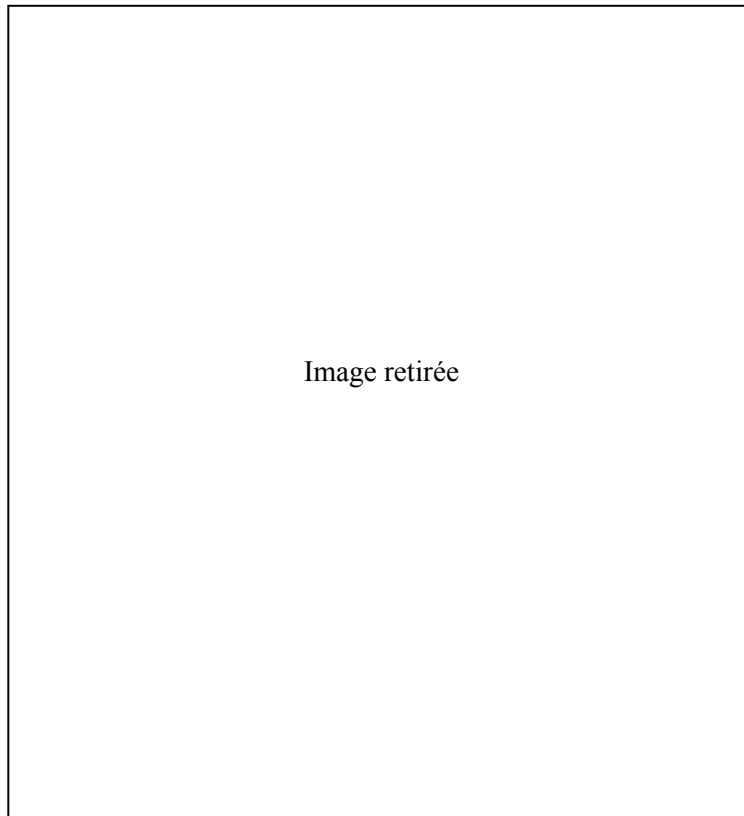


Figure 1.12 : Philadelphia Museum of Art, plan de la section « European Art 1500-1850 » située au premier étage, 2012, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

¹⁴⁶ Le musée Carnavalet est certes situé dans un ancien hôtel particulier. Il n'en est pas pour autant une « maison historique » et les *period rooms* qui y sont présentées ne sont pas *in situ*, elles ont fait l'objet d'un déplacement.

Deuxièmement, la circulation peut être partiellement libre ou libre. Toutefois, bien que l'accès soit le plus inclusif possible, l'effet d'immersion demeure limité. Comme c'était le cas lorsque le visiteur devait entrer et sortir par la même porte, le nombre d'objets qui peut être exposé dans ces *period rooms* est moindre (notamment pour des raisons de conservation). Ces *period rooms* peuvent néanmoins être fort spectaculaires, notamment lorsqu'il s'agit d'extérieurs reconstitués dans le musée comme par exemple les cloîtres du Metropolitan Museum of Art et du Philadelphia Museum of Art (fig. 1.11). Évidemment, le cas des cloîtres est légèrement différent puisqu'ils ne sont pas destinés à recevoir du mobilier et autres éléments de décor sur une base permanente, ce qui les soustrait en quelque sorte au critère syntaxique. Il arrive toutefois que la fontaine centrale soit fonctionnelle et qu'il y ait même un jardin.

Finalement, notons que les combinaisons ne sont pas exclues, ce qui multiplie les points d'accès à une même *period room* et, nécessairement, les expériences qui sont proposées au visiteur. La fragmentation des points de vue dynamise le regard alors que le visiteur est invité à se mouvoir par rapport à la mise en exposition. L'œil et le corps sont sollicités pour appréhender l'espace et ce, parfois à partir d'endroits qui peuvent être éloignés les uns des autres. En effet, plusieurs *period rooms* du Philadelphia Museum of Art offrent au visiteur des points d'accès à partir de différentes salles du musée. Par exemple, le salon de la maison Lansdowne (Londres, c. 1766-75) par Robert Adam est accessible visuellement à travers deux portes et physiquement grâce à deux vestibules bordés d'une barrière de ferronnerie. Pour accéder à ces quatre points de vue, le visiteur doit parcourir trois salles d'exposition différentes. Autre exemple du Philadelphia Museum of Art, la pièce en provenance de la maison Het Scheepje (Haarlem, 17^e siècle) est accessible physiquement grâce à un vestibule dont l'entrée se trouve dans la salle d'exposition 262 et est visible à travers une vitrine située dans la salle 254 (fig. 1.12).

Pour conclure cette typologie muséographique de la *period room*, nous souhaitons ajouter quelques mots au sujet des rassemblements de *period rooms*. Les musées américains qui collectionnent des *period rooms* en comptent généralement plus d'une. Si elles ne sont pas nécessairement présentées les unes à la suite des autres (en enfilade par exemple) et qu'elles proviennent souvent de lieux variés, il arrive que certaines soient regroupées. La notion de *period room* prend ainsi de l'ampleur sur le plan physique, tout

en conservant la logique que nous avons établie avec notre typologie de la pièce complète. Bruno Pons définit une séquence de *period rooms* comme un *period apartment* : « Selon une logique qui lui est propre, le *Period Apartment* peut associer plusieurs pièces en concordance d'époque, ou plusieurs pièces rappelant des époques différentes d'un même pays, ou enfin réunir des évocations de périodes diverses de pays différents. »¹⁴⁷ La notion de *period apartment* nous semble tout à fait pertinente, mais nous croyons qu'elle mérite d'être nuancée. En effet, selon nous, la définition proposée par Pons relève davantage du panorama d'histoire de l'art à tendance historiciste et de sa spatialisation dans le musée. Il serait donc plus juste de considérer comme *period apartment* une suite de *period rooms* appartenant à une même période et provenant d'un même lieu géographique, voire d'une même demeure. Plus contraignante, notre définition s'accorde toutefois avec les impératifs de l'appartement qui réfère à un ensemble de pièces contiguës situées dans une même habitation. Le Brooklyn Museum of Art propose des versions élaborées de *period apartments* qui, comme en témoigne d'ailleurs leur intitulé, peuvent même être qualifiées de *period houses*. C'est le cas par exemple de la Cupola House qui reconstitue le rez-de-chaussée de cette demeure d'Edenton en Caroline du Nord (c. 1725) ou encore de la Schenk House construite dans la région de Brooklyn vers 1676 (fig. 1.13). Composée de deux pièces, cette dernière est reconstruite au musée à la manière d'une maison, ce qui en fait une *period house* isolée et accessible à la fois physiquement et visuellement à travers les fenêtres extérieures.

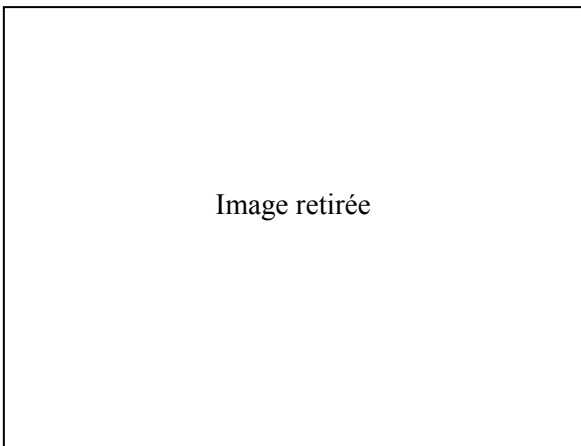


Figure 1.13 : *Jan Martense Schenck House*, Flatlands (aujourd'hui Brooklyn), c. 1676, pièce telle que mise en exposition en 2012, Brooklyn Museum, Brooklyn.

¹⁴⁷ Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800. Reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du sud et en France*, Dijon : Éditions Fatou, 1995, p. 13.

Maintenant que nous avons établi les principes généraux de la présentation de la *period room* au musée, il nous faut examiner les stratégies muséographiques qui lui sont apparentées, mais dont les effets sont différents. En introduction de ce chapitre, nous avons mentionné que certains détails parfois minimes peuvent faire la différence entre une *period room* et un *period setting*. Quelles sont ces subtilités ? Et d'abord, qu'est-ce qu'un *period setting* ? Pour répondre à ces questions et ainsi approfondir l'examen des particularités muséographiques de notre objet d'étude principal, voyons à présent les dispositifs apparentés à la *period room*.

1.3 Les dispositifs apparentés à la *period room*

Plusieurs auteurs traitent d'autres types de mise en exposition qui, proches parents ou cousins éloignés, entretiennent des liens avec les *period rooms*. Adoptant une logique *a contrario*, nous proposons de répertorier et de définir ces dérivés pour ainsi préciser la spécificité matérielle de la *period room* sur le plan syntaxique.

Commençons par le *period setting* dont l'idée semble avoir été proposée pour la première fois par Nina Fletcher-Little au cours du séminaire « Museum Installations – the Period Room » tenu à Winterthur en 1957. Le *period setting*, qui se distingue de la *period room* parce qu'il ne propose pas une interprétation de la vie quotidienne des occupants de la pièce à une époque donnée, est défini par Little comme suit :

The period setting is concerned with the exhibition of furnishings closely related in date, suitably arranged within an appropriate setting. The primary purpose is the display of the decorative arts of a particular period. It can be enjoyed visually by the public, and may be easily comprehended by means of explanatory labels if guide service is not available. This type of exhibit is an essential teaching aid in the field of art and period decoration¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Nina Fletcher-Little, « An Expanding Concept of the Period Room », *Winterthur Seminar on Museum Operation and Connoisseurship. A resume of Papers and Discussions*, 1957, p. 44.

La notion de *period setting* nous est toutefois surtout connue par les commentaires et les interprétations qu'ont fait Albert Eide Parr, Edward McClung Fleming et Virginia Ames de la proposition de Little¹⁴⁹.

Tel que décrit par Parr, le *period setting* s'apparente à la *period room* dans la mesure où la mise en commun des composantes architecturales (incluant plancher, plafond, mur, cheminée) répond aux exigences d'un « authentique » intérieur d'époque¹⁵⁰. Toutefois, l'espace formé par ce cadre est employé à la manière d'un *showroom*, c'est-à-dire pour présenter du mobilier et autres objets d'arts décoratifs contemporains des composantes architecturales, mais sans nécessairement respecter ou même évoquer la fonction d'origine de la pièce. Autrement dit, conformément avec la proposition de Little, Parr suggère que la *period room* meublée avec différents produits de son époque mais sans scrupuleusement recréer la disposition originale d'un intérieur – comme le ferait la *period room* historique au sens où l'entendait Alexander par exemple – ne serait en fait qu'une exposition d'arts décoratifs dans un *period setting*¹⁵¹. La différence est subtile mais cruciale dans la mesure où c'est le critère syntaxique, principe *sine qua non* de la *period room*, qui permet de distinguer celle-ci du *period setting*, stratégie qui s'avère donc moins contraignante sur le plan muséographique et scientifique, tout en permettant de maximiser l'espace d'exposition.

Faisant référence au travail de Parr, McClung Fleming ajoute quelques précisions. Selon lui, dans le *period setting*, le souci d'« authenticité » historique de l'ensemble est subordonné à d'autres considérations. L'union des éléments architecturaux et du mobilier se fait en vertu de considérations stylistiques, et les motivations derrière ce type de mise en exposition seraient plutôt personnelles et pratiques que pédagogiques¹⁵². Par exemple, un cadre architectural pourrait servir de décor afin de présenter une collection particulière d'antiquités. La notion de *period setting* pourrait aussi faire référence à un espace, public

¹⁴⁹ En effet, peu diffusé et difficilement accessible, le texte de Nina Fletcher-Little (qui a toutes les apparences d'un résumé de discussion tenue dans le cadre d'une table ronde) est surtout connu par des références secondaires.

¹⁵⁰ A. E. Parr, « Habitat Group and Period Room », p. 335.

¹⁵¹ A. E. Parr, « Habitat Group and Period Room », p. 335. L'auteur souligne en outre que la relation entre *period setting* et *period room* s'apparente à celle qui existe entre le diorama faunique et l'*habitat group*.

¹⁵² Edward McClung Fleming, « The Period Room as a Curatorial Publication », *Museum News*, vol. 50, 1972, pp. 40-41. La mention de la valeur pédagogique laisse paraître la préférence de l'auteur pour une conception anthropologique de la notion d'authenticité et pour une démarche archéologique dans la construction des *period rooms*.

ou privé, dans lequel des éléments de commodité actuels seraient discrètement mélangés avec des objets anciens, ou encore à un exercice de décoration intérieure au moyen d'antiquités¹⁵³. Dans le milieu muséal, il en résulte une installation qui documente davantage le goût de celui qui l'a construite qu'un mode de vie historique, l'exactitude archéologique étant ici secondaire. Selon l'auteur, les *period settings* se retrouvent par exemple dans les maisons privées devenues musées, comme dans le cas du Henry Francis Du Pont Winterthur Museum¹⁵⁴.

Pour sa part, Ames considère que le *period setting* tel que proposé par Little ne fait qu'ajouter à la confusion concernant la définition de la *period room* et juge la distinction peu pertinente¹⁵⁵. Nous ne sommes pas d'accord. En effet, la structure générale du *period setting* diffère de celle de la *period room*, tout comme les principes assurant sa cohésion interne qui, thématiques, chronologiques ou stylistiques, ne permettent pas de reproduire un intérieur domestique (particulier ou typique) aussi complet, unifié et crédible que dans le cas de la *period room*. Ainsi, les effets visuels du *period setting* et la teneur du discours historique qu'il véhicule diffèrent de ceux produits par la *period room*, d'où l'importance de distinguer ces deux types de mise en exposition.

Voilà pourquoi nous souhaitons, à notre tour, apporter quelques précisions au sujet de cette notion. Parmi les paramètres communs aux différentes conceptions du *period setting* que nous venons d'examiner, nous retrouvons l'importance accordée au décor architectural en tant que cadre et la liberté d'organisation des objets dans l'espace d'exposition. Aussi, nous en proposons une définition plus inclusive. Selon nous, le *period setting* pourrait être défini comme une stratégie muséographique visant à créer un contexte de mise en exposition ayant une dimension historique plus ou moins élaborée, dimension qui est obtenue au moyen d'éléments d'architecture et de décor généralement authentiques mais pas nécessairement. En effet, le terme *setting* implique la notion de cadre, d'environnement, voire d'arrière-plan et évoque de ce fait l'idée d'une mise en contexte de l'objet exposé. Toutefois, bien qu'il conserve l'idée de présentation

¹⁵³ Edward McClung Fleming, « The Period Room as a Curatorial Publication », p. 40.

¹⁵⁴ Edward McClung Fleming, « The Period Room as a Curatorial Publication », *Museum News*, pp. 40-41.

¹⁵⁵ Virginia Ames, *The period room in the museum of history and in the museum of art : educational and effective display, as a document of American historical and cultural heritage*, mémoire de maîtrise, Washington : George Washington University, 1967, pp. 13-14; 36.

historique (*period*), le *period setting* permet de se libérer de la contrainte syntaxique liée à la *period room* et à son référent d'intérieur domestique, et offre ainsi une plus grande diversité et surtout une plus grande flexibilité sur le plan muséographique. Aussi, nous proposons de considérer le *period setting* comme une catégorie générale de mise en exposition dans un contexte historicisant, catégorie elle-même subdivisée en cinq types qui ont déjà été identifiés par d'autres auteurs bien qu'ils n'aient pas fait l'objet d'une telle mise en forme (diagramme III).

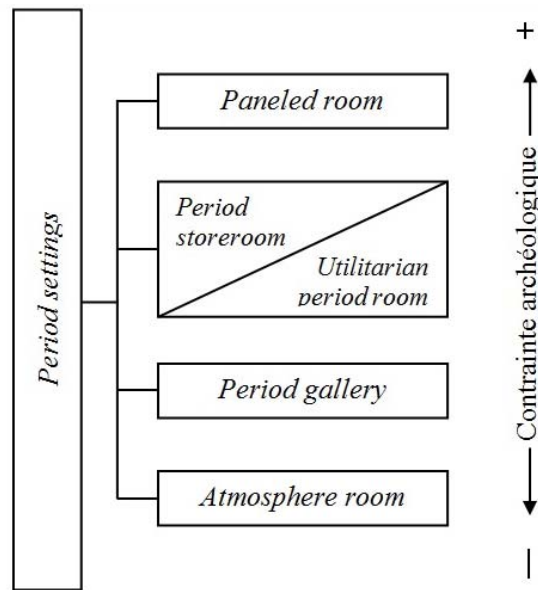


Diagramme III : Types de *period settings*.

Notre démarche a pour principaux avantages de préciser les particularités des nombreuses stratégies muséographiques qui proposent au visiteur une expérience spatio-temporelle et de faciliter leur identification. En effet, la notion de *period setting* recoupe bien souvent des stratégies de mise en exposition identifiées autrement par certains auteurs et il devient difficile de les distinguer. Il apparaît donc plus logique et tout à fait légitime de considérer le *period setting* comme une catégorie générale ayant plusieurs déclinaisons. Par ailleurs, comme la contrainte archéologique ou scientifique est cruciale pour la réalisation de toute *period room* ayant une prétention à l'« authenticité » en vertu des pôles historique et artistique proposés par Edward P. Alexander, nous avons jugé pertinent de répartir les types de *period settings* selon un axe vertical faisant état de leur rapport plus ou moins rigoureux à cette contrainte.

Le premier type, celui qui s'apparente le plus à la *period room* et qui est le plus près des définitions du *period setting* proposées par Little et Parr est la *paneled room*. Nous définissons la *paneled room* comme une salle d'exposition ornée d'une boiserie, généralement de provenance connue et documentée, complétée d'un plafond, d'un plancher, de manteaux de cheminée, de glaces, de candélabres, de tentures et tout autre élément permettant de créer une toile de fond la plus complète et réaliste possible. Il s'agit en quelque sorte de la « base » d'une *period room*. Toutefois, ce cadre peut être présenté seul, sans aucun objet, ou encore avec des objets dont la disposition ne recrée pas un intérieur puisqu'ils sont conservés sous vitrine, sur un socle, entouré d'un cordon protecteur, etc. Ce type pourrait facilement être transformé en *period room* et il est aisément confondu avec celle-ci en raison de l'origine ancienne de ses composantes et du soin accordé au décor. Le grand salon du château de Draveil présenté au Philadelphia Museum of Art en est un bon exemple (fig. 1.14). Ici, le décor est formé d'une boiserie de chêne sculptée, peinte et dorée commandée vers 1735 par Marin de la Haye pour le salon de réception de son château de Draveil (France) et est dûment complété d'un parquet à la Versailles et d'un plafond ornementé, de même que d'un foyer de marbre, d'une console et d'un lustre du 18^e siècle de provenances diverses. Toutefois, cet espace se distingue de celui de la *period room* dans la mesure où les différents objets décoratifs et utilitaires contemporains du décor sont présentés sous vitrine¹⁵⁶. Ces éléments, qui peuvent facilement être déplacés ou remplacés, sont rassemblés d'après des critères temporels et stylistiques et ne visent aucunement à reproduire la disposition du salon d'origine – ni même d'aucun salon d'ailleurs – bien qu'une *period room* puisse potentiellement être créée dans cet espace.

¹⁵⁶ On y retrouve des pièces de faïence (buste de Louis XV, pièce de surtout de table), d'orfèvrerie (salière, jardinière, aiguillère et bassin), de même qu'une petite horloge et une paire de chenets en bronze par Pierre Gouthière (1732-1813).

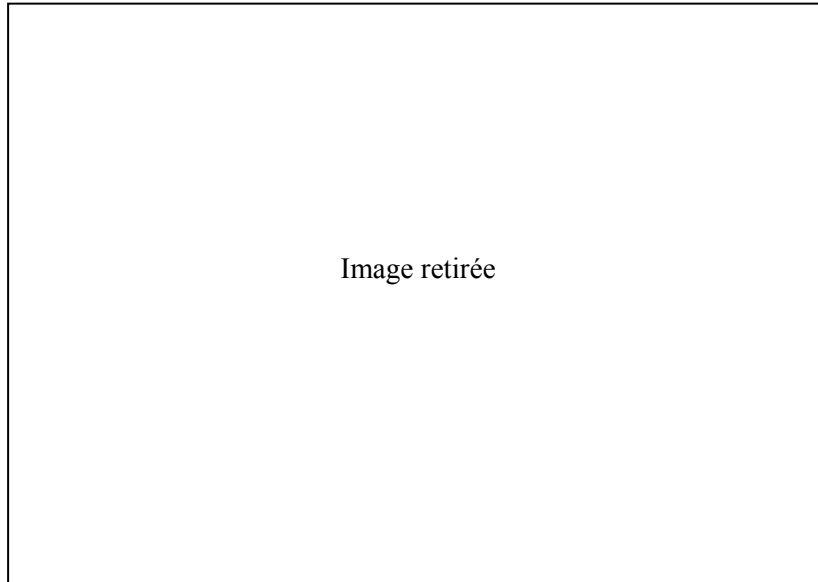


Figure 1.14 : *Grand salon of the Château de Draveil*, France, c. 1735, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

Notons par ailleurs que le terme *paneled room* est déjà employé dans certains musées. Par exemple, Teresa Morales souligne que quelques conservateurs du J. Paul Getty Museum privilégient l'expression *paneled room* à celle de *period room* qui serait jugée à la fois démodée et péjorative. Dans ce cas, remplacer *period room* par *paneled room* serait une manière de prendre en compte le côté fragmentaire de l'intérieur exposé, le fait que la pièce ne soit pas entière ni inaltérée¹⁵⁷. Toutefois, cette expression, qui ne faisait d'ailleurs pas l'unanimité au sein du musée lors des entretiens menés par Morales, contourne à la fois les problèmes de l'appartenance au passé (*period*) et de la syntaxe qui, selon nous, sont nécessaires à toute *period room*. C'est pourquoi, plutôt que de considérer le terme *paneled room* comme une nouvelle manière de nommer la *period room*, nous avons choisi d'en faire un type distinct.

Un autre type de *period setting* est la *period storeroom*. Celle-ci est identifiée en 1963 par Parr qui la décrit comme une mise en exposition où les « permutations » d'un même article en fonction des différentes classes économiques peuvent être montrées¹⁵⁸. Évoquant les liens entre cette stratégie et l'espace des grands magasins qui, selon lui, révéleraient probablement davantage le goût et la technologie d'une période qu'une pièce

¹⁵⁷ Theresa Morales, *Colliding sensibilities : Exhibition development and the pedagogy of period room interpretation*, thèse de doctorat, State College : The Pennsylvania State University, 2007, pp. 31-37.

¹⁵⁸ A. E. Parr, « Habitat Group and Period Room », p. 334.

en provenance d'un intérieur domestique, Parr soutient que la *period storeroom* permet de rapprocher, de comparer et de confronter des objets qui ne pourraient se côtoyer « naturellement »¹⁵⁹. L'auteur ne donne aucun exemple concret de ce type de mise en exposition et ne précise pas le niveau d'éclectisme (aussi calculé soit-il) des différents objets qui pourraient y être présentés. Néanmoins, le principe de cohérence proposé par la *period storeroom* semble rappeler le processus à travers lequel le consommateur, confronté à une grande variété d'objets dans le grand magasin, doit lui-même construire sa propre cohérence, c'est-à-dire sa propre subjectivité, à travers les objets qu'il achète et choisit de faire entrer dans sa demeure. Ce serait donc l'œil du consommateur qui serait sollicité à la fois pour la mise en forme et pour la réception de ce type de *period setting*.

Un peu dans le même ordre d'idées, McClung Fleming emploie l'expression *utilitarian period room* pour identifier une mise en exposition dont le but est de montrer côte à côte une série d'objets propres à une activité ou à une profession¹⁶⁰. Les outils, ustensiles, armes ou autres marchandises ainsi rassemblés et juxtaposés offrent un condensé de l'occupation en question pour une période donnée. Chaque élément considéré individuellement est approprié à l'espace dans lequel il est exposé (un chaudron dans une cuisine; une enclume dans un atelier de forgeron) mais leur accumulation est improbable, voire impossible. En plus de la cuisine, l'auteur donne l'atelier d'artisan, le magasin général, la salle de classe et la caserne militaire comme exemples potentiels d'*utilitarian period rooms*¹⁶¹. Si ce type de mise en exposition, dont l'ambition pédagogique nous paraît évidente, semble surtout associé aux maisons et aux sites historiques, il n'est pas impossible de le retrouver dans le musée d'art. Ce serait le cas par exemple de l'atelier d'armurerie médiévale présenté au Metropolitan Museum of Art au début des années 1910 et dans lequel étaient rassemblés des outils et des armures (dissimulées derrière l'escalier, elles sont à peine perceptibles à travers la porte entrouverte et les claires-voies) (fig. 1.15)¹⁶².

¹⁵⁹ Il va sans dire que les objets ne se côtoient jamais « naturellement ». Aussi, nous interprétons cette formulation comme une manière pour l'auteur d'insister sur les possibilités de confrontation entre les différents objets qui peuvent être rassemblés dans un tel espace. A. E. Parr, « Habitat Group and Period Room », p. 334.

¹⁶⁰ Edward McClung Fleming, « The Period Room as a Curatorial Publication », p. 41.

¹⁶¹ Edward McClung Fleming, « The Period Room as a Curatorial Publication », p. 41.

¹⁶² Nous proposerons une description plus détaillée de cette mise en exposition dans le prochain chapitre.

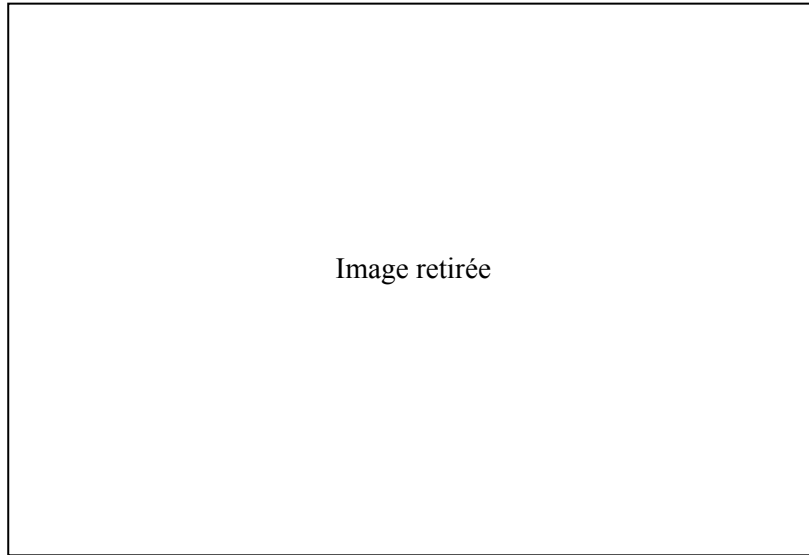


Figure 1.15 : *Doorway and Staircase Enclosure*, en provenance du 29 rue de la Tannerie, Abbeville, fin du 15^e ou début du 16^e siècle, pièce telle que mise en exposition vers 1913, Metropolitan Museum of Art, New York.

Un autre type de mise en exposition, la *period gallery*, est décrite par Ames et Parr. Nous pourrions la définir comme un espace d'exposition plus ou moins vaste semblable à la galerie traditionnelle, mais dans lequel des éléments de décor, notamment des éléments architecturaux (anciens ou non), ont été ajoutés de manière à transmettre l'idée générale d'une période et ainsi contextualiser les objets exposés.

Selon Ames, la *period gallery* permet de maximiser l'espace d'exposition et fait souvent le pont entre deux *period rooms*. Les objets, qui sont rassemblés en vertu de leur appartenance stylistique, n'y sont pas organisés de manière à former une pièce cohérente. Ames remarque que l'ambiance ainsi créée n'est pas aussi intime que celle de la *period room* et que le cadre architectural n'a pas à être authentique, c'est-à-dire ancien, ou à reproduire une pièce proprement dite. Il s'agit plutôt de créer un environnement propice à l'exposition des œuvres. Par exemple, un décor mural subtil – pensons entre autres à un mur orné de papier peint ou à des moulures peintes de manière à « camoufler » la cimaise blanche – permettrait, selon l'auteur, d'évoquer un intérieur générique et ainsi favoriser la concentration du visiteur sur les œuvres¹⁶³.

Pour sa part, Parr décrit la *period gallery* comme un espace muséal (*hall*) qui, sans être le fac-similé d'un archétype historique, vise néanmoins à évoquer à des degrés

¹⁶³ Virginia Ames, *The period room in the museum of history and in the museum of art*, p. 39.

variables l'ambiance générale d'une époque passée. Les objets qui y sont exposés semblent ainsi être dans un milieu esthétiquement approprié¹⁶⁴. Parr approfondit cette idée et remarque deux tendances dans la *period gallery*. La première consiste à distribuer logiquement dans l'espace des composantes architecturales comme des cheminées et des portes de manière à donner de la crédibilité à l'ensemble. La pièce demeure toutefois un cadre qu'il qualifie de plus ou moins « neutre » qui, suite à quelques changements superficiels comme la couleur des murs, peut accueillir du mobilier d'une tout autre époque. Ce type de *period gallery* transmet une idée générale de l'architecture de la période traitée mais ne communique pas un sens de l'espace qui lui serait propre¹⁶⁵. La seconde tendance consiste, toujours selon Parr, à inclure des composantes architecturales qui évoquent l'« esprit » esthétique d'une époque dans la conception même du lieu d'exposition – et donc, de manière permanente dans son architecture et son décor. Contrairement aux composantes architecturales de la première tendance, celles-ci sont généralement recrées à partir de matériaux modernes et s'harmonisent avec le style de l'époque représentée. Les règles muséales d'authenticité s'appliquent toutefois rigoureusement au contenu exposé. Pour l'auteur, l'espace d'exposition perd ici sa « neutralité » pour prendre part au message institutionnel qui vise à instruire le visiteur au sujet du passé¹⁶⁶. Si de tels propos au sujet de la « neutralité » de l'espace muséal sont aujourd'hui inconcevables, il n'en demeure pas moins que l'emploi de ces procédés contribue à unifier l'espace de la galerie, surtout dans le cas où des objets différents (qu'il s'agisse d'objets d'art décoratif, de peintures, de sculptures, etc.) sont présentés côte à côte.

Finalement, la variante la plus éloignée de la *period room* traditionnelle est l'*atmosphere room*. Cette forme de mise en exposition est décrite par Curt Germundson qui analyse les pratiques muséologiques d'Alexander Dorner alors qu'il était directeur du musée de la Rhode Island School of Design. Entre 1938 et 1941, Dorner réaménage cinq salles d'exposition en *atmosphere rooms*. Au moyen de différents artifices muséographiques comme la couleur des murs, le type d'éclairage, la typographie des

¹⁶⁴ A. E. Parr, « Habitat Group and Period Room », p. 335.

¹⁶⁵ A. E. Parr, « Habitat Group and Period Room », pp. 335-336.

¹⁶⁶ A. E. Parr, « Habitat Group and Period Room », p. 336; Virginia Ames, *The period room in the museum of history and in the museum of art*, pp. 39-40.

cartels, l'usage de transparents pour recréer un décor en arrière-plan ou encore le recours à de la musique d'époque, Dorner vise à produire un environnement immersif et ainsi proposer au visiteur une ambiance qui rappellerait celle d'un lieu et d'une époque donnés¹⁶⁷. Contrairement aux autres *period settings* que nous venons d'analyser, la réalisation de l'*atmosphere room* mise principalement sur les sensations du visiteur. Il s'agit de créer, par tous les moyens muséographiques disponibles, un environnement dont l'effet général transmettrait l'« esprit » d'une période historique et ce, sans nécessairement respecter une organisation logique des composantes en regard d'un référent architectural réel ou imaginé. L'*atmosphere room* s'éloigne de ce fait du modèle pédagogique de présentation de l'objet au profit du modèle expérientiel qui a triomphé depuis Dorner.

Par exemple, dans la salle dédiée à l'art grec, Dorner fait peindre les murs en bleu de manière à suggérer le ciel sur lequel se détachent les temples. De plus, la vue extérieure d'une des fenêtres de cette même salle est masquée par un transparent sur lequel un temple situé au sommet d'une acropole est représenté¹⁶⁸. Dans le même ordre d'idées, les murs de la salle consacrée à l'art des premiers chrétiens sont peints en beige, ceux de la salle de l'art roman en mauve et des transparents simulant l'intérieur d'une cathédrale recouvrent les murs de la salle d'exposition de l'art gothique¹⁶⁹. La parenté des *atmosphere rooms* avec les stratégies développées par Alexandre Lenoir (1761-1839) au couvent des Petits-Augustins, dont nous reparlons en détail dans le troisième chapitre, est indéniable. Dans les deux cas, il s'agit de proposer une scénographie où la mise en commun des objets ne vise pas à reconstituer un ensemble organique, mais où l'ambiance assure une certaine liaison entre les fragments exposés tout en misant sur l'expérience sensorielle du visiteur. Cette stratégie, qui n'est pas réservée à l'exposition des arts décoratifs, est très souvent employée dans l'espace muséal actuel et trouve peut-être son expression la plus aboutie dans les expositions temporaires qualifiées de *Blockbuster* qui

¹⁶⁷ Curt Germundson, « Alexander Dorner's Atmosphere Room : The Museum as Experience », *Visual Resources*, vol. 21, 2005, pp. 263-373.

¹⁶⁸ Curt Germundson, « Alexander Dorner's Atmosphere Room : The Museum as Experience », p. 268.

¹⁶⁹ Curt Germundson, « Alexander Dorner's Atmosphere Room : The Museum as Experience », p. 270.

misent sur des effets spectaculaires afin de faire vivre au visiteur une expérience où l'œuvre exposée semble parfois moins importante que le dispositif lui-même¹⁷⁰.

Conclusion

Cet examen typologique nous a permis de remarquer des différences fondamentales entre les modalités muséographiques de la *period room* et celles des stratégies qui lui sont apparentées. Au fil des diverses dénominations et à travers l'examen de chaque cas, nous avons vu comment les nombreuses manières d'exposer l'histoire au musée sollicitent plusieurs champs de connaissances. Nous avons relevé les études muséales, bien sûr, mais aussi les études cinématographiques, théâtrales et littéraires, les théories de l'énonciation, des domaines plus intimement liés à l'histoire de l'art comme l'architecture et la représentation picturale, et même le *marketing*, en raison des références aux stratégies commerciales qui, faut-il le rappeler, sont indissociables des modes de présentation de l'objet déployés au musée dès ses origines. En ce sens, notre étude typologique contribue à cerner certains des fondements épistémologiques de la *period room*.

Grâce à notre analyse, nous avons aussi relevé des nuances au niveau des effets visuels et spatiaux produits par la *period room* et ceux générés par les *period settings*, ce qui a une incidence dans leur manière respective de contribuer à la construction de l'histoire au musée. Aussi, les deux éléments qui distinguent le plus ces deux grands types muséographiques sont peut-être leur « organicité » et leur pouvoir d'« immersion ».

L'« organicité » de la *period room* est une construction fondée sur sa prétendue conformité avec son référent, l'intérieur domestique du passé, et dont l'efficacité visuelle mise sur le haut degré de familiarité du visiteur avec ce type d'environnement. Aussi, parce que son principe de cohésion interne n'est pas aussi immédiatement évident que

¹⁷⁰ Les exemples sont innombrables. Parmi les exemples récents les plus spectaculaires, nous pensons à la dernière salle de l'exposition *L'Impressionnisme et la Mode* (Musée d'Orsay, 25 septembre 2012 – 20 janvier 2013) intitulée « Plaisirs du plein air » et où étaient accrochées des œuvres représentant des gens en extérieur dont le *Déjeuner sur l'herbe* (Manet, 1863) ou encore *Femmes au jardin* (Monet, 1866). Au moment de la présentation de l'exposition au Musée d'Orsay, le sol de cette salle était recouvert de tapis gazon, les murs et les cimaises étaient peints en bleu clair et des bancs de parc étaient disposés dans la salle de manière à donner au visiteur l'impression d'être lui aussi en extérieur, déambulant dans un jardin public parisien.

celui adopté pour la *period room*, comparé à cette dernière, le *period setting* apparaît plus fragmenté visuellement et physiquement et, de ce fait, moins immersif. L'*atmosphere room* constitue certainement une exception, puisque sa principale caractéristique est justement son ambition immersive. Toutefois, les moyens employés afin d'atteindre cet objectif et ainsi transmettre le « caractère » d'une époque ne ressemblent en rien aux modalités de la *period room*¹⁷¹. Bien sûr, toutes les *period rooms* n'offrent pas le même degré d'immersion. D'entrée de jeu, l'écart le plus considérable paraît se situer entre la pièce complète dans laquelle il est possible de circuler et la vignette fermée d'une vitrine. Mais, rien n'est moins sûr puisque, comme nous l'avons montré, la qualité immersive de la *period room* ne tient pas uniquement au fait que le visiteur puisse y entrer et implique de considérer la distribution de ses composantes dans l'espace.

L'une des manières de concevoir la qualité immersive de la *period room* est au moyen de la notion de « contenance » développée à propos des pouvoirs de l'image par le psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron¹⁷². C'est avec cette idée que nous souhaitons conclure ce premier chapitre. Mais, avant d'aller plus en avant avec le concept de contenance, nous devons préciser un point important. Parce qu'elle est tridimensionnelle et constituée d'objets réels, la *period room* n'est évidemment pas une « image » au sens traditionnel du terme¹⁷³. Nous avons toutefois expliqué avec la vignette comment son fonctionnement visuel peut s'en approcher. Cette idée est partagée par Montpetit qui, développant le concept de « muséographie analogique » souligne que

[...] l'image peut prendre plusieurs substances, être non seulement peinte, dessinée ou photographique, mais se composer d'objets tridimensionnels scénographiés. Ainsi des objets peuvent être disposés de manière à faire image et à entrer dans une composition analogique

¹⁷¹ Nous reparlerons de cette question dans le troisième chapitre où nous constaterons par ailleurs que la *period room* et l'*atmosphere room* participent de deux conceptions fort différentes de l'histoire.

¹⁷² Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, Paris : Éditions du Seuil, 2003. Notons que, selon Tisseron, le rapport à l'image doit être considéré selon trois angles contradictoires, mais qui opèrent simultanément. Le premier est le champ de la signification (il est pris en charge par la sémiologie notamment); le second est celui de la transformation et concerne l'objet de la représentation, le spectateur et l'image en elle-même; le troisième est celui de la contenance qui est le seul dont nous nous occuperons ici. Les autres, bien que fort intéressants, nous paraissent moins directement liés à la spécificité muséographique et conceptuelle de la *period room*, d'où notre choix. Pour un résumé de ces trois champs, voir pp. 17-20; 35-36.

¹⁷³ Ceci dit, Tisseron propose lui-même une définition assez large de l'image en tant que stimulus visuel. Ainsi, il ne se limite pas aux représentations picturales bidimensionnelles et analyse aussi bien la publicité, les bandes dessinées et la photographie que les images cinématographiques, télévisuelles et même celles transmises par les ordinateurs et les jeux vidéos.

qui entretient un rapport de ressemblance avec un référent donné. [...] L'exposition, quand elle fait place au diorama ou au *period room*, fournit aux visiteurs une image au sens de Peirce : elle agence des objets réels dans un espace déterminé, pour faire qu'ils représentent, par le jeu d'une analogie qualitative de similitude, un certain état du monde hors du musée, invitant les visiteurs à le reconnaître et à le décoder, comme ils le font pour percevoir une situation « réelle »¹⁷⁴.

C'est d'ailleurs en ce sens que – et il s'agit là d'un point fondamental qui montre toute l'importance de notre examen typologique –, à travers sa structure, la *period room* est offerte au visiteur comme une *représentation*, c'est-à-dire une image, de l'histoire. Aussi, comme nous le verrons, en tant qu'« enveloppe » muséographique idéale afin de construire et montrer une représentation de l'histoire, le pouvoir de contenance de la *period room* opérerait à deux niveaux¹⁷⁵.

Revenons à la contenance de l'image qui peut aussi être qualifiée de pouvoir d'enveloppement. D'après la thèse de Tisseron, ce pouvoir comporte trois aspects que nous présenterons ici à rebours pour des raisons rhétoriques. Le troisième est l'idée selon laquelle voir une image « c'est toujours “voir avec” »¹⁷⁶. Cette proposition fait référence au sentiment éprouvé par le spectateur qui, lorsqu'il regarde une image, a l'impression que tous les autres spectateurs passés, présents et futurs voient la même chose que lui. Ce principe traduit donc le pouvoir qu'a l'image de créer une « communauté » et, selon les explications de Tisseron, « [c]ela fait d'elle une sorte de “bain” qui enveloppe tous ceux qui la regardent de telle façon que chacun a l'illusion d'en jouir avec tous les autres. »¹⁷⁷ Il ne fait aucun doute que cette idée s'applique à la *period room*, d'autant plus qu'elle se trouve au musée, c'est-à-dire dans un lieu ouvert au public et dont l'une des fonctions est de montrer, maintenant et pour les générations futures, les œuvres du passé.

¹⁷⁴ Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », pp. 57-58. Précisons que l'auteur définit la muséographie analogique comme « [...] un procédé de mise en exposition qui offre, à la vue des visiteurs, des objets originaux ou reproduits, en les disposants dans un espace précis de manière à ce que leur articulation en un tout forme une image, c'est-à-dire fasse référence, par ressemblance, à un certain lieu et état du réel hors musée, situation que le visiteur est susceptible de reconnaître et qu'il perçoit comme étant à l'origine de ce qu'il voit. » (p. 58)

¹⁷⁵ Précisons en outre que le fait de reprendre la notion de contenance de l'image implique de considérer la *period room* comme un médium, un postulat qui rejoint l'idée généralement admise selon laquelle l'exposition (voire parfois le musée lui-même) est un médium.

¹⁷⁶ Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, p. 19.

¹⁷⁷ Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, p. 20.

Le second aspect du pouvoir de contenance de l'image évoque la capacité de cette dernière « [...] à éveiller des expériences émotionnelles et sensorielles comme si les objets représentés étaient présents en réalité : [c'est-à-dire que] toute image est porteuse de l'illusion de "contenir" tout ou partie de ce qu'elle représente. »¹⁷⁸ Évidemment, ce second principe peut paraître insignifiant si l'on considère la *period room* du point de vue de son contenu, c'est-à-dire des objets qui la composent et qui sont bien réels. Aussi, il faut plutôt considérer la représentation de l'histoire qu'elle propose. Cette représentation entretient, comme nous le verrons dans le quatrième chapitre, le fantasme du voyage dans le temps. À ce titre, elle éveille une expérience émotionnelle et sensorielle à travers laquelle le passé réel « tel qu'il a été » semble présent dans la réalité actuelle. C'est une époque révolue qui, ainsi représentée, paraît prendre forme dans la *period room*. Bien sûr, il s'agit d'une illusion, d'un effet visuel obtenu à travers la conjonction du cadre muséographique et de la mise en scène des objets, et qui rappelle les principes du *theatrum mundi* auxquels nous avons fait référence dans l'introduction de la thèse.

Puis, pour conclure, le premier aspect du pouvoir de contenance de l'image, qui est aussi le plus intéressant pour notre étude de la typologie de la *period room*, est le fait que chacune soit « [...] un territoire dans lequel on désire entrer pour l'explorer. »¹⁷⁹ À ce titre, Tisseron soutient que « [l]e désir d'entrer dans les images se retrouve encore avec les "panoramas" [...] »¹⁸⁰. N'avons-nous pas évoqué les liens entre panoramas et *period rooms* en introduction de la thèse ? Si la *period room* présentée comme vignette se situe dans la continuité directe de ce type de dispositif visuel, la *period room* comme pièce complète pousse l'illusion un peu plus loin. Et celle qui réussit peut-être le plus à susciter cette envie « d'entrer » dans l'image est probablement celle à l'intérieur de laquelle le visiteur peut pénétrer bien qu'il demeure confiné derrière une balustrade. Dans ce cas, non seulement l'emploi d'un nombre élevé d'objets donne à la représentation de l'histoire un aspect plus réaliste qui attise l'intérêt que peut avoir le visiteur à explorer l'image, mais ce dernier a réellement la possibilité d'entrer *dans* l'image, de l'habiter l'espace d'un instant. Contenance de la représentation de l'histoire et contenance de la *period room* enveloppent doublement le spectateur/visiteur de manière à lui offrir une mise en

¹⁷⁸ Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, p. 19.

¹⁷⁹ Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, p. 19.

¹⁸⁰ Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, p. 21.

abysses de l'expérience d'immersion à laquelle contribuent conjointement l'image et son support.

Soulignons par ailleurs que, dans le cas de la *period room*, ce désir d'habiter l'image prend un sens particulier. Comme l'explique Tisseron la familiarité d'une image (dans le cas des jeux vidéo notamment) contribue à son pouvoir de contenance : plus l'image crée un « espace de familiarité », plus il est facile d'y trouver ses repères, plus on y « entre » facilement¹⁸¹. En adoptant les traits d'un intérieur domestique¹⁸², la *period room* crée justement un espace visuellement familier pour le visiteur, un espace qui pourra être jugé plus « organique » et, à ce titre, plus facile d'approche dans le musée. C'est donc par la forme même qui lui est donnée que cet espace prend part à la représentation d'une histoire domestique dans laquelle le visiteur est d'autant plus susceptible de trouver des repères. Or, l'espace présenté au moyen de la *period room* dans le musée d'art n'est pas celui du visiteur moyen. Il s'agit plutôt de l'intérieur de l'élite et, si le visiteur peut le reconnaître, il reconnaîtra aussi sa différence. À travers cet intérieur, l'institution impose donc une norme qui contribue à initier un processus d'assujettissement du visiteur qui est invité à se projeter dans cet espace et à construire une version idéalisée de lui-même et de sa situation sociale. Cet effet rejoint en quelque sorte le pouvoir de transformation de l'image qui, complémentaire au pouvoir de contenance, a notamment pour conséquence de changer le spectateur¹⁸³. Dans le cas de la *period room*, ce processus n'opère pas uniquement en raison de sa qualité d'image, mais aussi parce qu'elle est un dispositif. C'est avec l'étude de cette notion que nous amorcerons le chapitre qui suit.

¹⁸¹ Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, pp. 102-103.

¹⁸² Nous discuterons des enjeux de cette forme donnée à la représentation de l'histoire dans la troisième partie de la thèse.

¹⁸³ Il s'agit du second pouvoir de transformation de l'image selon Tisseron qui donne l'exemple de l'image pédagogique susceptible de transformer la personne elle-même tout comme ses connaissances. Ce pouvoir touche également 1) le référent de l'image (l'image peut modifier ce qu'elle représente comme dans le cas des images de synthèse); ainsi que 3) le pouvoir qu'a le spectateur de modifier une image en isolant un détail ou en l'explorant (le cas des jeux vidéo est ici exemplaire). Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, notamment pp. 18-19.

Chapitre II. Assemblage, pastiche et simulacre : la valeur d'authenticité de la *period room*

Le désir spasmodique du Presque Vrai naît simplement d'une réaction névrotique devant le vide de souvenirs : le Faux Absolu est fils de la conscience malheureuse d'un présent sans épaisseur.

Umberto Eco, *La guerre du faux*, p. 34.

À présent que les bases de la spécificité muséographique de la *period room* sont établies, nous souhaitons examiner comment le musée articule sa connaissance du passé et son autorité institutionnelle pour la production de l'histoire au moyen de la *period room*. Pour ce faire, nous analyserons les composantes de la *period room* et les modalités de leur mise ensemble sous un angle très précis : celui de la construction de l'authenticité dans le musée d'art. Il ne s'agit pas de condamner la *period room* comme étant « inauthentique », reproche stérile qui ne ferait que reconduire, sans nécessairement les remettre en question, les *a priori* qui supportent la notion d'authenticité telle que formulée et promue par le musée. Nous souhaitons plutôt analyser comment cette notion est construite et quelles en sont les implications matérielles et conceptuelles pour la *period room* et ce, afin de mieux comprendre la structure et les mécanismes de cette dernière.

Nous montrerons d'abord en quoi la *period room* peut être considérée comme un dispositif. Il s'agira, à partir des écrits de Michel Foucault et de Giorgio Agamben, de conceptualiser la notion de dispositif puis de démontrer comment la *period room* fonctionne comme tel. En plus de poser l'un des fondements théoriques de notre thèse, cet exercice nous permettra de mieux cerner les modalités de l'articulation entre pouvoir et savoir pour la fabrication de la valeur d'authenticité de la *period room*. Nous pourrions ainsi envisager comment, à travers la *period room* comme dispositif, l'institution muséale instrumentalise l'histoire de manière à imposer une norme qui vise à assujettir le visiteur.

En tant que principe discriminatoire dont l'une des fonctions est de produire de la valeur et de la différence, l'authenticité constitue l'une des manifestations de la rencontre entre pouvoir et savoir dans le musée. Bien qu'elle soit souvent employée comme point

de repère afin de jauger la validité d'un objet (une *period room* par exemple), elle n'est ni neutre, ni immuable, jamais donnée, toujours contextuelle. Dans la seconde partie du chapitre, nous proposons donc d'étudier quels sont les impératifs qui supportent la notion d'authenticité dans le musée d'art et comment ils informent la réalisation de la *period room*. Dans ce but, nous analyserons d'abord le musée comme espace de production d'authenticité. Nous envisagerons ensuite comment s'articulent les considérations au sujet de l'authenticité et le choix des composantes de la *period room*. Puis, nous examinerons l'incidence qu'ont certains des préceptes à partir desquels la notion d'authenticité est construite sur la mise en commun des composantes de la *period room*, dernière étape qui nous mènera à considérer son double statut de pastiche et de simulacre.

2.1 Le dispositif

Nous l'avons postulé dès l'introduction de la thèse, la *period room* est un dispositif. Mais qu'est-ce au juste qu'un « dispositif » ? Selon Michel Foucault, le dispositif est :

[...] premièrement, un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments.

Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes [...].

Troisièmement, par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante¹⁸⁴.

Puis il ajoute :

J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de forces, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de

¹⁸⁴ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », 1977 in *Dits et Écrits, 1954-1988*, sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Tome III (1976-1979), Paris : Gallimard, 1994, p. 299.

forces, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça, le dispositif : des stratégies de rapports de forces supportant des types de savoir, et supportés par eux¹⁸⁵.

À partir de cette définition, Giorgio Agamben résume efficacement ce qu'est le dispositif en trois points¹⁸⁶. Tout d'abord, le dispositif est le « réseau » qui s'établit entre les éléments hétérogènes identifiés par Foucault comme étant de l'ordre du dit et du non-dit, qu'il s'agisse d'institutions, de règles, de mesures, d'énoncés ou autres. Gilles Deleuze propose d'ailleurs une image éloquentes de ce réseau en comparant le dispositif à un « écheveau », un ensemble « composé de lignes de nature différente »¹⁸⁷. Ensuite, le dispositif répond à une urgence. Il a « une fonction stratégique concrète et s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir. »¹⁸⁸ De ce fait, le dispositif est, finalement, le résultat de la rencontre entre des relations de pouvoir et de savoir. Nous nuancerons ce dernier point en notant que, comme le précise Foucault, le dispositif n'est pas que le résultat passif de cette rencontre mais il peut, à son tour, infléchir les savoirs auxquels il est associé.

Parce qu'il est humain et qu'il n'est pas accidentel – Agamben dira qu'il est lié au processus d'« hominisation »¹⁸⁹ – le dispositif s'inscrit dans l'histoire. Comme l'explique Agamben, Foucault développerait la notion de dispositif à partir du concept de « positivité » d'Hegel, concept qui renvoie directement à l'élément historique (par opposition au naturel) et qui implique « [...] tout ce poids de règles, de rites et d'institutions qui est imposé aux individus par un pouvoir extérieur, mais qui se trouve aussi, pour ainsi dire, intériorisé dans le système des croyances et des sentiments [...] »¹⁹⁰ d'« [...] une société donnée à un moment donné de son histoire »¹⁹¹. En plus de souligner

¹⁸⁵ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », 1977 in *Dits et Écrits*, p. 300.

¹⁸⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris : Payot et Rivages, 2007, pp. 10-11.

¹⁸⁷ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », in *Michel Foucault philosophe : rencontre internationale Paris 9, 10, 11 janvier 1988*, Paris : Éditions du Seuil, p. 185.

¹⁸⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, pp. 10-11.

¹⁸⁹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, p. 35.

¹⁹⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, p. 16.

¹⁹¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, p. 13.

l'historicité du dispositif, cette explication nous informe au sujet de ses mécanismes internes. En tant que réseau, le dispositif implique une gestion, un *management* des pratiques, des comportements mais aussi des pensées des hommes. C'est ce qu'Agamben identifie comme l'« économie », au sens d'*oikonomia*, du dispositif¹⁹².

L'économie propre à chaque dispositif ordonne non seulement l'articulation entre pouvoir et savoir, mais elle organise aussi les modalités de leur rencontre avec un troisième élément essentiel : celui du sujet du dispositif, c'est-à-dire l'individu. En effet, comme l'explique Agamben,

[...] tout dispositif implique un processus de subjectivation sans lequel le dispositif ne saurait fonctionner comme dispositif de gouvernement, mais se réduit à un pur exercice de violence. Foucault a ainsi montré comment, dans une société disciplinaire, les dispositifs visent, à travers une série de pratiques et de discours, de savoirs et d'exercices, à la création de corps dociles mais libres qui assument leur identité et leur liberté de sujet dans le processus même de leur assujettissement¹⁹³.

La subjectivation est ici entendue comme le processus à travers lequel l'individu se reconnaît lui-même comme sujet et ce, dans un rapport de soi à soi qui s'opère en relation à une norme¹⁹⁴.

Mais, en quoi la *period room*, qui ne vise ni à contrôler la maladie mentale, la criminalité ou encore la sexualité¹⁹⁵, est-elle un dispositif? L'apport de Giorgio Agamben est ici nécessaire puisqu'il permet d'élargir notre conception de cette notion. Comme il l'explique,

En donnant une généralité encore plus grande à la classe déjà très vaste des dispositifs de Foucault, j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le *panoptikon*, les écoles, la confession, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir

¹⁹² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, pp. 21-28. Au plan étymologique, cette notion, qui permet d'ailleurs à Agamben de retracer la généalogie théologique du dispositif, renvoie d'abord à la gestion de l'*oikos* grec, c'est-à-dire à la maison. Nous discuterons plus en détail de cette idée dans la section « 6.3 L'économie de l'histoire dans la *period room* » du sixième chapitre.

¹⁹³ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, pp. 41-42.

¹⁹⁴ Voir aussi Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. II « L'usage des plaisirs », Paris : Gallimard, 1979, p. 33.

¹⁹⁵ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », 1977 in *Dits et Écrits*, p. 299.

est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même [...] ¹⁹⁶.

Selon nous, la *period room* doit d'abord être considérée comme un dispositif en raison de sa qualité de réseau. Ce dernier est notamment formé de la rencontre entre, d'une part, les contraintes physiques et les enjeux idéologiques et politiques du musée en tant qu'institution ¹⁹⁷ et, d'autre part, les énoncés qui sont formulés à partir et à propos des objets qui composent la *period room* et qui sont issus de leur articulation. À ces deux premiers paramètres qui, d'entrée de jeu, témoignent de la relation entre les principaux pôles de pouvoir et de savoir qui entrent dans la composition du réseau de la *period room*, nous ajouterons : l'empreinte – souvent élitiste dans le cas du musée d'art – des donateurs; un mode particulier d'énonciation et de transmission de l'histoire dont nous avons établi les principes généraux dans le chapitre précédent; des mesures de conservation; ou encore la tradition historiographique « occidentale » de l'art (incluant ses hiérarchies et ses divisions). Sans être exhaustifs, ces quelques exemples montrent la variété des paramètres qui participent à la formation de la *period room* et qu'elle contribue, réciproquement, à alimenter.

La *period room* peut également être considérée comme un dispositif puisqu'elle est le résultat de la rencontre entre pouvoir et savoir, un savoir qui, comme l'indique Foucault, naît de ce pouvoir et le conditionne en retour ¹⁹⁸. En effet, l'une des fonctions de la *period room* est de répondre au besoin de présenter les objets dans un contexte historique au musée. Or, ce besoin se fonde sur une opération préalable de décontextualisation : après tout, présenter l'objet dans l'espace muséal, c'est d'abord le sortir de son contexte ¹⁹⁹. En ce sens, la *period room* satisfait à une double nécessité épistémologique et idéologique en regard de la mise en forme, et donc du contrôle, de

¹⁹⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, pp. 30-31.

¹⁹⁷ À ce sujet, voir Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres et New York : Routledge, 1995. Soulignons que les idées de l'auteur sont développées en grande partie à partir des écrits de Foucault. C'est par exemple le cas de la notion d'*exhibitionary complex* à travers laquelle Bennett examine les relations entre pouvoir et savoir, notamment le processus à travers lequel l'exposition, en tant qu'événement public, articule la transmission de connaissances et l'assujettissement du visiteur.

¹⁹⁸ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », 1977 in *Dits et Écrits*, p. 300.

¹⁹⁹ À ce sujet, voir Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, introduction et notes par Édouard Pommier, Paris : Éditions Macula, 1989 [1796].

l'histoire. Par exemple, telle qu'employée par Alexandre Du Sommerard à l'hôtel de Cluny au début des années 1830, la *period room* prend part à la construction d'un savoir qui s'élabore par et à propos de l'objet et qui, comme nous l'expliquerons plus longuement dans le troisième chapitre, participe de ce fait d'une manière romantique de concevoir et de présenter l'histoire au moyen des produits de la culture matérielle²⁰⁰. Aussi, que ce soit au niveau muséographique ou conceptuel, les choix et les interventions (donc les opérations de pouvoir) qui sont à l'origine de la mise en place de la *period room* participent tout autant à l'élaboration du régime épistémologique à travers lequel seront appréhendés les objets exposés. Issu de différents savoirs, le dispositif de la *period room* contribue donc également à la production de savoirs puisqu'il articule les connaissances de manière à transformer notre vision des objets, de leur histoire et de l'histoire dans laquelle ils s'inscrivent.

Concrètement, en tant que dispositif, la *period room* propose donc une certaine économie de l'histoire – entre autres de l'histoire de l'art et des styles fondée à partir des hypothèses développées par le *connoisseurship* et de l'histoire de la vie quotidienne davantage issue d'une démarche anthropologique – qui est rendue visible et se déploie spatialement à travers sa matérialité, c'est-à-dire au moyen des objets qui la composent et de leur syntaxe. En vertu de l'autorité qui lui est accordée, le musée conçoit la *period room*, en réalise l'assemblage et, ce faisant, construit et impose une certaine compréhension du passé qui est institutionnalisée comme une forme de savoir historique. Cette construction n'est jamais neutre et implique des choix (notamment au niveau des composantes et de leur organisation) qui transforment le statut des objets exposés ainsi que leur signification.

Dans cette opération de mise en forme du passé, l'histoire est instrumentalisée par l'instance de pouvoir qui l'énonce et la *period room* prend alors part au processus d'assujettissement du visiteur par le musée. En tant que véhicule de l'histoire, la *period room* contribue à « orienter » les opinions, les idées et les connaissances du visiteur à

²⁰⁰ Voir Stephen Bann, « Poetics of the museum : Lenoir and Du Sommerard », *The Clothing of Clío. A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984, pp. 77-92.

propos du passé. La forme²⁰¹ qui lui est donnée, celle de l'intérieur domestique, accroîtrait d'ailleurs ses chances de succès dans cette entreprise dans la mesure où, comme nous l'avons souligné dans la conclusion du premier chapitre, un espace apparemment familial est un espace plus facile d'approche et au sein duquel le visiteur trouverait plus aisément ses repères. La *period room* répond dès lors à la nécessité, voire à l'urgence, de modeler l'identité de son destinataire par rapport aux normes que le musée souhaite instaurer.

Par exemple, en raison de la dimension culturelle qui lui est attribuée, la *period room* peut être employée à des fins nationalistes, notamment dans les expositions universelles ou encore dans certains musées d'arts appliqués allemands à partir des dernières décennies du 19^e siècle. Elle satisfait ainsi à l'ambition de transmettre des valeurs qui s'accordent avec une certaine conception du passé national²⁰² et, par la même occasion, elle participe d'une tentative de définition de l'identité collective. Dans le cas des *period rooms* présentées aux États-Unis, l'une des visées poursuivie à travers le recours à ce dispositif est de situer la nation américaine parmi les autres nations. À ce titre, si le développement de la *period room* d'origine américaine est directement associé à l'intérêt pour le passé colonial – et donc à ce qui est considéré comme l'identité nationale à promouvoir –, la présence de la *period room* européenne est tout aussi significative. En effet, comme nous le verrons à travers plusieurs des exemples présentés dans les chapitres qui suivent, son emploi contribue, toujours à travers la figure de la classe sociale dominante, à situer historiquement, socialement et économiquement les États-Unis par rapport à d'autres grandes puissances, notamment la France de l'Ancien Régime.

²⁰¹ L'idée de la « forme » de la *period room* est à comprendre dans le contexte des théories de la Gestalt dans la mesure où nous faisons ici référence à une configuration d'éléments dont le tout dépasse la simple somme des parties. Nous en avons parlé dans le premier chapitre et nous y reviendrons dans le quatrième, l'organisation des composantes de la *period room* (tables, sièges, éléments de décor, etc.) ne se limite pas à leur simple juxtaposition puisqu'elle doit permettre la reconnaissance d'un référent domestique (l'idée de salon, de chambre, etc.) qui va au-delà des objets eux-mêmes et qui ne peut être rendu manifeste que par leur syntaxe. De même, la signification des composantes sera différente selon l'ensemble à la formation duquel elles participent.

²⁰² Voir Voir Michael Conforti, « Le musée des arts appliqués » in Édouard Pommier, dir., *Histoire de l'histoire de l'art : tome 2*, Paris; Louvre : Klincksieck, 1995-1997, p. 341. Nous reviendrons sur le contexte intellectuel dans lequel est employée la *period room* au 19^e siècle dans le troisième chapitre.

Dans les grands musées d'art américains, la norme par rapport à laquelle le visiteur est confronté est donc celle de l'élite. D'une part, l'élite socioéconomique (et souvent politique) du passé, tout comme celle d'aujourd'hui, sont toutes deux présentes dans la *period room* à travers les anciens usagers de la pièce et les commanditaires du musée et ce, même si leur figure est le plus souvent subsumée par la valeur esthétique (apparemment dépolitisée) qui est accordée au dispositif. D'autre part, en reconnaissant la forme (l'intérieur domestique) donnée à la mise en exposition comme étant familière, le visiteur reconnaîtra aussi plus aisément l'aspect exceptionnel de cet intérieur et de son contenu. Dans une dynamique où général et particulier se conjuguent, la reconnaissance de la forme facilite donc le processus d'identification. Rapidement, ce dernier se double d'un processus d'idéalisation de l'identité sociopolitique et culturelle du destinataire, puisque le visiteur n'est pas uniquement confronté à une œuvre, mais bien à un *contexte* dans lequel il est invité à se projeter. Cette projection, indissociable des hiérarchies sociales que suppose la *period room* dans le musée d'art, encourage une forme de nostalgie alors que les intérieurs du passé et l'art de vivre qu'ils évoquent sont idéalisés, c'est-à-dire généralement peu problématisés et dépourvus de dimension critique du fait même de la décontextualisation engendrée par leur présentation au musée. Ainsi, bien que, comme l'a démontré Tony Bennett à partir des écrits de Foucault, le musée lui-même en tant que dispositif ait pour fonction de réformer les comportements des visiteurs²⁰³, la spécificité du processus de modelage du destinataire initié au moyen de la *period room* tient d'abord à la singularité et aux effets de sa valeur d'ensemble.

2.2 Le musée comme lieu d'authenticité

L'une des manifestations de la rencontre entre pouvoir et savoir dans le dispositif de la *period room* est la construction de son authenticité. Comme l'explique Umberto Eco à propos de la Villa Getty de Malibu en Californie, la notion d'authenticité est au cœur de notre rencontre avec le passé.

Comment reprend-on contact avec le passé ? Le respect archéologique est seulement une des dimensions possibles, et d'autres époques ont

²⁰³ Voir Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, notamment le concept d'*exhibitionary complex*, pp. 59-88.

résolu le problème différemment. La solution de Paul Getty appartient-elle à l'époque contemporaine ? Essayons de penser comment vivait un patricien romain et à quoi il songeait quand il se faisait construire une des villas que le musée Getty reconstruit, avec le besoin de reproduire dans son pays les grandeurs de la civilisation grecque. Il imaginait des Parthénon impossibles, commandait aux artistes hellénistiques des copies des grandes statues de l'époque de Périclès. Le patricien romain était un requin avide qui, après avoir collaboré à mettre la Grèce en crise, en assurait la survivance sous forme de copies. Entre le patricien romain et la Grèce du V^e siècle, il y avait, disons, de cinq à sept cents ans. Entre le musée Getty et la romanité refaite, il y en a, grosso modo, deux mille. La science archéologique supplée l'écart temporel : nous pouvons faire confiance aux collaborateurs de Getty, leur restauration est plus fidèle à Herculaneum que la restauration d'Herculaneum ne l'était à la tradition grecque. Et notre voyage dans le Faux Absolu, commencé sous le signe de l'ironie et de la répulsion sophistiquée, nous ouvre maintenant des interrogations dramatiques²⁰⁴.

Soulignons tout d'abord que la notion d'authenticité, souvent associée au culte de l'original, à la recherche du « vrai », n'est pas donnée. Il s'agit d'une construction dont les paramètres varient avec le temps et le lieu. À titre d'exemple, nous pouvons penser aux différents changements d'attitude par rapport à la restauration des œuvres d'art. Une œuvre sera-t-elle plus « authentique » une fois restaurée ? Où tracer la limite entre la restauration et l'altération de l'« intégrité » ? S'il n'est désormais plus question de reconstituer les membres manquants d'une sculpture, geste qui porterait directement atteinte à ce qui est aujourd'hui considéré comme l'authenticité de l'œuvre, il n'en a pas toujours été ainsi²⁰⁵. Autre exemple, le développement des modes de reproduction de l'œuvre au 19^e siècle transforme les conditions de sa réception et mène à une réévaluation de la notion même d'authenticité dans laquelle on observe l'existence de différents « degrés ». Walter Benjamin, pour qui le *hic et nunc* de l'original est garant de l'authenticité de l'œuvre, a largement traité cette question à travers sa réflexion au sujet de l'« aura » de l'original²⁰⁶.

²⁰⁴ Umberto Eco, *La Guerre du Faux*, traduit de l'italien par Myriam Tanant avec la collaboration de Piero Caracciolo, Paris : Grasset, 1985, p. 38.

²⁰⁵ La restauration du Laocoon complété par Montorsoli en 1532 en est un exemple.

²⁰⁶ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice Gandillac, Paris : Éditions Allia, 2007.

Le problème de l'authenticité est donc contextuel et sa complexité est entre autres due au fait que plusieurs acteurs prennent part à sa construction. En effet, comme le souligne Rosalind Krauss,

The theme of originality, encompassing as it does the notions of authenticity, originals, and origins, is the shared discursive practice of the museum, the historian, and the maker of art. And throughout the nineteenth century all of these institutions were concerted, together, to find the mark, the warrant, the certification of the original²⁰⁷.

Dans le cas précis du musée d'art, l'authenticité est produite à travers un processus discriminatoire au cœur duquel se trouve l'appropriation de l'objet/l'œuvre, la mise en exergue de sa différence et la fabrication de sa valeur. Il paraît aujourd'hui si naturel de séparer le « vrai » du « faux » et de privilégier le premier au détriment du second, qu'il est aisé d'oublier le fait que les préceptes sur lesquels s'appuient cette distinction ne sont justement pas naturels, mais bien construits. En plus d'être idéologiques, les enjeux de cette construction sont aussi historiques puisqu'un objet sera considéré authentique dans un contexte précis et que le regard sur l'objet ancien jugé authentique implique une certaine conception du passé. Ces enjeux sont aussi politiques, pensons à l'autorité muséale et à celle des donateurs entre autres, de même qu'épistémologiques dans la mesure où la construction de l'authenticité implique la construction et la diffusion d'une certaine forme de savoir.

Aujourd'hui, le succès de l'expérience proposée au visiteur dans le musée d'art semble indissociable de l'authenticité de l'objet exposé²⁰⁸, c'est-à-dire de son « originalité ». Rappelons toutefois que, en vertu d'un idéal pédagogique fort répandu au cours de la seconde moitié du 19^e siècle, le but étant moins de présenter des chefs-d'œuvre uniques et rares que de constituer des séries complètes et représentatives, plusieurs musées d'Europe et d'Amérique de l'époque collectionnent volontiers des

²⁰⁷ Rosalind Krauss, « The Originality of the Avant-Garde : A Post-Modernist Repetition », *October*, vol. 18, 1981, p. 58.

²⁰⁸ Voir notamment Irit Narkiss, « 'Is this real ?' Authenticity, conservation and visitor experience », in Erma Hermens et Tina Kiske, dirs., *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*. Londres : Archetype Publications, 2009, pp. 237-245.

copies²⁰⁹. Si les collections de moulages en plâtre et de reproductions galvanoplastiques conservent plus longtemps la faveur des institutions muséales – le Metropolitan Museum of Art présente des galvanoplasties jusque vers 1910²¹⁰ et le Victoria and Albert Museum conserve encore aujourd’hui ses deux *Cast Courts* ouvertes en 1873²¹¹ – les copies de tableaux font l’objet de critiques sévères dès les années 1870²¹². Par exemple, l’ouverture du Musée des Copies de Charles Blanc²¹³ en 1873 dans le palais de l’Industrie des Champs-Élysées est vertement décriée alors que, comme le souligne Chantal Georgel, l’usage des reproductions est de plus en plus perçu comme une perversion au bon goût et comme « une manière de perpétuer la tradition au détriment de l’invention artistique »²¹⁴. C’est ainsi que la plupart des musées d’art en viennent à délaisser, et parfois même à aliéner, leurs collections de copies au début du 20^e siècle.

Bien que ces copies aient été produites à dessein, cette situation nous incite néanmoins à rappeler que le processus subjectif et contextuel de distinction puis de discrimination entre la copie et l’original est d’abord le fait d’hypothèses issues de l’expertise développée par le « connaisseur ». Le travail de ce dernier ne consiste pas tant à classer les œuvres au sein de catégories stables et préexistantes qu’à construire ces catégories à partir d’observations, de recoupements et d’intuitions sur la foi desquelles il attribue la réalisation d’une œuvre à un artiste ou à un autre et crée ainsi de l’authenticité ainsi que de la valeur.

²⁰⁹ À ce sujet, voir notamment Chantal Georgel, « Le musée, lieu d’enseignement, d’instruction et d’édification », in Chantal Georgel, dir., *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris : Éditions de la réunion des musées nationaux, 1994, pp. 58-70.

²¹⁰ Informations obtenues lors du Scholars’ Day Workshop *Victorian Electrotypes : Old Treasures, New Technology*, Metropolitan Museum of Art, 26 mars 2012. Voir aussi Metropolitan Museum of Art, Past Exhibitions, [En ligne], <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2011/electrotypes>, page consultée le 6 juillet 2013.

²¹¹ Malcom Baker, « The History of the Cast Courts », Victoria and Albert Museum, [En ligne], <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-cast-courts/>, page consultée le 20 juin 2013.

²¹² Chantal Georgel, « Le musée, lieu d’enseignement, d’instruction et d’édification », p. 69. L’auteur souligne toutefois que, déjà en 1851, George Mancel (1811-1862) dénonçait le recours aux copies de tableaux au Musée des Beaux-Arts de Caen.

²¹³ Le cas du Musée des Monuments français (aujourd’hui Cité de l’Architecture et du Patrimoine) fondé par Eugène Viollet-le-duc sous le nom de Musée de sculpture comparée en 1879 et héritier du musée d’Alexandre Lenoir au couvent des Petits-Augustins est un autre cas emblématique des musées de moulages dont nous n’avons malheureusement pas le loisir de discuter ici. Voir entre autres Léon Pressouyre, dir., *Le Musée des Monuments français*, Paris : Nicolas Chaudun, 2007.

²¹⁴ Chantal Georgel, « Le musée, lieu d’enseignement, d’instruction et d’édification », p. 69.

En tant qu'institution, c'est-à-dire en tant que lieu de pouvoir, le musée participe à la construction d'une conception de l'authenticité de l'objet basée sur les principes du *connoisseurship*. D'une part, une partie de l'autorité du musée repose sur ces principes et l'expertise (soit le type de savoir) qu'elle suppose; d'autre part, il promeut l'authenticité ainsi créée dans ses salles d'exposition et l'investit de manière à confirmer cette même autorité. Il impose dès lors une norme qui, dans le cas du musée d'art, contribue souvent à entretenir la supériorité du goût de la classe dominante et ce, dans une dynamique où la dimension politique du processus d'assujettissement du visiteur est subsumée par des considérations esthétiques apparemment « objectives » parce que fondées sur la soi-disant « vérité » de l'authenticité de l'objet exposé.

Dans le cas de la *period room*, il n'y a pas que l'authenticité de l'objet, c'est-à-dire des composantes, qui compte : l'authenticité de l'environnement dans lequel il est exposé importe tout autant. Nous examinerons plus en détail les principes sur lesquels s'appuient la construction de l'authenticité de la *period room* en tant qu'ensemble au cours de ce chapitre, mais précisons déjà le rôle de l'espace muséal en lui-même. Pour Elisabeth Kennedy,

What the period room loses in creditability by its relocation from its original site – the historical testimony – is made up for by being institutionally sanctioned by a museum's own aura of authenticity²¹⁵.

La valeur d'authenticité de la *period room* serait ainsi garantie du seul fait de sa présence dans le musée, même dans le cas de la réplique. Ivan Gaskell remet toutefois en question ce pouvoir institutionnel et suggère plutôt que l'artificialité de l'environnement muséal rendrait ce qu'il considère comme le « manque d'authenticité » de la *period room*, c'est-à-dire le fait qu'elle soit le résultat d'une construction, aisément perceptible²¹⁶. Gaskell soutient que, outre le recours à des éclairages d'appoint – qui, admettons-le, sont parfois plus ou moins bien camouflés dans les plafonds ou derrière des ouvertures aveugles –, la mise en exposition d'autres objets (ou même de *period rooms*) à proximité d'une *period*

²¹⁵ Elisabeth Kennedy, « Home on the Range : Frederic Remington's Recreated Studio at the Whitney Gallery of Western Art », *Visual Resources*, vol. 21, 2005, p. 279.

²¹⁶ Ivan Gaskell, « Costume, Period Rooms, and Donors : Dangerous Liaisons in the Art Museum », *Antioch Review*, vol. 62, no 4, automne 2004, p. 617.

room rappelle nécessairement la présence du musée lui-même en tant que lieu d'exposition²¹⁷. Ainsi,

One cannot enter or look into a period room that is implicitly offered in terms of a physically enveloping, comprehensive authenticity, without having been, in effect, primed for distrust by its incongruity with the very fabric of the building into which it has been inserted²¹⁸.

Bien qu'elles s'opposent, ces deux positions nous montrent que, comme le soulignent Spencer Crew et James Sims, l'authenticité n'est pas tant affaire de fait ou de réalité : il s'agit davantage d'une question d'autorité. Pour ces deux auteurs, les rapprochements effectués entre les objets sont plus significatifs et ont plus d'autorité que les objets en eux-mêmes et c'est en juxtaposant les objets que le musée crée de l'authenticité²¹⁹. Alliant pouvoir et savoir, cette opération participe de la même logique d'assemblage nécessaire à la mise en place de toute *period room* en milieu muséal. En ce sens, si le tissu architectural de l'institution « altère » l'authenticité de la *period room* en montrant sa dimension construite, il légitime par le fait même cette construction en lui assurant une nouvelle forme d'authenticité qui n'est plus liée à son contexte d'origine, mais plutôt à son insertion dans un récit historique « objectif » et « vrai ».

2.3 L'authenticité et le choix des composantes de la *period room*

En raison de l'autorité et de la légitimité qui lui sont collectivement consenties, l'espace institutionnel muséal en lui-même fabrique donc de l'authenticité. Dans le cas plus spécifique de la *period room*, comment, concrètement, les impératifs qui supportent la notion d'authenticité et le choix des composantes sont-ils articulés par le musée ? Indissociable des exigences du *connoisseurship*, la valeur d'authenticité des composantes de la *period room* se construit aussi en lien avec le développement et la structuration du

²¹⁷ Ivan Gaskell, « Costume, Period Rooms, and Donors : Dangerous Liaisons in the Art Museum », p. 617.

²¹⁸ Ivan Gaskell, « Costume, Period Rooms, and Donors : Dangerous Liaisons in the Art Museum », p. 617. Précisons que la critique de Gaskell au sujet de la présence incongrue de la *period room* dans le « tissu architectural » du musée ne vise pas son exclusion hors de l'institution, mais a plutôt pour but de rappeler les conditions de son usage dans l'espace muséal, conditions dont les conservateurs ne peuvent faire abstraction.

²¹⁹ Spencer R. Crew et James E. Sims, « Locating Authenticity : Fragments of a Dialogue », in Ivan Karp et Steven D. Lavine, dirs., *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington : Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 162-163.

marché des objets anciens, ainsi que l'augmentation des prix de ces derniers dans la seconde moitié du 19^e siècle. Manuel Charpy explique que,

À partir des années 1860, [les objets neufs] disparaissent des inventaires des antiquaires. Cette éviction signe une nouvelle recherche d'authenticité. En effet, dès lors que les antiquités deviennent des marchandises convoitées, les objets neufs au milieu d'antiquités sont considérés, quelle que soit leur qualité, comme des « copies » voire des faux²²⁰.

Toutefois, comme le remarquent plusieurs auteurs dont Adriaan De Jong et Matte Skougaard, « l'authenticité visuelle » – et il s'agit probablement ici davantage d'une question d'effet et de crédibilité que de considération relative à l'« authenticité historique » de l'ensemble²²¹ – primait parfois sur « l'authenticité matérielle », c'est-à-dire l'ancienneté des objets et des composantes architecturales employés pour la construction des intérieurs à la fin du 19^e siècle. Les deux auteurs donnent l'exemple d'une pièce paysanne d'Hindeloopen (province de la Frise, Pays-Bas) présentée à Paris lors de l'Exposition Universelle de 1878 : les murs et le plafond étaient en carton, le carrelage en trompe-l'œil et le mobilier issu de différents endroits. Pourtant aucun critique ne semble avoir prêté attention à ces détails²²².

En plus de nous rappeler les origines communes de la *period room* avec les panoramas et les dioramas, la prépondérance accordée à l'effet visuel de l'ensemble légitime le mélange entre les originaux et les reproductions avérées et ce, même au musée d'art. C'est par exemple le cas de l'atelier d'armurerie médiéval du Metropolitan Museum of Art (fig. 2.1), cet exemple d'*utilitarian period room* présenté au début des

²²⁰ Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise*. Paris, 1830-1914, thèse de doctorat, Tours : Université François-Rabelais, 2010, p. 524.

²²¹ Soulignons qu'authenticité et crédibilité sont deux choses différentes, bien que les deux soient indissociables du contexte de leur énonciation. Ainsi, un intérieur ancien peut être organisé de manière crédible pour l'œil du visiteur actuel sans pour autant répondre aux critères d'authenticité en vigueur au sujet du lieu et de la période d'origine de la pièce reconstruite. L'inverse est tout aussi valable et une *period room* pourra être jugée authentique dans son organisation bien que l'œil actuel y perçoive ce qui lui apparaîtra comme des incongruités qui pourront être interprétées comme un manque de crédibilité. Revoir à ce sujet la distinction établie entre *period room* historique et *period room* artistique établie par Edward P. Alexander en 1964 et dont nous avons discuté dans le chapitre I.

²²² Adriaan De Jong et Matte Skougaard, « Les intérieurs de Hindeloopen et d'Amager : deux exemples d'un phénomène muséographique », *Publics et Musées*, no 9, 1996, p. 24.

années 1910²²³ et auquel nous avons fait référence dans le chapitre précédent. Des fragments de boiseries de style gothique qui, selon Bruno Pons, proviennent du nord et du sud de l'Europe (notamment Abbeville) sont assemblés de manière à former un escalier et une alcôve où un atelier d'armurerie est mis en scène. Différents outils sont réunis et, à travers la porte et les claires-voies de l'escalier, le visiteur peut entrevoir de fausses armures datant des années 1820-1830 et même des plus récentes. Pons, pour qui cet exemple est une caricature, considère que l'atelier a le mérite de souligner les racines ethnologiques de la *period room*. Il note que, peu à peu, le procédé d'origine sera raffiné « [...] jusqu'à entreprendre des reconstitutions avec de véritables chefs-d'œuvre, [et ainsi] écarteler les Beaux-Arts entre l'histoire et l'ethnologie, la révolution industrielle et l'industrie du luxe. »²²⁴ Autrement dit, les impératifs du *connoisseurship*, la conception de l'authenticité qu'ils véhiculent et le goût de l'élite qu'ils promeuvent, s'imposeront comme les normes à partir desquelles les composantes de la *period room* dans le musée d'art seront choisies.

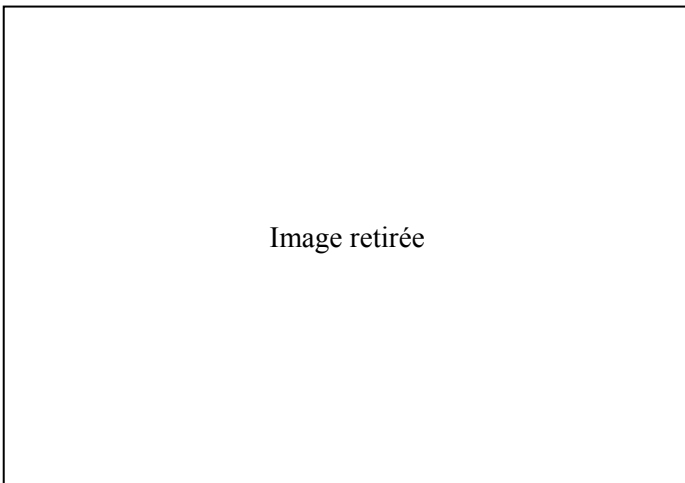


Figure 2.1 : *Doorway and Staircase Enclosure*, en provenance du 29 rue de la Tannerie, Abbeville, fin du 15^e ou début du 16^e siècle, pièce telle que mise en exposition vers 1913, Metropolitan Museum of Art, New York.

Évidemment, faute de mieux, il arrive que certains musées intègrent des objets postérieurs à la période représentée par la *period room* (voir par exemple notre description des composantes du salon français du Royal Ontario Museum au chapitre IV).

²²³ L'assemblage formant une alcôve et un escalier sont encore en place au musée (*The Cloisters*, Salle 10) mais la mise en scène de l'atelier réalisée en 1913 (selon John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, New Haven : Yale University Press, 2007, p. 160) n'est plus en place aujourd'hui.

²²⁴ Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800. Reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du sud et en France*, Dijon : Éditions Fatou, 1995, pp. 112-113.

Par ailleurs, personne n'est à l'abri de la découverte, suite à une réévaluation et à la formulation de nouvelles hypothèses, d'un « faux » parmi les collections. Toutefois, bien que les objets aujourd'hui exposés dans les *period rooms* soient le plus souvent des originaux, il existe des cas où des reproductions sont exposées à dessein. Sarah Medlam explique que, suite au dernier réaménagement du parloir de Bromley-by-Bow (1606) entre 1998 et 2001 au Victoria and Albert Museum (fig. 2.2), des galvanoplasties commandées par le musée au 19^e siècle et de la vaisselle moderne en étain ont été disposées sur le *court cupboard* (ou armoire royale). Comme les visiteurs peuvent circuler librement dans cette pièce, l'emploi de vaisselle d'époque, rare et de grande valeur, aurait été impossible sans vitrine pour des raisons de conservation. Le fait de présenter des reproductions permet à la fois de montrer la fonction du *court cupboard*, et de préserver l'atmosphère d'un « véritable » intérieur d'époque où les objets n'étaient pas présentés sous vitrine²²⁵. L'inauthenticité des composantes est ici soumise à ce qui est jugé comme l'authenticité de l'ensemble dans une dynamique où la conception anthropologique de l'authenticité et la fonction pédagogique de la *period room* semblent primer sur les normes établies par le *connoisseurship*.

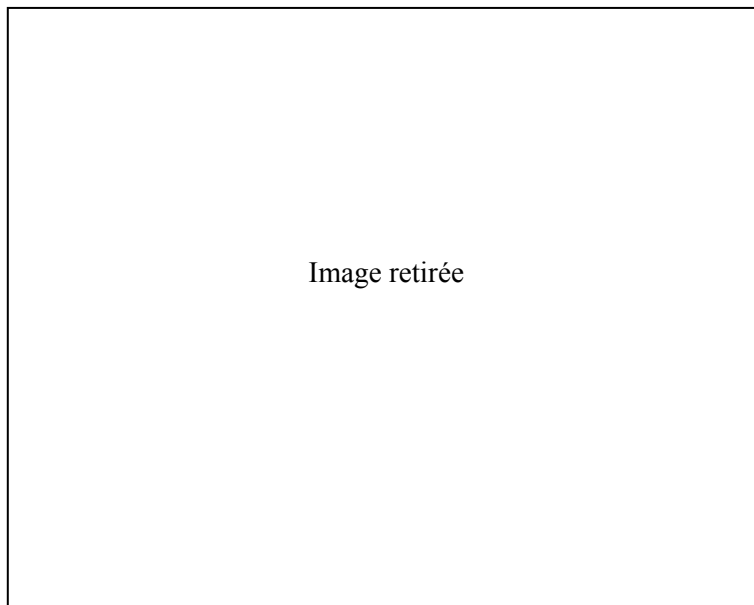


Figure 2.2 : « Old Palace » at Bromley by Bow, Londres, c. 1606, pièce telle que mise en exposition en 2011, British Galleries, Victoria and Albert Museum, Londres.

²²⁵ Sarah Medlam, « Chapter 10 : The Period Rooms », in Christopher Wilk et Nick Humphrey, dirs., *Creating the British Galleries at the V&A. A Study in Museology*, Londres : V&A Publications, 2004, p. 174.

Par ailleurs, l'un des problèmes liés à l'ameublement des *period rooms* relève du fait que les collections muséales ne sont pas initialement conçues dans ce but. Comme l'explique Medlam, même dans une institution comme le Victoria and Albert Museum dédiée aux arts décoratifs depuis 1852, il est rare de trouver des ensembles complets de meubles et ce, même dans le cas de simples paires²²⁶. Comment, dans de telles circonstances, reproduire un salon du 18^e siècle dont l'inventaire fait état d'une douzaine de sièges assortis ? Une situation qui est loin d'être exceptionnelle d'après les inventaires retranscrits dans l'ouvrage de Pons. Le problème de l'authenticité des composantes se double alors d'un problème de disponibilité. Se posant comme l'une des conditions de possibilité de la *period room* (pas d'objets, pas d'ensemble), le problème de la disponibilité a pour ultime enjeu la formation d'un ensemble qui, à son tour, répondra lui aussi aux normes d'authenticité en vigueur.

2.4 L'authenticité et l'assemblage de la *period room*

L'authenticité de la *period room* en tant qu'ensemble est complexe, notamment parce que, au-delà de l'authenticité des composantes elles-mêmes, elle touche leur mise en commun dans le dispositif. Pons souligne que,

Le résultat peut être le faux le plus caractérisé, même s'il est fait d'éléments de mobilier et d'objets tous parfaitement authentiques et irréprochables quant à leur qualité, mais sans qu'il y ait accord entre eux. Car le détail ne suffit pas, la singularité non plus. Lorsque des éléments ont été conçus pour faire partie d'un ensemble, c'est l'ensemble qui doit primer, or c'est cette notion d'ensemble qui est la plus difficile à saisir, à retrouver²²⁷.

Juger de l'authenticité d'un ensemble dont l'organisation des composantes vise à recréer un intérieur, le plus souvent domestique, implique d'extraire cet ensemble du temps chronologique pour le figer en vertu d'une certaine conception du passé, d'une certaine norme nécessairement stéréotypée, formulée depuis un présent en vue d'établir ce

²²⁶ Sarah Medlam, « Chapter 10 : The Period Rooms », p. 179.

²²⁷ Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800*, p. 10.

qu'était, jadis, la maison²²⁸. À travers une démarche qui rappelle les enjeux anthropologiques et coloniaux de la construction de l'authenticité, le musée d'art idéalise l'altérité de la demeure du passé au moyen de la *period room*, une idéalisation dont la perceptibilité est toutefois dépendante de la forme familière donnée au dispositif. La construction de l'authenticité de l'ensemble amorce donc une série de rapports complexes : un dialogue paradoxal entre passé et présent; la mise en place d'une norme générale à partir d'exemples singuliers; et la reconnaissance de la différence au moyen du semblable. Ceci étant, comment comprendre la relation entre la *period room* et le lieu et l'époque qu'on tente d'y reproduire ou, dans de plus rares cas, d'y reconstituer ? Est-elle de l'ordre du pastiche, de la parodie, du travestissement, du simulacre ?

Laissons de côté le simulacre pour l'instant, nous y reviendrons plus tard. Écartons également la parodie et le travestissement. La parodie implique, comme l'explique Gérard Genette, la transformation d'un texte de manière à détourner sa fonction d'origine dans un but satirique et ce, de trois manières. La première « résulte de l'application d'un texte noble, modifié ou non, à un autre sujet, généralement vulgaire; l'autre, de la transposition d'un texte noble dans un style vulgaire; la troisième, de l'application d'un style noble, celui de l'épopée en général [...], à un sujet vulgaire ou non héroïque. »²²⁹ Selon nous, la *period room* n'opère pas dans ce registre.

Quant au travestissement, Genette le décrit également comme la transformation d'un texte dans un but satirique, mais lui ajoute une fonction dégradante²³⁰. C'est également la position de Richard Dyer qui explique que le travestissement, de l'italien *travestire*, suggère l'idée d'un mode habillé (*dressed*), voire déguisé en un autre, le plus souvent un mode sérieux vêtu en mode frivole²³¹. Selon lui, l'usage de ce terme devient courant au 17^e siècle, notamment avec la parution de l'*Énéide travestie* (*Eneide*

²²⁸ Nous reviendrons sur le problème de la maison ou, plus précisément, du « chez-soi » dans le cinquième chapitre. La question de l'extraction de la *period room* « hors du temps » sera traitée en détail dans le sixième chapitre.

²²⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 19. Genette poursuit : « Dans le premier cas, le “parodiste” détourne un texte de son objet en le modifiant juste autant qu'il est nécessaire; dans le second, il le transpose intégralement dans un autre style en laissant son objet aussi intact que le permet cette transformation stylistique; dans le troisième, il lui emprunte son style pour composer dans ce style un autre texte, traitant un autre objet, de préférence antithétique. », p. 19. Voir également pp. 33-34 pour un résumé des précisions terminologiques et un tableau récapitulatif.

²³⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 33.

²³¹ Richard Dyer, *Pastiche*, Londres et New York : Routledge, 2007, p. 38.

travestita, Giovanbattista Lalli, 1634) et, si la dimension humoristique du travestissement relève d'abord de la disparité des modes, ce procédé littéraire a aussi été associé à un certain abaissement familial, d'où une connotation dégradante et même avilissante²³². Cette connotation n'a rien d'étonnant alors que l'héritage aristotélicien de la hiérarchie des genres pose déjà la comédie comme étant vulgaire et inférieure à la tragédie qui est considérée comme le genre le plus noble.

Les précisions de Dyer nous rappellent par ailleurs l'expression « costume du temps » employée par Pons pour décrire la *period room*. Toutefois, nous avons établi en introduction que le « costume du temps », à l'instar du costume « archéologique » analysé par Robert Rosenblum, relevait surtout de l'historicisme²³³. Dans ce contexte, le souci de l'exactitude du détail archéologique vise d'abord à montrer comment, en recréant la même histoire dans différentes périodes, l'énonciateur, qu'il soit peintre, auteur ou institution, maîtrise le temps. Dans le cas de la *period room*, le musée use de sa connaissance du passé afin d'établir son pouvoir sur le temps qu'il peut capter, figer et spatialiser au moyen du dispositif. Le costume du temps de Pons ne serait donc pas tout à fait de l'ordre du travestissement. En outre, ce sont les rôles satirique et burlesque ainsi que la connotation péjorative associés à ce procédé qui nous conduisent à l'écarter de notre analyse de l'authenticité de la *period room*.

Ceci étant dit, nous n'excluons pas qu'une *period room* puisse, dans certains cas, emprunter aux procédés de la parodie ou du travestissement. Mais, malgré leur fort potentiel heuristique et surtout critique, ces stratégies sont subversives et, d'une manière générale, ne se retrouvent pas dans la *period room* telle que présentée au musée sur une base permanente. Nous croyons donc que la *period room* se rapproche davantage du pastiche, qui est de l'ordre de l'imitation plutôt que de la transformation, bien qu'elle n'en soit peut-être pas un exemple pur au sens littéraire du terme. En quoi la *period room* serait-elle un pastiche ? Pour répondre à cette question, deux éléments seront considérés ici : l'assemblage et l'imitation.

²³² Richard Dyer, *Pastiche*, p. 38.

²³³ Robert Rosenblum, *L'art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, traduit de l'anglais par Sylvie Girard, Brionne : Gérard Monfort, 1989 [1967].

2.4.1 *Le pastiche entre l'assemblage et le montage*

Au point de vue de sa structure, le pastiche procède de la combinaison de plusieurs composantes. C'est ce qu'explique Dyer qui rappelle que le terme provient de l'italien *pasticcio*, c'est-à-dire un mets apparenté à la tourte et composé de viande et de légumes recouverts de pâte²³⁴. Transposé dans le domaine de l'art, le *pasticcio* est une œuvre réalisée grâce à l'organisation d'éléments de différentes origines²³⁵. Dans ce mélange, culinaire ou artistique, les différentes composantes demeurent identifiables comme telles (on peut reconnaître les ingrédients du pâté) mais sont néanmoins modifiées par leurs interactions réciproques²³⁶.

La grande majorité des *period rooms* en milieu muséal fonctionne selon la même logique de combinaison, qu'il s'agisse de son décor, de son contenu ou les deux. Les nombreux montages, au sens muséographique du terme, effectués en vertu du pouvoir de l'instance muséale pour construire le cadre architectural de la *period room* font d'elle un excellent exemple de pastiche sur le plan matériel. John Harris est probablement l'auteur qui traite le plus longuement de cette question²³⁷. Tout d'abord, les dimensions d'une pièce (et donc de la boiserie) sont presque toujours modifiées dans les déplacements d'un lieu à un autre – déplacements qui peuvent être nombreux avant l'entrée de la pièce au musée. Une pièce peut ainsi compter presque une dizaine de « vies », c'est-à-dire autant d'occasions de subir des transformations. Des fragments, aussi bien anciens que modernes, sont souvent introduits dans la structure d'une pièce. Ils permettent de remplacer des morceaux perdus, endommagés et même de modifier les dimensions de la pièce pour l'adapter aux exigences du nouveau lieu. Le musée adaptera à son tour cet ensemble et ses dimensions, en écartera les composantes jugées inauthentiques – qui, le plus souvent, correspondent aux ajouts postérieurs au moment de création du décor – et procédera même parfois à l'ajout de panneaux de boiserie afin de conformer la *period room* à sa propre vision du passé ou à ses exigences muséographiques²³⁸.

²³⁴ Richard Dyer, *Pastiche*, p. 8.

²³⁵ Richard Dyer, *Pastiche*, p. 8.

²³⁶ Richard Dyer, *Pastiche*, pp. 9-10.

²³⁷ John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, 2007.

²³⁸ C'est par exemple le cas du salon de l'hôtel de Varengeville (Paris, c. 1736-1752) au Metropolitan Museum of Art où des panneaux modernes ont été ajoutés à la boiserie afin d'agrandir la pièce et ainsi créer un espace suffisamment grand pour présenter un tapis de la Savonnerie. La date exacte de réalisation

En plus des modifications au niveau des dimensions de la pièce, il faut compter les inversions potentielles des panneaux de la boiserie. Afin de s'adapter au nouveau cadre architectural, des murs peuvent être inter-changés, des ouvertures (portes et fenêtres) déplacées, percées ou condamnées. Le cas des musées est particulier : des transformations importantes dans les ouvertures peuvent être nécessaires pour faciliter la circulation des visiteurs, mais aussi pour respecter les normes de sécurité. Dans certains cas, il est donc plus aisé de supprimer un mur et de présenter la *period room* sous forme de vignette.

Par ailleurs, il est extrêmement rare que la boiserie, la cheminée, le plafond (incluant les corniches) et le plancher réunis dans une *period room* proviennent tous d'un même ensemble. La cheminée et la boiserie proviennent souvent de lieux différents, le plancher est recréé à partir de matériaux anciens ou modernes et le plafond, généralement très difficile à récupérer lors de la dépose des boiseries, est souvent moderne. Il arrive qu'un plafond très ornémenté ait une provenance différente de celle des boiseries ou encore qu'il ait été copié à partir d'un moulage en plâtre. Les corniches, qu'elles soient en bois ou en plâtre à l'origine, sont souvent des moulages en plâtre une fois dans la *period room*. Les revêtements muraux comme les textiles et les papiers peints sont le plus souvent des reproductions à l'identique en raison de la rareté des matériaux mais surtout de leur fragilité.

Ajoutant à ce *puzzle*, voire à ce casse-tête, une pièce ancienne qui serait encore complète n'est pas nécessairement vendue en tant qu'ensemble : la boiserie, la cheminée, les glaces, etc., peuvent être divisées lors de la vente, d'où la réalisation de *period rooms* à partir de la combinaison de fragments de provenances différentes. De telles compositions se retrouvent aussi bien dans les intérieurs privés que dans les musées et le vendeur ou l'antiquaire sont souvent en cause dans ces assemblages dont l'acquéreur n'est pas toujours au fait – l'une des qualités de l'assemblage étant justement, comme nous le verrons avec l'exemple du peintre Zeuxis, de passer inaperçu. Le pouvoir du

des panneaux, probablement entre l'acquisition en 1963 et la présentation au public en 1969, n'est pas précisée. Nous rediscuterons de cette question de même que des enjeux temporels des différentes « vies » de la *period room* dans la dernière partie de la thèse. James Parker, « The Varengeville Room », in Amelia Peck, dir., *The Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, New York : Metropolitan Museum of Art; New York : Harry N. Abrams, 1996, p. 79.

marchand, autre instance ayant une incidence pour la mise en forme de la *period room*, opère ici en relation avec l'ignorance, c'est-à-dire le « non-savoir », du client. Harris explique qu'avant les années 1950, les directeurs de musées et les conservateurs sont complètement à la merci des marchands, que ce soit à New York (Duveen; French & Co.), à Paris (Carlhian et Cie.) ou à Londres (Charles Roberson; Gill & Reigate). Le « règne » des marchands, associé au fait que l'examen des *period rooms* n'était pas aussi rigoureux que celui des œuvres peintes et sculptées, mènent à l'acquisition d'ensembles architecturaux dont l'authenticité – c'est-à-dire l'originalité et l'intégrité selon les principes du *connoisseurship* – est remise en question depuis quelques années déjà²³⁹.

Aussi harmonieux et imperceptibles que puissent être ces assemblages, ils entraînent néanmoins des difficultés au niveau du respect des proportions dans la *period room*, une question aussi subtile que cruciale. Comme l'explique Pons à travers l'analyse de plusieurs exemples, l'emplacement d'un trumeau ou la proportion d'une moulure peut « confirmer » ou « gâcher » l'authenticité d'un ensemble, c'est-à-dire faire d'une pièce une *period room* du 18^e siècle ou une *period room* du 19^e qui interprète le siècle précédent²⁴⁰. Pons souligne qu'il en va de même pour la mise en commun de l'ameublement qui, afin de restituer l'esprit d'une époque, ne doit pas seulement être authentique mais aussi respecter les « valeurs respectives des choses les unes par rapport aux autres. »²⁴¹ Ici encore, les choix de l'autorité muséale devront s'arrimer à l'état des connaissances tout en contribuant à construire, au moyen de son institutionnalisation dans la *period room*, la légitimité de ce savoir au sujet du passé.

Pour être considéré comme un pastiche – et, dans le cas qui nous occupe une *period room* – l'assemblage des composantes doit faire l'objet d'une certaine cohésion, cohésion qui peut être garantie par un principe unificateur assurant l'intelligibilité de la rencontre entre les éléments²⁴². Dans le cas de la *period room*, ce principe peut être révélé par l'intitulé du dispositif (par exemple, *Un salon français vers 1750-1760* présenté au Royal Ontario Museum de Toronto) qui renvoie à une époque donnée et à un lieu

²³⁹ John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, pp. 3-4. Nous reviendrons aux liens entre les marchands et le développement de la *period room* dans le cinquième chapitre.

²⁴⁰ Voir Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800*, pp. 136-153.

²⁴¹ Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800*, p. 139.

²⁴² Selon Richard Dyer, « Coherence in pasticcio may also be achieved by an underlying principle of meaning which makes sense of the multiplicitous elements. » Richard Dyer, *Pastiche*, p. 19.

identifiable qui sera générique ou particulier (par exemple, le boudoir de l'hôtel de Crillon, *The Crillon Room*, présenté au Metropolitan Museum of Art de New York).

Dans son analyse de la mise en exposition des collections d'Alexandre Du Sommerard à l'hôtel Cluny dans les années 1830, Stephen Bann souligne l'importance de ce qu'il identifie comme un « alibi » pour cautionner l'assemblage de la *period room* et ainsi en assurer la cohérence. Bann note que les « ameublements, tentures, vitraux, armures, ustensiles et bijoux » réunis par Du Sommerard échappent à la simple juxtaposition chaotique et dénuée de sens grâce au principe organisateur des « bons vieux temps chevaleresques »²⁴³. Nommé par Émile Deschamps dans sa description de sa visite à l'hôtel de Cluny en 1834, l'idéal des bons vieux temps chevaleresques est posé comme le référent de la *period room* et justifie la réunion, de même que la mise en ordre des éléments. Soulignons par ailleurs que le « vieux temps » des chevaliers n'est pas actuel mais bien passé et qu'il est, de ce fait, sous-entendu comme étant meilleur (le « bon vieux temps »). Cette idéalisation d'une époque révolue suggère une conception colonialiste de la notion d'authenticité où le « vrai » est confiné dans un passé conçu comme un espace-temps clos, imperméable, stéréotypé et pur de toutes influences extérieures, qu'elles soient géographiques ou, plus précisément ici, postérieures à la période représentée.

C'est d'ailleurs en ce sens que le principe combinatoire employé pour la construction de la *period room* vise à présenter ce qui est jugé comme étant l'idéal d'une période. Ce mode opératoire nous rappelle celui du peintre Zeuxis qui, comme l'écrit Pline l'Ancien, « [...] devant exécuter pour les Agrigentins un tableau destiné à être consacré dans le temple de Junon Lacinienne, il examina leurs jeunes filles nues, et en choisit cinq, pour peindre ce que chacune avait de plus beau. »²⁴⁴ Comme le souligne Robert Rosenblum, l'assemblage auquel procède Zeuxis trouve des échos dans la théorie picturale néoclassique fondée sur le modèle de l'idéalisme du 16^e siècle. Selon cette théorie, « [...] les perfections idéales de l'art doivent s'obtenir en choisissant les composantes les plus belles que peuvent offrir les réalités imparfaites de la nature. »²⁴⁵

²⁴³ Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, 1984, p. 82.

²⁴⁴ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, vol. 2, livre XXXV, traduction en français par Émile Littré, Paris : Dubochet, 1850, p. 473.

²⁴⁵ Robert Rosenblum, *L'art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, traduit de l'anglais par Sylvie Girard, Brionne : Gérard Monfort, 1989, p. 34.

Selon cette logique, l'hétérogénéité des composantes disparaît au profit de l'harmonie idéale du tout obtenu grâce à l'assemblage.

Or, dans la *period room*, la recherche de la perfection au moyen de l'agencement des composantes s'avère plus complexe. D'une part, nous l'avons déjà dit, l'institution doit composer avec des contraintes matérielles qui limitent le nombre des objets dans lequel il est possible de puiser. Aussi, nonobstant leur qualité ou leur « authenticité », il n'est pas certain que ces objets soient toujours les plus appropriés pour la construction de l'ensemble. D'autre part, la recherche de l'idéal au moyen de l'assemblage a un revers non négligeable : celui de la monstruosité. La création d'un corps parfait a pour corollaire celle d'un corps monstrueux, alors que la réunion des différentes parties devient visible comme telle, que l'harmonie de l'assemblage cède sa place à l'hétérogénéité du montage²⁴⁶. L'exemple paradigmatique de l'« échec » de l'assemblage devenu montage serait ici la Créature conçue à partir de fragments de cadavres par le Docteur Frankenstein dans le roman de Mary Shelley (*Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818)²⁴⁷.

Le cinéma, en premier lieu avec l'œuvre de James Whale (1931), nous a habitués à reconnaître la Créature par ses sutures, c'est-à-dire en exacerbant la visibilité et même l'incongruité du montage²⁴⁸. Toutefois, il en va autrement dans l'œuvre littéraire. Shelley n'insiste pas sur la couture et décrit plutôt la Créature comme un être aux yeux ternes et aqueux, à la peau jaunâtre, aux cheveux noirs lustrés, aux dents d'une blancheur de perle et aux lèvres droites et noires²⁴⁹. Par ailleurs, comme le souligne Shelley, les membres de

²⁴⁶ Précisons toutefois que le terme montage est employé dans le musée pour faire référence au processus même de mise en place d'une exposition. Installer une *period room* implique donc de procéder à son montage et ce, indépendamment du fait que la « couture » soit perceptible. Nous reviendrons sur la question du montage muséographique dans le sixième chapitre.

²⁴⁷ Johanne Lamoureux « Seeing Through Art History : Showing Scars of Legibility » dans Donald Preziosi et Johanne Lamoureux, *In the Aftermath of Art : Ethics, Aesthetics, Politics*, Londres et New York : Routledge, 2006, pp. 144-147.

²⁴⁸ À ce sujet, voir l'ouvrage dirigé par Stephen Bann, dir., *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, Londres : Reaktion Books, 1994. En particulier Michael Grant, « James Whale's 'Frankenstein' : The Horror Films and the Symbolic Biology of the Cinematic Monster », pp. 113-135; Jasia Reichardt « Artificial Life and the Myth of Frankenstein », pp. 136-157. Voir également Johanne Lamoureux, « Frankenstein et *Les Ruines* de Volney : l'Éducation littéraire de la Créature », *Protée*, vol. 35, no 2, 2007, pp. 65-73; Johanne Lamoureux « Seeing Through Art History : Showing Scars of Legibility », pp. 144-147.

²⁴⁹ Mary Shelley, *Frankenstein or The Modern Prometheus. The 1818 Text*, Oxford : Oxford University Press, 2008 [1818], p. 39.

la Créature sont proportionnés et Frankenstein choisit ses traits comme étant beaux²⁵⁰. Les composantes sont idéales et surtout, elles proviennent toutes d'une même espèce, l'humain. Le jeune docteur procède donc de la même manière que l'artiste du début du 19^e siècle dont la formation académique est basée sur une progression depuis la partie vers le tout. Apprenant à dessiner d'abord des éléments du visage (yeux, nez, lèvres), puis des têtes complètes, des mains, des pieds, des jambes, notamment d'après des modèles en plâtre, ce n'est qu'*in extremis*, c'est-à-dire au terme de son apprentissage, qu'il représentera un corps complet réalisé d'après un modèle vivant²⁵¹. Dans ce processus où la vision de l'ensemble n'apparaît qu'au dernier moment, ce n'est qu'une fois l'assemblage complété, une fois la Créature animée, que la beauté du rêve de Frankenstein s'évanouit pour laisser place à l'horreur et au dégoût²⁵². Aussi, dans l'œuvre littéraire, la monstruosité de la Créature ne relève donc pas de la visibilité immédiate des opérations de montage, mais réside plutôt dans le résultat lui-même, c'est-à-dire, comme l'a indiqué Johanne Lamoureux, dans « [...] la monstruosité sublime et romantique de l'excès : par sa taille, sa force, son agilité, son endurance, sa rage. »²⁵³

La subtilité de la distinction entre l'assemblage et le montage est au cœur de la *period room* comme pastiche dans la mesure où la crédibilité, voire la valeur, du dispositif en tant que véhicule de l'histoire ne seront assurées que si la « couture » est la moins apparente possible. Joignant sa connaissance du passé et son pouvoir, le musée masque la couture du montage muséographique par la virtuosité même de l'assemblage des composantes et garantit ainsi l'authenticité de la *period room* qui apparaît comme un ensemble « naturel » et « inaltéré ». Nous n'irons pas jusqu'à qualifier les composantes de la *period room* de cadavres ou de ruines²⁵⁴, bien qu'une position héritée des idées de

²⁵⁰ Mary Shelley, *Frankenstein or The Modern Prometheus* : « His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. », p. 39.

²⁵¹ Voir à ce sujet Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1971; Johanne Lamoureux, « Seeing Through Art History : Showing Scars of Legibility », pp. 145; 154.

²⁵² Mary Shelley, *Frankenstein or The Modern Prometheus* : « I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body. [...] I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. » p. 39.

²⁵³ Johanne Lamoureux, « Frankenstein et *Les Ruines* de Volney : l'Éducation littéraire de la Créature », p. 70.

²⁵⁴ Johanne Lamoureux, « Frankenstein et *Les Ruines* de Volney : l'Éducation littéraire de la Créature », p. 69.

Quatremère de Quincy au sujet de l'importance du contexte d'origine pour la compréhension de l'objet, ou encore les entreprises de sauvetage architectural desquelles la *period room* est parfois issue impliquent potentiellement ce genre de connotation²⁵⁵. Ce que nous souhaitons souligner, c'est plutôt que le subtil passage entre l'idéal académique néoclassique de la composition formée à partir de parties « parfaites » et la monstruosité de l'ensemble prend, ici aussi, la forme de l'excès, du « trop ». Cette question est bien sûr liée au problème des proportions souligné par Pons, mais aussi à celui de l'exagération comme condition du pastiche, idée que nous souhaitons à présent développer. C'est ainsi que, en raison de la logique combinatoire qui préside à sa réalisation, la *period room* est située sur la mince frontière entre l'idéal néoclassique et le Romantisme du 19^e siècle, période au cours de laquelle, comme le note Stephen Bann, les thèmes de la création et de la monstruosité sont intimement liés²⁵⁶.

2.4.2 *Le pastiche comme imitation*

Tel que défini par Genette, le pastiche n'est pas qu'assemblage : il est aussi imitation. Contrairement à la parodie et au travestissement qui relèvent de la transformation d'un mode littéraire en un autre, le pastiche est plutôt un procédé d'imitation au moyen duquel un texte original, nommé *hypotexte*, sera pastiché par un

²⁵⁵ Au sujet des sauvetages architecturaux, voir John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, notamment chapitre 2 « Salvage and a more amateur antiquarianism », pp. 21-35; chapitre 3 « Continental imports and the Wardour street trade », pp. 37-57; chapitre 6 « The growth of a transatlantic trade in rooms and salvages », pp. 101-117. Au sujet de l'idée de Quatremère de Quincy selon laquelle les objets présentés au musée sont des ruines parce qu'ils ont été déplacés de leur contexte d'origine, voir Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, introduction et notes par Édouard Pommier, Paris : Éditions Macula, 1989 [1796]; voir aussi, du même auteur, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, texte revu par Jean-Louis Déotte, Paris : Libraire Arthème Fayard, 1989 [1815; 1836]. Quatremère de Quincy y écrit : « Par quel étrange contre-sens appellerait-on de ce nom ces réceptacles [conservatoires] de ruines factices qu'on ne semble vouloir dérober à l'action du temps, que pour les livrer à l'oubli ? Cessez, sophistes ignorans [sic], de trouver du plaisir dans ces ruines; oui, celles du temps sont respectables, celles de la barbarie font horreur. Les ruines du temps, ces monumens [sic] de la fragilité humaine, sont la leçon de l'homme, les autres en sont la honte. Cessez surtout de nous vanter l'ordre et l'arrangement qui règnent dans ces ateliers de démolition. » (p. 47) Pour sa part, dans un esprit légèrement différent, François Dagognet qualifie d'épaves les objets conservés au musée. Il écrit : « [le musée] ressemble à l'hôpital ou à l'asile par le fait qu'il recueille souvent des épaves plus ou moins détériorées, sauvées du désastre ou de l'âge, traitées d'ailleurs en conséquences (de nombreux soins : la désinfection, les prothèses et les restaurations consolidantes). » François Dagognet, *Le musée sans fin*, Seyssel : Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 31.

²⁵⁶ Stephen Bann, « Introduction », *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, p. 13.

second texte, nommé *hypertexte*²⁵⁷. Dyer, qui adopte une posture similaire, indique que le pastiche est une forme d'imitation dans la mesure où il implique la citation, la référence, la reproduction ou même la copie d'une autre œuvre²⁵⁸.

Toutefois, il n'y a pas que le pastiche qui relève de l'imitation hypertextuelle. C'est également le cas de la forgerie. Si le pastiche est dépourvu de fonction satirique, il n'en demeure pas moins qu'il opère dans un régime ludique qui, selon Genette, a pour but le divertissement. L'efficacité de la conjonction entre l'imitation et le jeu est rendue possible entre autres grâce au principe de feintise ludique. Comme nous le verrons dans le quatrième chapitre, ce principe vise à inciter le destinataire à se plonger dans un univers imaginaire en vertu d'un acte de foi identifié par le poète Samuel Taylor Coleridge comme une suspension volontaire de son incrédulité (*willing suspension of disbelief*)²⁵⁹. Au contraire, la « forgerie » se distingue du pastiche par son sérieux et sa fonction dominante qui « est la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant. »²⁶⁰ Genette explique :

L'état mimétique le plus simple, ou le plus pur, ou le plus *neutre*, est sans doute celui de la forgerie. On peut le définir comme celui d'un texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire, d'une manière ou d'une autre, l'attention sur l'opération mimétique elle-même ou sur le texte mimétique, dont la ressemblance doit être aussi transparente que possible, sans aucunement se signaler elle-même comme ressemblance, c'est-à-dire comme imitation. La situation pragmatique exemplaire est évidemment ici celle de

²⁵⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, pp. 11-12; 34.

²⁵⁸ Richard Dyer, *Pastiche*, pp. 8; 21.

²⁵⁹ À propos du principe de feintise, voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999; à propos de la suspension volontaire de l'incrédulité, voir Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literay Life and Opinions*, New York : American Book Exchange, 1881 [1817]. Coleridge y décrit deux sortes de poèmes. La première, à laquelle est associée la notion de suspension de l'incrédulité, est décrite comme suit : « In the one, the incidents and agents were to be, in part at least, supernatural; and the excellence aimed at, was to consist in the interesting of the affections by the dramatic truth of such emotions, as would naturally accompany such situations, supposing them real. » Un peu plus loin, l'auteur précise que le but avec ce type de poème est : « to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. » (pp. 441-442). Ainsi, comme l'explique Paul Ricoeur, « En ouvrant un roman, le lecteur se prépare à entrer dans un univers irréel à l'égard duquel la question de savoir où et quand ces choses-là se sont passées est incongrue; en revanche, ce lecteur est disposé à opérer ce que Coleridge appelait *wilful suspension of disbelief*, sous réserve que l'histoire racontée soit intéressante : c'est volontiers que le lecteur suspend sa méfiance, son incrédulité, et qu'il accepte de jouer le jeu du comme si – comme si ces choses racontées étaient arrivées. » Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, p. 339.

²⁶⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 92.

l'apocryphe sérieux [...], c'est-à-dire d'un mimotexte dont la contrainte serait de devoir passer pour authentique aux yeux d'un lecteur d'une compétence absolue et infaillible. Cette contrainte entraîne évidemment des règles négatives, telles que l'absence d'anachronismes, et une règle positive que l'on peut grossièrement formuler ainsi : contenir les mêmes traits stylistiques que l'original (mais à nouveaux frais de performances et en principe sans emprunts littéraires), ni plus ni moins, et dans la même proportion²⁶¹.

Voilà qui brouille les cartes : la *period room* est-elle pastiche ou forgerie ? D'une part, le milieu muséal est de plus en plus associé au monde du divertissement – les expositions de type *Blockbuster* en sont un exemple bien connu. D'autre part, les ambitions pédagogique et archéologique de la *period room* en font un objet qui se présente comme des plus sérieux. Mais surtout, et il s'agit là d'une distinction fondamentale, dans la forgerie l'imitation doit être imperceptible, voire insoupçonnable. Au contraire, dans le pastiche l'imitation doit être « perceptible comme telle »²⁶².

Parce que le musée, jouant sur l'ambiguïté de la distinction entre le réel et l'effet de réel, tend à présenter la *period room* comme une « vérité » historique, nous pourrions penser que l'état idéal visé est celui de la forgerie. Néanmoins, l'institution ne cherche en aucun cas à leurrer le visiteur quant à la vraie nature de la mise en exposition et, surtout, le mode de fonctionnement de la *period room* s'apparente davantage à celui du pastiche. En effet, Genette explique que l'une des conditions de la « perceptibilité mimétique » dans le pastiche est l'« exagération » ou encore la « saturation »²⁶³. Dans le même ordre d'idées, Dyer ajoute à l'exagération la sélection, l'accentuation et la concentration²⁶⁴, autant d'opérations qui peuvent décrire les modalités de construction de l'histoire au moyen de la *period room*.

Rappelons d'abord que l'exagération est justement ce qui contribue à rendre la *period room* potentiellement monstrueuse. Jasia Reichardt associe la monstruosité à une déviation par rapport à la norme et explique que la transformation d'un individu en monstre peut être réalisée simplement par l'exagération d'une ou de deux de ses

²⁶¹ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 94.

²⁶² Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 94.

²⁶³ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 94.

²⁶⁴ Richard Dyer, *Pastiche*, pp. 56-58.

caractéristiques physiologiques²⁶⁵. Précisons ensuite que, si l'exagération des traits distinctifs d'une époque dans la *period room* ne vise pas une imitation « comique » comme dans certains pastiches littéraires²⁶⁶ et que sa dissimulation est garante de l'efficacité du dispositif, elle est néanmoins perceptible. À titre d'exemples, nous pouvons penser à la surcharge (forme de saturation et de concentration) de meubles et d'éléments décoratifs dans une même pièce; à la qualité trop exceptionnelle pour être historiquement juste de tous les éléments présentés (une forme d'accentuation); ou encore à la stricte contemporanéité des éléments exposés en réponse au fantasme de l'euchronie (et qui est le résultat d'une sélection)²⁶⁷.

Voilà qui nous ramène à la *period room* « artistique » identifiée par Edward P. Alexander et décrite au premier chapitre. Ceci nous rappelle aussi l'un des paradoxes de la *period room* souligné par Dianne H. Pilgrim, soit que celle-ci tient à la fois lieu de salle d'exposition pour le mobilier en raison des contraintes d'espace au musée, et d'outil pour tenter de traduire le portrait historique et stylistique d'une époque²⁶⁸. C'est ainsi que les choix muséographiques peuvent induire des relations incongrues entre les objets exposés. L'exemple, décrit par Pons, du salon de l'hôtel Samuel Bernard remonté au Israel Museum de Jérusalem est révélateur : fauteuils, bureau plat, porcelaine et... statue de jardin se côtoient dans un intérieur français des années 1740. Au-delà de la cohérence et de la fidélité à la pièce originale, il s'agit ici, selon Pons, de résumer « [...] des usages de la vie française à une époque donnée, à partir d'éléments forts qui deviennent représentatifs. »²⁶⁹ Dans ce cas, chaque élément est authentique mais leur réunion se fait au détriment de l'ensemble. Au final, ce portrait, qui se voulait probablement le plus complet possible telle une synthèse idéale, donne une image exagérée et donc pastichée de l'époque.

²⁶⁵ Jasia Reichardt, « Artificial Life and the Myth of Frankenstein », in Stephen Bann, dir., *Frankenstein, Creation and Monstrosity*, p. 139.

²⁶⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 94.

²⁶⁷ Soulignons toutefois que la perceptibilité de l'imitation dans la *period room* n'est pas nécessairement évidente aux yeux d'un visiteur non spécialisé ou peu familier avec ce type de dispositif. Par ailleurs, même pour le visiteur averti (et nous n'y faisons pas exception), il est bien plus séduisant de se laisser prendre au jeu de la *period room* que d'y repérer les incongruités. Il s'agit là de l'importance de l'effet du dispositif, idée dont nous discuterons lorsqu'il sera question du simulacre.

²⁶⁸ Dianne H. Pilgrim, « Inherited from the Past : The American Period Room », *American Art Journal*, vol. 10, no 1, mai 1978, p. 5.

²⁶⁹ Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800*, p. 154.

Image retirée

Figure 2.3 : *Grand salon du château d'Abondant*, France, 1748-1750, vue de la traverse supérieure du dossier d'un fauteuil à la reine s'emboîtant parfaitement avec le motif sculpté de la boiserie, pièce telle que mise en exposition en 1994, Louvre, Paris.

Dans le même ordre d'idées, plusieurs auteurs critiquent le fait que les objets exposés dans les *period rooms* soient trop souvent contemporains les uns des autres²⁷⁰. Cette réalité commune dans le musée d'art pose problème, notamment au point de vue anthropologique, parce qu'elle entretient l'idée selon laquelle l'euchronie serait un critère d'authenticité de la *period room*. Indirectement, les cas étudiés par Pons dans son ouvrage *Grands décors français : 1650-1800* (1995) nous permettent d'entrevoir en quoi la recherche idéale du moment « initial » d'un décor – moment quasi impossible à reconstituer – peut être à la source de ce problème. Dans le cas des riches intérieurs français du 18^e siècle, le mobilier dit « d'architecture »²⁷¹ est généralement commandé en même temps que le décor, décor qui est d'ailleurs conçu par l'architecte au moment de la construction ou de la rénovation de la demeure. La couleur des tissus s'harmonise ainsi parfaitement à la couleur des murs et les éléments de décor des consoles et des sièges, tout comme la forme de la traverse des dossiers, reprennent les formes et les motifs sculptés dans la boiserie (fig. 2.3). Le tout est alors parfaitement harmonisé, mais surtout strictement contemporain. Le nombre de sièges est très élevé (parfois une vingtaine pour une seule pièce) et constitue, avec les trumeaux de glace, l'essentiel du mobilier qui compte peu de meubles d'ébénisterie comme les bureaux plats, commodes, encoignures et autres qui se retrouvent aujourd'hui en abondance dans les *period rooms*. Toutefois, cette harmonie ultime du décor et cette prépondérance accordée aux sièges se retrouve davantage dans les pièces d'apparat que dans les espaces dédiés à l'usage privé où les

²⁷⁰ C'est le cas par exemple de Julius Bryant, voir « Museum period rooms for the twenty-first century : salvaging ambition », *Museum Management and Curatorship*, vol. 24, no 1, 2009, pp. 79-80.

²⁷¹ Nous discutons plus en détail de la différence entre mobilier d'architecture et mobilier d'agrément dans le quatrième chapitre.

meubles ne sont pas harmonisés de manière aussi rigoureuse, où ils sont plus variés et où les meubles anciens côtoient plus facilement les dernières nouveautés. Or, ce sont généralement des boiseries somptueuses que l'on associe volontiers à des pièces d'apparat qui forment le cadre des *period rooms* présentées au musée d'art. Puisque le mobilier d'origine est le plus souvent perdu, celui qui le remplace est un mobilier exemplaire choisi dans les collections de l'institution en fonction de la période de création du décor. L'harmonie d'origine étant perdue, seul le critère de datation subsiste. La recherche d'euchronie révèle en quoi, une fois de plus, le goût de classe dominante informe le type d'authenticité qui est recherché dans la *period room* et ce, peu importe qu'il s'agisse d'un intérieur d'apparat du 18^e siècle ou non. Selon cette logique, une forme exceptionnelle – celle de l'intérieur entièrement harmonisé de l'élite sociale – est employée pour représenter ce qui, dans le récit construit par le musée, représentera non seulement l'idéal d'une époque, mais aussi son « style » de manière plus générale, puisqu'aucun contrepoint moins somptueux ou plus commun ne lui sera opposé.

L'exagération dans le nombre, la qualité et la contemporanéité des objets qui composent la *period room* font d'elle un espace plus vrai que vrai et rendent ainsi perceptible sa dimension « pastichelle »²⁷². Dans le musée d'art, cet effet de concentration, de saturation de l'ensemble contribue en outre à imposer la norme à partir de l'exception, c'est-à-dire à faire ressortir, à partir d'exemples souvent rares et somptueux, ce qui sera présenté comme les traits typiques du lieu et de la période mis en scène. Ceci nous mène à considérer la fonction généralisante²⁷³ de la *period room* et, plus précisément, la question du « style ».

²⁷² Nous empruntons ce néologisme à Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 95.

²⁷³ Notons toutefois que, selon Dyer, le pastiche peut aussi fonctionner selon un principe de distinction. Les différences, qui peuvent être de l'ordre de l'anachronisme, de l'autoréférence, de l'incohérence stylistique ou autres, sont introduites dans le pastiche et tiennent lieu de repoussoir. Opérant *a contrario*, elles mettent ainsi en évidence les caractéristiques, voire les singularités, du référent pastiché. Si des anachronismes et des incohérences stylistiques peuvent se retrouver dans la *period room*, ils ne répondent toutefois pas à cette logique et sont davantage attribuables à des « erreurs » ou à un état partiel des connaissances au moment de la mise en place du dispositif. L'imitation par la distinction n'est donc pas, à proprement parler, une stratégie de la *period room*. Nous voyons néanmoins dans ce principe de la différence volontaire, tout comme dans la parodie et le travestissement d'ailleurs, des moyens de subvertir le dispositif de la *period room* de manière à offrir à la fois une expérience ludique pour le visiteur et une occasion de produire un discours critique au sujet du musée et de ses pratiques. Voir Richard Dyer, *Pastiche*, pp. 58-59.

Genette soutient que l'imitation implique une généralisation. Avec un pastiche, l'idée n'est pas toujours d'imiter un texte en particulier, mais aussi de saisir l'esprit général d'un style. Pour Genette,

[...] l'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte : sa cible est un style et les motifs thématiques qu'il comporte (le concept de style doit être pris ici dans son sens le plus large : c'est une *manière*, sur le plan thématique comme sur le plan formel); le texte qu'il élabore ou improvise sur ce patron n'est pour lui qu'un moyen d'actualisation – et éventuellement de dérision²⁷⁴.

Mise à part la dérision, cette définition correspond assez bien au mode de fonctionnement de la *period room*, c'est-à-dire aux modalités d'articulation entre la connaissance du passé et le pouvoir de l'institution muséale à travers la notion de style. Même dans le cas où la provenance de la boiserie est connue et documentée, la mise en exposition de la *period room* nécessite une part d'invention, sans doute pas d'improvisation, mais certainement d'élaboration qui, pour être crédible, se présente comme une généralisation du type « voilà comment étaient les intérieurs domestiques à cette époque ». En ce sens, la *period room* muséale serait, selon Bruno Pons, « [...] une esquisse de l'authentique qui serait une restitution moyenne de plusieurs réalités, une évocation crédible d'un intérieur anonyme à un moment donné. »²⁷⁵ Or, comme nous l'avons expliqué, la question de la classe sociale est décisive pour la construction de l'authenticité stylistique qui, plus discriminatoire qu'inclusive, présente davantage des réalités d'exception que des réalités moyennes, aussi anonymes soient-elles.

Par ailleurs, la *period room* permet, à travers la représentation de l'histoire qu'elle propose, d'actualiser dans le présent de l'institution muséale le thème de l'intérieur domestique du passé²⁷⁶. Il en résulte un énoncé (voire une « vérité ») à propos d'un style : voici le *Queen Ann* anglais, le rocaille français, le *federal* américain, etc. L'emploi de la notion de style comme principe unificateur de la *period room* en tant que pastiche permet de généraliser et ainsi d'accroître l'intelligibilité du propos et d'en faciliter la transmission et ce, bien que cette généralisation s'opère très souvent à partir de lieux

²⁷⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, pp. 88-89.

²⁷⁵ Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800*, p. 160.

²⁷⁶ Nous reviendrons plus en détail sur ces questions dans la troisième partie de la thèse.

annoncés comme singuliers lorsque la *period room* est présentée dans le musée d'art²⁷⁷. Par le fait même, le recours au pastiche mène à reconduire, sans vraiment les interroger, les modalités traditionnelles du canon de l'histoire de l'art à travers l'importance accordée au cas unique et de l'histoire des arts décoratifs telle que construite dans les ouvrages généraux et les manuels, dont une large part adopte le substantif « style » dans leur structure comme dans leur intitulé²⁷⁸. En outre, puisque dans le musée d'art cet énoncé présenté comme étant récapitulatif est formulé à partir d'un exemple exceptionnel, le processus de généralisation s'accomplit selon un principe de hiérarchisation verticale au sein de laquelle le pouvoir de l'institution fait la promotion du goût de la classe dominante. C'est en vertu de cette « norme exceptionnelle » et des enjeux politiques qui lui sont implicites que s'opère l'assujettissement du visiteur au moyen du dispositif de la *period room*.

Souvent identifié *a posteriori*, le style n'existe qu'en regard d'une certaine historicité – tout comme la notion d'authenticité d'ailleurs. Son importance dans la structure et le fonctionnement du pastiche nous indique en quoi ce dernier peut être révélateur d'une certaine perception du passé. À cet égard, Dyer rappelle que les éléments qui sont jugés caractéristiques d'un référent – et donc choisis pour être pastichés – sont perçus comme tels dans des conditions temporellement et culturellement spécifiques²⁷⁹. L'historicité du style et de la conception de l'authenticité qui l'accompagne – c'est-à-dire leur inscription dans une période historique spécifique qui marque leurs conditions de possibilité – a bien sûr une incidence directe sur la mise en exposition de la *period room*, comme en témoignent d'ailleurs les réaménagements

²⁷⁷ Ainsi, par exemple, le Metropolitan Museum of Art de New York identifie presque toutes les pièces européennes qu'il présente par le nom de la demeure dans laquelle elles se trouvaient à l'origine et les désigne par l'article défini *The* (*The Sagredo Bedroom, The Varengeville Room, The Lansdowne Dining Room, etc.*). Il arrive même, comme nous le verrons dans les troisième et cinquième chapitres, que la *period room* puisse être interprétée comme le portrait d'une personne en particulier. Au contraire, le Royal Ontario Museum de Toronto tend à privilégier des référents plus généraux pour les *period rooms* qu'il présente, comme c'est le cas des pièces intitulées *Un salon français vers 1750-1760* et *Un salon anglais vers 1750*.

²⁷⁸ À titre d'exemple : *Styles, Meubles, décors, du Moyen Âge à nos jours* (Verlet, 1972); *Le grand guide des styles* (Bedel, 1996); *Les styles français. Guide historique* (Barielle, 1998); *Reconnaître les styles du mobilier et des objets anciens* (Davidson, 2002); *Guide des meubles et des styles* (Deflassieux, 2005).

²⁷⁹ Richard Dyer, *Pastiche*, p. 128.

successifs d'une même pièce²⁸⁰. Dyer soutient que le pastiche peut « fixer » la perception que les gens d'une certaine époque ont d'une forme artistique donnée²⁸¹, un pouvoir qui, selon nous, fait de la forme pastiche un outil idéal pour instrumentaliser le savoir historique et cultiver la nostalgie en vue d'aliéner le visiteur dans le dispositif de la *period room*.

Pour Dyer, le pastiche peut également jouer un rôle dans le fait de désigner quelque chose (une œuvre, un phénomène, un style) comme étant passé et donc historique²⁸². C'est d'ailleurs là le propre de la *period room* qui, telle que nous l'avons définie en introduction, ne peut appartenir qu'au passé aussi récent soit-il. En outre, toujours selon Dyer, le pastiche peut aussi suggérer une continuité entre le passé et le présent²⁸³. Selon nous, dans le cas de la *period room* comme pastiche, cette continuité est réalisée à travers le processus de réception, au moment où le visiteur entre en contact avec celle-ci et est invité à la considérer par rapport à sa propre expérience, à son propre vécu et à son propre présent.

2.5 La *period room*, un simulacre ?

Nous avons démontré que, dans sa structure et son mode de fonctionnement, la *period room* est une forme de pastiche. Toutefois, bien que perceptible, cette dimension pastichienne n'est pas ouvertement revendiquée par le musée. Sorte de pastiche « inavoué », mais qui n'est pas non plus une forgerie parce que sa mise en forme ne vise pas à leurrer le visiteur, nous pourrions qualifier la *period room* de *cryptopastiche*. Toutefois, le fait que le cryptopastiche soit montré par le musée comme une représentation « authentique » de l'histoire, soulève la question du statut de simulacre de la *period room*. Loin de voir une contradiction entre le pastiche et le simulacre – tous deux sont intimement liés à la question de la *mimèsis* – nous croyons que combiner ces deux notions permet d'approfondir notre analyse des modalités de la *period room* dans le

²⁸⁰ Par exemple, Hilary Murtha propose une étude détaillée des réaménagements successifs de l'une des *period rooms* du Brooklyn Museum of Art. Hilary Murtha « The Reuben Bliss Bedchamber at the Brooklyn Museum of Art : A Case Study in the History of Museum Period Room Installations », *Winterthur Portfolio*, vol. 40, no 4, hiver 2005, pp. 205-218.

²⁸¹ Richard Dyer, *Pastiche*, p. 133.

²⁸² Richard Dyer, *Pastiche*, p. 133.

²⁸³ Richard Dyer, *Pastiche*, p. 133.

musée d'art et de rendre un peu plus compte de la complexité de son rôle pour la construction de l'histoire²⁸⁴.

Paul Hegarty a défini le simulacre comme

[...] a form of copy that imitates falsely, that claims to be real rather than a representation, and thus threatens the act of representation itself. The notion of the simulacrum has thus never been far from judgments about good and evil: it is the product of deception, often for gain²⁸⁵.

Cette courte définition insiste sur une dimension fondamentale du simulacre, celle du jeu fourbe qu'il initie entre le réel et sa représentation et dans lequel il entraîne le spectateur. Pour conclure notre réflexion au sujet de la relation entre la *period room* et la construction de l'authenticité au musée, nous nous concentrerons sur le simulacre en tant que représentation et ce, à deux niveaux. Nous examinerons tout d'abord comment le simulacre se donne pour le réel en analysant la relation entre la *period room* et l'histoire telle que présentée comme une donnée objective, puisque c'est souvent le statut qui lui est donné par le récit muséal. Puis, nous expliquerons comment le simulacre procède d'une mise en abyme de représentations en considérant cette fois la *period room* par rapport à l'histoire en tant que construction. Nous écarterons donc la dimension morale du simulacre qui impliquerait que nous posions un jugement de valeur au sujet de la *period room*, ce qui ne contribuerait en rien à notre démarche qui vise plutôt à en analyser le fonctionnement.

Nous ne suivrons pas non plus les chemins empruntés par Friedrich Nietzsche dans le *Crépuscule des idoles* (1889) ou encore par Jean Baudrillard dans *Simulacres et simulations* (1981) qui, parce qu'ils considèrent que le monde n'est que simulacre²⁸⁶,

²⁸⁴ La distinction entre la forgerie et le simulacre peut paraître ambiguë. Mais, comme nous l'avons bien montré à partir des écrits de Genette, la forgerie implique de créer une nouvelle entité, un texte ou un tableau par exemple, qui s'insère dans un corpus de manière à passer pour une production authentique. C'est-à-dire que la nouvelle création imite la manière générale de l'auteur ou de l'artiste, sans toutefois citer ou copier directement un modèle en particulier. Au contraire, comme nous le verrons, le simulacre fonctionne en relation à un (objet) modèle plutôt qu'à des règles générales.

²⁸⁵ Paul Hegarty, « Simulacrum », in *The Literary encyclopedia*, [En ligne], <http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1016>, page consultée le 12 juin 2013.

²⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris : Gallimard, 1974 [1889]. Voir entre autres « Comment, pour finir, le 'monde vrai' devint fable », pp. 30-31. À titre d'exemple, la cinquième considération : « Le 'monde vrai', une idée qui ne sert plus à rien, qui n'engage même plus à rien – une idée inutile, superflue, par conséquent une idée réfutée : abolissons-la » (p. 31). Ou encore la sixième : « Nous avons aboli le monde

tendent à renverser le platonisme duquel est issue cette notion. En effet, comme l'explique Gilles Deleuze, renverser le platonisme signifie « dénier le primat d'un original sur la copie, d'un modèle sur l'image. Glorifier le règne des simulacres et des reflets. »²⁸⁷ Aussi, toujours selon Deleuze, une telle entreprise impliquerait de contester les notions même de modèle et de copie au profit d'un monde du simulacre qui n'existerait que par lui-même²⁸⁸. D'une part, ces considérations philosophiques complexes excèdent l'ambition de cette thèse. D'autre part, nous ne croyons pas qu'une telle approche soit la plus appropriée à l'analyse des modalités de la *period room* dans la mesure où sa condition de pastiche implique nécessairement la relation avec un modèle, aussi construit et idéologiquement ou politiquement chargé soit-il²⁸⁹.

C'est donc en tant que représentation et, plus précisément, une représentation de l'histoire, que la *period room* est un simulacre. La représentation peut être comprise comme « le fait de rendre sensible (un objet ou un concept) au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe. »²⁹⁰ En ce sens, la représentation, qui est une forme de médiation, remplace, agit « à la place de » et est donc un substitut. Cette nuance est fondamentale car le substitut n'est en aucun cas l'objet substitué. Or, c'est sur cette distinction – ou plutôt sur l'indistinction entre les deux – que joue le simulacre.

vrai : quel monde restait-il ? Peut-être celui de l'apparence ?... Mais non! *En même temps que le monde vrai, nous avons aussi aboli le monde des apparences!* » (p. 31). Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris : Éditions Galilée, 1981. À titre d'exemple, la réflexion de l'auteur à propos du « double » des grottes de Lascaux : « C'est de la même façon, sous prétexte de sauver l'original, qu'on a interdit les grottes de Lascaux aux visiteurs, mais qu'on en a construit l'exacte réplique à cinq cents mètres de là, pour que tous puissent les voir (on jette un coup d'œil par le judas sur la grotte authentique, puis on visite l'ensemble reconstitué). Il est possible que le souvenir même des grottes d'origine s'estompe dans l'esprit des générations futures, mais il n'y a d'ores et déjà plus de différence : le dédoublement suffit à les renvoyer toutes deux dans l'artificiel. » (p. 21). Ou encore, le paradoxe de la relation entre le réel et l'imaginaire : « Il n'est plus possible de partir du réel et de fabriquer de l'irréel, de l'imaginaire à partir des données du réel. Le processus sera plutôt inverse : ce sera de mettre en place des situations décentrées, des modèles de simulation et de s'ingénier à leur donner les couleurs du réel, du banal, du vécu, de réinventer le réel comme fiction, précisément parce qu'il a disparu de notre vie. Hallucination du réel, du vécu, du quotidien, mais reconstitué, parfois jusque dans les détails d'une inquiétante étrangeté, reconstitué comme une réserve animale ou végétale, donné à voir avec une précision transparente, mais pourtant sans substance, déréalisée d'avance, hyperréalisée. » (pp. 183-184).

²⁸⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris : Presses universitaires de France, 2011, p. 29.

²⁸⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 168.

²⁸⁹ Par contre, nous ne nions pas que le règne du simulacre puisse avoir des implications pour la compréhension de la *period room* par le visiteur de même que pour l'intérêt qu'il lui porte. Dans le même ordre d'idées, considérer la *period room* comme prenant part à un monde de simulacres pourrait fournir d'autres outils pour comprendre les raisons qui poussent le musée à l'employer.

²⁹⁰ « Représentation », *Le Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 2009, p. 2205.

Dans *Le Sophiste*, à travers le dialogue entre Théétète et l'Étranger, Platon explique que l'art de produire des images (donc l'art d'imiter) se divise en deux catégories : celle de la copie et celle du simulacre²⁹¹. Au moyen de l'exemple de la statuaire de grandes dimensions dont les proportions des membres sont adaptées pour être perçues comme harmonieuses et réalistes depuis le point de vue du spectateur, il démontre que ce qui paraît ressembler (ici à la figure humaine) mais ne ressemble pas réellement (en raison du problème des proportions – problème d'ailleurs important pour la mise en forme de la *period room*) est le simulacre²⁹². Plus encore, Platon précise que le simulacre est ce qui paraît et ressemble mais sans être réellement²⁹³.

C'est ainsi que le simulacre est une représentation qui se donne pour le réel. Autrement dit, plutôt que de rendre reconnaissable la vraie nature de sa relation avec la réalité qu'il représente, il prétend valoir *pour* cette réalité. Umberto Eco offre un excellent exemple de cette relation entre le simulacre et la réalité avec sa description d'une reconstruction du bureau de la Maison-Blanche.

Construire un modèle à l'échelle 1/1 du bureau de la Maison-Blanche en utilisant les mêmes matériaux, les mêmes couleurs (mais bien sûr tout mieux verni, plus criard, soustrait à l'usure) signifie que, pour passer, l'information historique doit prendre l'aspect d'une réincarnation. Pour parler de choses qu'on veut connoter comme vraies, ces choses doivent sembler vraies. Le « tout vrai » s'identifie au « tout faux ». L'irréalité absolue s'offre comme présence réelle. Le bureau reconstruit a l'ambition de fournir un « signe » qui fasse oublier sa nature : *le signe aspire à être la chose et à abolir la différence du renvoi*, le mécanisme de la substitution²⁹⁴.

En quoi le problème de la représentation du réel dans le simulacre a-t-il à voir avec la *period room* ? La *period room* est un simulacre dans la mesure où elle est une représentation de l'histoire mais qu'elle est, plus souvent qu'autrement, présentée au visiteur comme l'histoire elle-même – ce que remarque d'ailleurs Eco dans l'extrait que nous venons de citer en soulignant le problème de la transmission de l'information

²⁹¹ Platon, « Le Sophiste », in *Œuvres complètes*, tome VIII, texte établi et traduit par Auguste Diès, Paris : Société d'Édition « Les belles lettres », 1950, pp. 333-335.

²⁹² Platon, « Le Sophiste », p. 334.

²⁹³ Platon, « Le Sophiste », p. 335.

²⁹⁴ Umberto Eco, *La guerre du faux*, p. 12. Nous soulignons.

historique. Cette concrétisation de l'histoire nous rappelle bien sûr la valeur théâtrale de la *period room* et les rapprochements que nous avons faits dans l'introduction de la thèse entre ce dispositif et un *theatrum mundi* où l'apparence concrétise le statut, où l'habit fait le moine. L'ambiguïté de cette position entre représentation et incarnation de l'histoire se traduit entre autres par le fait que les assemblages nécessaires à la réalisation de la *period room*, de même que les conventions qui les régissent, ne soient pas signalés. Autre exemple, la provenance de tous les objets qui composent la *period room* n'est pas toujours mentionnée et, lorsque c'est le cas, les informations sont transmises au moyen de longs cartels (parfois des livrets comptant plusieurs pages) qui demandent au visiteur un effort important de lecture mais aussi d'identification et de repérage qui peut être fastidieux. Aussi, il est plus facile de se laisser happer, voire « envelopper » comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, par le réalisme du dispositif qui mise sur l'effet.

L'importance accordée à l'effet, et donc au façonnement de l'expérience du visiteur, entretient le fantasme du réel, c'est-à-dire le fantasme d'accéder à l'histoire elle-même plutôt qu'à sa représentation et ce, comme si l'histoire était une donnée objective, indépendante des relations entre pouvoir (muséal) et savoir (connaissance du passé) qui président à sa mise en forme. Les intitulés donnés aux dispositifs, par exemple *Un salon français vers 1750-1760*²⁹⁵ plutôt que *Notre interprétation d'un salon français* (plus juste mais certes moins séduisant), encouragent eux aussi le fantasme de la rencontre avec l'histoire elle-même et contribuent ainsi à renforcer le simulacre. Deleuze explique que l'une des caractéristiques du simulacre est justement de miser sur l'effet. Selon lui, le simulacre « [...] a mis la ressemblance à l'extérieur, et vit de différence. »²⁹⁶ C'est-à-dire que, « [s]'il produit un effet extérieur de ressemblance, c'est comme illusion, et non comme principe interne; il est lui-même construit sur une disparité [...]. »²⁹⁷ En ce sens, la ressemblance visible dans le simulacre n'est ni une cause, ni une condition; elle est

²⁹⁵ Voir le quatrième chapitre pour l'analyse de cette *period room* présentée au Royal Ontario Museum de Toronto.

²⁹⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 167.

²⁹⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 167. Deleuze reprend cette idée en la reformulant légèrement dans *Logique du sens*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1969, p. 297 : « Sans doute produit-il encore un effet de ressemblance; mais c'est un effet d'ensemble, tout extérieur, et produit par des moyens tout différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le modèle. Le simulacre est construit sur une disparité, une différence, il intériorise une dissimilitude. »

plutôt un *effet* résultant de son mode de fonctionnement²⁹⁸. Dans le cas de la *period room*, la ressemblance avec l'histoire est donc un effet qui résulte des modalités du dispositif, modalités qui lui sont propres et qui ne sont en aucun cas celles de l'histoire lorsqu'elle est comprise en tant que restitution du *passé tel qu'il fut réellement*. La nuance est importante puisque c'est généralement cette conception de l'histoire (objective, non construite et donc nécessairement « authentique ») qui est véhiculée dans le musée²⁹⁹.

Par ailleurs, les dimensions imposantes de la *period room*, de même que les différentes stratégies d'immersion (ou de contenance) du visiteur que nous avons analysées dans le chapitre précédent, contribuent à la création du simulacre. Deleuze explique que

[...] le simulacre implique de grandes dimensions, des profondeurs et des distances que l'observateur ne peut pas dominer. C'est parce qu'il ne les domine pas qu'il éprouve une impression de ressemblance. Le simulacre inclut en soi le point de vue référentiel; l'observateur fait partie du simulacre lui-même, qui se transforme et se déforme avec son point de vue³⁰⁰.

Certes, le visiteur qui le souhaite peut prendre du recul par rapport à la *period room*, surtout lorsque celle-ci est présentée sous forme de vignette ou que sa structure externe est visible. Mais, du moment que le visiteur y entre, les repères extérieurs s'estompent, il pénètre dans le simulacre et est invité à voir la *period room* comme une capsule temporelle, une véritable machine à explorer le passé³⁰¹.

Or, comme nous l'avons déjà remarqué, l'histoire n'est pas le passé : c'est une mise en forme, une construction faite à partir du passé et qui n'est jamais neutre, même si elle tend à être posée comme tel. La *period room* peut alors être considérée comme un

²⁹⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 355.

²⁹⁹ Il est ici à propos de rappeler la distinction faite par Émile Benveniste entre le discours et l'histoire (ou le récit) en tant que régimes d'énonciation (*Problèmes de linguistique générale I*, 1966). Dans le discours, la situation d'énonciation est rendue manifeste, la présence d'un narrateur est perceptible dans le texte comme tel. Au contraire, dans l'histoire, les marques d'énonciation sont exclues du texte où les événements semblent s'enchaîner et se raconter d'eux-mêmes, sans l'intervention du narrateur. Au sujet de la relation entre discours et histoire dans la représentation picturale, voir Louis Marin, « À propos d'un carton de Le Brun : le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », *Revue des Sciences Humaines*, tome XL, no 157, janvier-mars 1975, pp. 41-64. Au sujet de l'autonomie du récit dans le musée, voir Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York et Londres : Routledge, 1996.

³⁰⁰ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, pp. 297-298.

³⁰¹ L'idée de la *period room* comme « capsule temporelle » est un lieu commun de la première moitié du 20^e siècle auquel nous reviendrons dans le quatrième chapitre.

simulacre dans la mesure où elle est une imitation à un second degré, une représentation de représentation. Deleuze a bien expliqué, à partir de Platon, comment le simulacre se conçoit en termes de « degrés » de différence par rapport à un original, à un modèle :

Le modèle est censé jouir d'une identité originare supérieure (seule l'Idée n'est pas autre chose que ce qu'elle est, seul le Courage est courageux, et la Piété pieuse), tandis que la copie se juge d'après une ressemblance intérieure dérivée. C'est même en ce sens que la différence ne vient qu'au troisième rang, après l'identité et la ressemblance, et ne peut être pensée que par elles³⁰².

La différence de troisième rang – que l'auteur associe d'ailleurs au fantasme³⁰³ – n'est autre que le simulacre. Nous prenons soin de préciser que cette différence ne concerne pas tant l'apparence extérieure (qui, comme nous l'avons expliqué est de l'ordre de l'effet de ressemblance) que le fonctionnement interne du simulacre.

Comment ce jeu de degrés est-il à l'œuvre dans la *period room* ? En tant que représentation de l'histoire, la *period room* procède, comme c'est d'ailleurs le cas de presque toutes les formes de récit historique, par des sources indirectes. C'est-à-dire qu'elle n'est pas basée directement sur du vécu, mais sur des matérialisations de ce vécu qui en constituent elles-mêmes une forme de représentation et donc une première mise en histoire. En effet, la *period room* est construite grâce à des informations textuelles consignées dans des archives, des inventaires, des testaments, des mémoires, mais aussi des informations visuelles retracées dans des plans et autres relevés architecturaux, des photographies (lorsque c'est possible) ou encore des œuvres picturales et ce, sans compter l'apport potentiel des sources littéraires et celui des objets eux-mêmes, qu'il s'agisse de leur usure ou de leur restauration entre autres. L'histoire telle que formulée dans ces diverses sources et à partir de celles-ci est déjà une représentation, c'est-à-dire une *traduction* de ce qui a été vécu, une *composition* soumise au point de vue et à la fonction (notaire, architecte, photographe, peintre, auteur, propriétaire, etc.) de celui qui raconte, interprète le passé et, ce faisant, construit une histoire³⁰⁴. Ces sources sont autant de formes de médiations d'un vécu individuel, collectif, événementiel ou quotidien qui, à

³⁰² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 165-166.

³⁰³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 166.

³⁰⁴ L'idée que l'histoire en elle-même (tout comme l'histoire de l'art d'ailleurs) est une construction sera reprise et approfondie tout au long de cette thèse.

leur tour, seront interprétées et alimenteront ainsi la mise en forme de la *period room*, elle-même déjà médiation.

Médiation de médiations, mise en histoire de mises en histoire, représentation de représentations, la *period room* ne peut être que simulacre. Et, même dans le cas où l'organisation du dispositif serait fondée sur le témoignage direct d'un individu ayant réellement expérimenté le lieu, sa parole, ses dires, sont aussi médiés, par la mémoire, par le temps, par son point de vue et son interprétation personnelle, par sa propre manière de concevoir et de construire ce qu'il considère comme étant l'histoire. Il n'y a pas d'accès direct au passé, qu'un accès matériellement médié et donc modifié sur le plan structurel, car si les objets portent les traces du temps, ils ne sont pas le temps lui-même et encore moins l'histoire. C'est dans ce contexte que doit être envisagée l'épistémologie de l'histoire construite et représentée au moyen de la *period room* comme dispositif.

Conclusion

Ce second chapitre nous a d'abord permis de poser l'un des fondements théoriques de notre thèse, soit que la *period room* est un dispositif. À ce titre, elle forme un réseau hétérogène, à la fois matériel et conceptuel, au sein duquel plusieurs savoirs et différentes instances de pouvoir se rencontrent. C'est ainsi que, dans la *period room*, la connaissance du passé est mise en forme par le musée de manière à institutionnaliser un savoir historique présenté comme étant « authentique », c'est-à-dire à la fois vrai et pur. Il s'ensuit une instrumentalisation de l'histoire dont le but est d'imposer une norme qui, dans le cas du musée d'art, est généralement celle de l'élite socioéconomique et politique passée et actuelle. La construction et l'imposition d'une norme se font de manière à répondre à une urgence : celle d'orienter les comportements et de déterminer les opinions du visiteur au sujet de l'histoire et ainsi procéder à son assujettissement en regard de cette même norme.

Puis, nous avons ensuite décortiqué certains des fondements et des *a priori* associés à la construction de l'authenticité dans le musée d'art. En analysant comment authenticité, choix des composantes et mise en forme de l'ensemble s'articulent dans la *period room*, nous avons exposé quelques-uns des principaux enjeux sociaux, historiques,

politiques et épistémologiques associés au fait de présenter l'histoire au moyen de cette stratégie de mise en exposition. Nous avons par le fait même contribué à mieux conceptualiser certains des mécanismes de la *period room* en tant qu'objet muséal, entre autres grâce à notre étude de son double statut de pastiche et de simulacre. Aussi, puisque le fonctionnement de la *period room* semble si conforme aux règles du pastiche et du simulacre, y aurait-il lieu de la considérer comme un « pastiche original », voire un « simulacre authentique » ? Voilà qui suggère un étonnant renversement de situation qui montre bien la complexité du rapport entre *period room*, histoire et authenticité au musée, mais dont les implications et les enjeux dépassent les ambitions de cette thèse.

Néanmoins, cette première esquisse des problématiques inhérentes au fait de (re)présenter l'histoire au moyen de la *period room* au musée nécessite une étude plus approfondie. C'est pourquoi, dans la portion qui suit, nous examinerons plus en détail les modalités matérielles de la *period room*, en étudiant sa fonction de mise en contexte historique de l'objet dans le troisième chapitre, et les enjeux de sa cohésion syntaxique pour la construction et la transmission de l'histoire dans le quatrième chapitre. Nous approfondirons ainsi notre étude du jeu entre la représentation et l'incarnation de l'histoire qui est initié par la *period room*.

Partie II. Objet et ensemble : les deux pôles matériels de la *period room*

Dans cette deuxième partie de la thèse, nous proposons l'hypothèse selon laquelle la spécificité matérielle de la *period room* résiderait dans la présence et l'interaction de deux pôles, intimement liés et en constante tension : l'objet et l'ensemble. D'un côté se trouve l'objet individuel, celui qui constitue l'unité de base de la *period room* et dont la valeur est souvent construite en lien avec la conception de l'authenticité liée à l'expertise du *connoisseurship*. De l'autre côté, se trouve la réunion de toutes les composantes qui, une fois organisées, forment un tout et donnent ainsi à la *period room* en elle-même le statut d'« objet muséal ». Dans ce second cas, c'est surtout la conception anthropologique de l'authenticité qui informe la valeur qui sera attribuée au dispositif. En tant que tout, la *period room* se distingue des autres types d'ensembles employés au musée dans la mesure où ces derniers infléchissent la lecture que le visiteur fera de l'objet, mais ne se posent pas comme une totalité qui subsume cet objet.

Pour commencer l'étude de cette dualité matérielle, nous consacrerons le troisième chapitre à l'examen de la *period room* en tant qu'outil de médiation entre l'objet et le visiteur. Au moyen d'une analyse des modalités de présentation d'un même objet dans deux contextes différents, nous expliquerons comment la *period room* prend en charge ses composantes. Cette analyse nous permettra également d'interpréter les fondements idéologiques de l'histoire construite à travers la mise en exposition de l'objet dans ce dispositif lorsqu'il est présenté dans le musée d'art américain à vocation encyclopédique. Nous remettrons ainsi en question l'idée reçue selon laquelle la *period room* serait l'espace idéal afin d'assurer la mise en contexte historique de l'objet.

Puis, dans le quatrième chapitre, nous étudierons la valeur d'ensemble de la *period room*. Le choix d'un musée dédié à l'histoire naturelle et culturelle est significatif puisqu'il s'agira ici d'envisager la dimension plus anthropologique du dispositif. Dans cette étude, nous analyserons le rôle et les effets de la syntaxe en tant que stratégie de cohésion. Grâce à l'examen de ce que nous désignerons comme les « effets de récit »,

nous envisagerons les enjeux épistémologiques de la rencontre entre fiction et histoire, ainsi que les paradoxes générés par cette rencontre pour la transmission et la réception du récit historique au moyen de la *period room*.

En tant que salle d'exposition *et* représentation de l'histoire, la *period room* est toujours simultanément une accumulation d'objets *et* un objet en elle-même et ce, dans des proportions qui peuvent varier selon le contexte muséal, la relation syntaxique qui est instaurée entre les composantes et ce que le visiteur choisit d'y regarder. Aussi, considérer successivement les deux pôles matériels de la *period room* relève d'un exercice analytique. Le but d'une telle démarche est de mettre à profit la spécificité matérielle de la *period room* afin de produire des outils conceptuels qui permettront d'approcher sous un nouvel angle les enjeux sociaux, politiques, économiques et didactiques liés à la production de l'histoire au moyen de ce dispositif dans le musée.

Chapitre III. Exposer l'objet : médiation et construction de l'histoire dans la *period room*

Sur quelle « table », selon quel espace d'identités, de similitudes, d'analogies, avons-nous pris l'habitude de distribuer tant de choses différentes et pareilles ?

Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 11.

À travers les diverses manières de présenter l'objet, l'institution muséale adopte ce que Christopher Whitehead identifie comme différents cadres de médiation (*interpretive frames*)³⁰⁵. Ces cadres peuvent être définis comme des appareils conceptuels au moyen desquels une certaine interprétation de l'objet est proposée. Ultimement, le ou les cadres choisis par l'institution prennent part à la production de connaissances (partielles et partiales) à propos de l'art et de l'histoire de l'art et jouent un rôle dans la construction des régimes épistémologiques à travers lesquels le visiteur accède à une certaine connaissance de l'objet³⁰⁶.

Qu'en est-il de la présentation de l'objet dans la *period room* ? Quelle compréhension de l'objet ce cadre favorise-t-il et, réciproquement, que nous apprend la place donnée à l'objet à propos de la *period room* elle-même ? Le but de ce chapitre est d'examiner à la fois comment la *period room* prend en charge son unité matérielle de base, c'est-à-dire l'objet, et ce que cette prise en charge nous révèle à propos de l'apport du dispositif à l'écriture de l'histoire des arts décoratifs au musée. Au moyen d'un examen qui soulignera ses principales ressemblances et différences par rapport aux autres modalités de mise en exposition, nous contribuerons à mieux définir la spécificité matérielle de la *period room* tout en cernant certaines de ses limites et contradictions en tant que dispositif visant la mise en contexte historique de l'objet.

Dans la première partie du chapitre, nous nous tournerons vers le 19^e siècle afin de retracer les fondements historiques des principales stratégies muséographiques qui ont encore cours aujourd'hui au musée. Cette étape nous permettra de poser les bases des

³⁰⁵ Christopher Whitehead, *Interpreting Art in Museum and Galleries*, Londres et New York : Routledge, 2012, pp. 53-56.

³⁰⁶ Christopher Whitehead, *Interpreting Art in Museum and Galleries*, pp. 53-54.

enjeux épistémologiques associés à l'interprétation actuelle de l'objet ancien et, plus spécifiquement, de l'objet d'art décoratif. Nous examinerons d'abord la nature des liens qui sont créés entre l'objet et l'environnement dans lequel il est présenté en nous appuyant sur l'analyse des approches d'Alexandre Lenoir au couvent des Petits-Augustins et d'Alexandre Du Sommerard au Musée de Cluny proposée par Stephen Bann (1984). Puis, nous rappellerons les origines des deux principaux types de muséographies spécifiquement associées aux arts décoratifs : la division par matériaux et les aménagements contextuels.

Dans la seconde partie du chapitre, nous proposerons une comparaison détaillée de deux manières de présenter un même objet dans la salle d'exposition. Nous étudierons le cas du vase pot-pourri gondole (Sèvres, 1757) tel qu'exposé dans la galerie *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture* du Metropolitan Museum of Art de New York et dans la *period room Drawing Room from a Town House* du Philadelphia Museum of Art. Ce faisant, nous remarquerons qu'à travers sa manière d'interpréter le pot-pourri gondole, soit visuellement par sa situation physique dans la salle d'exposition ou textuellement par le contenu des cartels qui l'accompagnent, le musée reconduit, tait ou encore transpose et déplace certaines des fonctions ou des valeurs sociales, politiques, esthétiques qui étaient initialement imparties à cet objet. Ceci nous permettra d'analyser les nouvelles significations données à ce vase, mais surtout de déceler certains des enjeux inhérents au processus d'appropriation de l'objet par le musée et aux fondements idéologiques qui supportent la version de l'histoire des arts décoratifs construite à travers la présentation de l'objet dans la *period room*. Ultiment, nous en arriverons à la conclusion que, malgré la légitimité apparente de l'environnement qu'elle propose pour la mise en scène de l'objet, le recours à la *period room* n'est peut-être pas toujours la stratégie la plus appropriée pour rappeler le contexte historique dans lequel il s'inscrivait à l'origine.

3.1 Exposer l'objet ou quelques fondements de la muséographie actuelle

Dans cette première partie du chapitre, nous souhaitons envisager les fondements des principales stratégies muséographiques employées encore aujourd'hui pour la mise en exposition permanente de l'objet d'art décoratif. Nous étudierons les enjeux de la

catégorisation par matériaux développée à partir des écrits de Gottfried Semper et ceux des aménagements contextuels intimement associés à l'histoire sociale de l'art. Mais d'abord, examinons le rapport entre les modalités de présentation de l'objet et sa mise en contexte dans la salle d'exposition dans les musées d'Alexandre Lenoir et d'Alexandre Du Sommerard.

3.1.1 Deux paradigmes de la présentation de l'objet au musée : Lenoir vs Du Sommerard

Procédant à un examen de la conscience historique (*historical mindedness*) promue par les institutions muséales à travers ce qu'il nomme la « poétique du musée », c'est-à-dire les modalités d'organisation des composantes d'une collection à un certain moment de son histoire, Stephen Bann identifie deux grands paradigmes de mise en exposition des objets dans les premières décennies du 19^e siècle. Comme nous le verrons, le premier, exemplifié par le Musée des monuments français (1795-1816) d'Alexandre Lenoir (1761-1839) au couvent des Petits-Augustins, est de l'ordre de la métonymie tandis que le second, exemplifié par le Musée de Cluny (aujourd'hui le Musée national du Moyen Âge) au moment de sa fondation en 1832 par Alexandre Du Sommerard (1779-1842), est plutôt de l'ordre de la synecdoque³⁰⁷. À travers son analyse Bann démontre comment, par le contenu et la mise en contexte de leur collection, chacune de ces deux institutions propose une manière différente de concevoir l'histoire. Le mode de présentation de l'objet devient ainsi un indicateur de la rupture entre deux *épistémès* au sens où l'entend Michel Foucault, soit deux ordres fondamentaux qui gouvernent les conditions de possibilité de la connaissance³⁰⁸. S'appuyant sur la théorie des tropes de Hayden White³⁰⁹, elle-même développée à partir des écrits de Foucault, Bann soutient que la conscience historique véhiculée par Lenoir appartient à l'*épistémè* classique, tandis

³⁰⁷ Stephen Bann, « Poetics of the museum : Lenoir and Du Sommerard », *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984, pp. 77-92.

³⁰⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.

³⁰⁹ Hayden White, *Tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore et Londres : The Johns Hopkins University Press, 1978. Nous reviendrons aux écrits de White dans la dernière partie de ce chapitre.

que celle traduite par Du Sommerard relève de l'*épistémè* romantique, ces deux modes étant respectivement perceptibles à travers la métonymie et la synecdoque qui président à la syntaxe des objets.

Dans une entreprise de « sauvetage » du patrimoine national français, Alexandre Lenoir rassemble des sculptures, des tombeaux et autres fragments architecturaux au couvent des Petits-Augustins. D'abord simple lieu de dépôt, le couvent deviendra un musée organisé chronologiquement et ouvert au public entre 1795 et 1816³¹⁰. Malgré le recours à différents artifices muséographiques (architecture, couleur des murs, luminosité plus ou moins prononcée dans la salle d'exposition³¹¹) afin de transmettre au visiteur le « caractère » de l'époque de création des objets exposés, la notion d'unité du siècle privilégiée pour cette mise en exposition demeure, comme l'explique Bann, schématique. Lenoir crée un système où chaque sculpture, chaque fragment architectural est un spécimen qui représente métonymiquement l'ensemble (abbaye ou château) d'où il provient; mais où peu de liens, outre un rapport de contiguïté obtenu par leur juxtaposition, existent entre les spécimens entre eux³¹². Ainsi, pour Bann :

[...] the order which Lenoir established can be viewed as a quite unusually pure example of metonymy, of the reductive rhetorical strategy whereby the part does duty for the whole in a purely mechanistic way, without implying reference to any organic totality³¹³.

³¹⁰ Après la salle d'introduction où sont rassemblés des artefacts datant de l'Antiquité jusqu'au 17^e siècle, les objets sont répartis entre cinq salles respectivement dédiées au 13^e, 14^e, 15^e, 16^e et 17^e siècles. Un Jardin Élysée extérieur complète l'ensemble, tandis que la salle du 18^e siècle ne sera jamais complétée et que celle du 19^e siècle restera à l'état de projet. Voir Jennifer J. Carter, *Recreating Time, History, and the Poetic Imaginary : Alexandre Lenoir and the Musée des Monuments français (1795-1816)*, Thèse de doctorat, Montréal : School of Architecture, McGill University, 2007, pp. 122-143; Jean-Baptiste Bonaventure de Roquefort, *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des monuments français et des principaux ouvrages d'architecture, de sculpture et de peinture sur verre qu'elles renferment*, Paris : P. Didot, 1816.

³¹¹ Par exemple, en plus de la voûte étoilée peinte dans la salle du 13^e siècle ou du décor polychrome ornant les murs de la salle du 14^e siècle, Lenoir fait modifier certains plafonds, créer ou condamner des fenêtres, enlever des cloisons murales ou encore condamner des portes afin d'adapter l'espace et la luminosité à sa vision de l'époque qu'il tente d'évoquer par la mise en exposition. Voir Jennifer J. Carter, *Recreating Time, History, and the Poetic Imaginary : Alexandre Lenoir and the Musée des Monuments français (1795-1816)*, pp. 122-143.

³¹² Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*, pp. 83-84.

³¹³ Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*, p. 85.

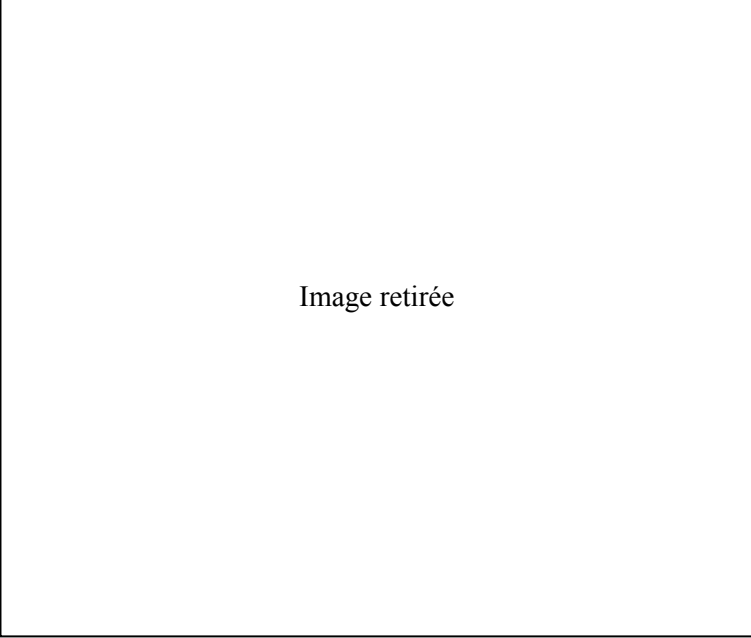


Image retirée

Figure 3.1 : *Chambre de François 1^{er} à l'hôtel de Cluny*, 19^e siècle, estampe, dimensions non précisées, Musée de Cluny – musée national du Moyen Âge, Paris.

Au contraire, le système créé par Alexandre Du Sommerard à l'hôtel de Cluny relève plutôt de la synecdoque dans la mesure où les relations entre les objets entre eux et entre les objets et leur lieu de mise en exposition contribuent à former un ensemble cohérent et intégré. C'est en 1832 que Du Sommerard emménage à l'hôtel de Cluny et y expose ses collections d'objets précieux et utilitaires datant du Moyen Âge et de la Renaissance³¹⁴. Ces objets ne sont pas organisés chronologiquement comme au musée de Lenoir – ni même typologiquement dans la mesure où la collection de Lenoir est presque exclusivement constituée d'un seul type d'objet soit le fragment architectural –, mais plutôt selon une logique thématique qui s'accorde même aux usages de la pièce dans laquelle ils sont présentés³¹⁵. Ainsi, les objets ayant une fonction religieuse comme les reliquaires, les châsses et les livres d'église sont réunis dans la chapelle; les pièces de vaisselle comme les coupes, les faïences et les poteries sont présentées dans la salle à manger; tandis que les pièces d'ameublement comme les sièges et le lit participent à la formation d'une chambre dont le référent est explicité par son intitulé « Chambre de

³¹⁴ Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*, p. 79. Notons par ailleurs que, peu avant son installation à l'Hôtel de Cluny, Du Sommerard s'était départi d'une partie de sa collection composée de dessins français qui, datant du 19^e siècle, étaient postérieurs aux objets présentés à Cluny. Voir Bann, p. 80.

³¹⁵ Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*, p. 86.

François 1^{er} » (fig. 3.1)³¹⁶. Considéré comme un « spécimen » dans le musée de Lenoir, l'objet acquiert le statut de « relique » dans le musée de Du Sommerard et est à la base de la construction d'un milieu historique qui semble réel, « authentique »³¹⁷. Au moyen de cette mise en exposition, Du Sommerard propose au visiteur une nouvelle expérience de l'histoire dans laquelle la fonction de la pièce joue un rôle déterminant afin de rendre l'histoire plus tangible et plus intelligible même s'il ne s'agit que d'une illusion du passé.

Les liens entre les pratiques de Du Sommerard et la mise en exposition de l'objet dans la *period room* sont évidents, mais qu'en est-il du travail de Lenoir pour notre étude ? Bien que, comme l'explique Bann, la poétique du musée de Du Sommerard ne soit pas une version améliorée de celle du musée de Lenoir puisque, au contraire, les deux participent de régimes épistémologiques distincts³¹⁸, certains auteurs considèrent que ces deux types de muséographie s'inscrivent dans l'archéologie de la *period room*. C'est le cas par exemple d'Andrew McClellan selon qui, le peu de valeur artistique attribuée aux objets rassemblés par Lenoir au 19^e siècle pousse ce dernier à construire une mise en contexte historique et ainsi créer les premières *period rooms* :

This lack of recognized masterpieces pushed Lenoir to create a museum more strictly chronological than any that had gone before and to design the first “period rooms” in museum history in order to display his collection sympathetically. Unable in contemporary eyes to stand on their own as works of art, many of Lenoir’s monuments required historicizing and exoticizing through context to become museum objects³¹⁹.

Si nous croyons que le travail de Lenoir s'inscrit davantage dans la lignée des *atmosphere rooms*³²⁰ – notamment en raison du critère syntaxique que nous étudierons dans le

³¹⁶ Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*, p. 86; *Bulletin de la Société de l'Histoire de France, Années 1841-1842*, p. 296.

³¹⁷ Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*, p. 82.

³¹⁸ Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*, pp. 84; 88.

³¹⁹ Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Berkeley : University of California University Press, 1994, p. 155.

³²⁰ Voir le premier chapitre, section 1.3 *Les parents de la period room*, plus précisément le passage au sujet du travail d'Alexander Dorner lorsqu'il était directeur du musée de la Rhode Island School of Design entre 1938 et 1941. Dorner et Lenoir emploient sensiblement les mêmes stratégies afin de traduire ce qu'ils considéraient comme « l'esprit » d'une époque et ainsi proposer au visiteur une expérience immersive où l'éclairage, la couleur des murs et les autres artifices muséographiques assurent la cohésion de l'ensemble,

prochain chapitre – le rapprochement fait entre son travail et la *period room* par McClellan permet néanmoins de souligner que la mise en contexte historique de l'objet confère à ce dernier une plus-value. L'enjeu de cette valeur ajoutée est la légitimité du statut muséal, voire esthétique, de l'objet – un fragment architectural dans le cas de Lenoir; un objet d'art décoratif dans le cas de la *period room* – alors qu'il paraît nécessaire pour le musée d'art d'exhausser les productions qualifiées de « décoratives ». Ce constat nous rappelle en outre que la distinction entre « beaux-arts » et « arts décoratifs »³²¹, aussi artificielle et discutable soit-elle, est à la fois encouragée et consacrée par l'institutionnalisation de ces derniers et les modalités de leur présentation³²². Le statut d'œuvre d'art du tableau, entité qui supporterait mieux d'être isolée de son contexte d'origine, n'a d'ailleurs pas besoin d'être confirmé au moyen d'une mise en scène.

En conclusion de son analyse, Bann souligne que, malgré leur opposition au plan épistémologique, les stratégies de Lenoir et de Du Sommerard sont aujourd'hui réunies dans l'espace muséal dont la poétique actuelle ne relève ni d'un système ni de l'autre, mais bien d'une alternance entre les deux³²³. Dans le domaine des arts décoratifs, ce

tout en étant chargés d'*a priori* idéologiques au sujet des périodes représentées. À titre d'exemple, pensons à la salle du 13^e siècle du musée de Lenoir qui, avec sa faible luminosité et la lourdeur de son architecture, constitue le point de départ « primitif » et sombre d'un parcours qui spatialise une histoire de l'art dont la « progression » est symbolisée par la quantité de lumière qui pénètre dans la salle.

³²¹ Les nombreuses tentatives de définition de la notion « d'arts décoratifs », des plus anciennes au plus récentes, témoignent d'une absence de consensus, de la perméabilité des frontières entre beaux-arts, arts décoratifs et « non-art », ainsi que de l'interchangeabilité des termes employés afin de désigner ces objets. Par exemple, Isabelle Frank note qu'un même objet peut, selon la période historique, être qualifié d'art décoratif, d'art mécanique, d'art mineur, d'art appliqué, d'art industriel ou d'artisanat sans qu'une définition claire de ces termes ne soit proposée. En outre, déjà à la fin du 18^e siècle, les définitions proposées par *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert – annonciatrices de la notion d'arts décoratifs sans toutefois employer explicitement l'expression – apparaissent symptomatiques des difficultés relatives à la définition, à la classification et à la désignation de cette catégorie et des éléments qui la composent, difficultés qui demeureront irrésolues jusqu'à ce jour, comme en témoigne les disparités observables entre les dictionnaires spécialisés dans le domaine. Voir entre autres Élisabeth Lavezzi, « The Encyclopédie and the Idea of the Decorative Arts », *Art History*, vol. 28, no 2, avril 2005, pp. 174-199; Isabelle Frank, *The theory of decorative art : an anthology of European & American writings, 1750-1940*, New Haven : Yale University Press, 2000; Steven Blake-Schubert, « The Decorative art : a problem in classification », *Art documentation*, vol. 12, no 2, été 1993, pp. 77-81.

³²² À cet égard, Whitehead remarque : « [...] while it is tempting to contend that similar frames of interpretation might be applied to all sorts of art forms in a kind of epistemological leveling act, in practice, interpretive emphases have developed within the framing of the decorative art which, while they sometimes resemble those pertaining to fine art, are more attenuated in specific ways. » *Interpreting Art in Museum and Galleries*, p. 102.

³²³ Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-century Britain and France*, p. 91. À cet égard, le cas du Philadelphia Museum of Art est exemplaire : *period*

double héritage est perceptible entre autres dans les deux principales stratégies de mise en exposition que nous analyserons à présent; l'organisation par matériaux et les aménagements contextuels.

3.1.2 *La classification des objets par matériaux ou le musée idéal selon Gottfried Semper*

La théorie de Gottfried Semper (1803-1879) au sujet de la formation d'un musée idéal est esquissée dans un manuscrit intitulé *The Ideal Museum. Practical Art and Hard Materials*. Portant sur les collections muséales et les techniques de travail du métal, ce texte, demeuré à l'état de manuscrit jusqu'en 2007, fut rédigé en anglais entre avril et août 1852 à la demande d'Henry Cole qui travaillait alors à la mise sur pied du premier musée européen d'arts décoratifs, aujourd'hui le Victoria and Albert Museum³²⁴. À la base du système de classification muséographique des objets imaginé par Semper se trouvent ce qu'il nomme les « quatre éléments d'architecture ». Identifiés pour la première fois dans *Die vier Elemente der Baukunst* (1851), puis théorisés en profondeur dans *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* (vol. 1, 1860; vol. 2, 1863), ces éléments sont le foyer (c'est-à-dire l'endroit aménagé pour le feu), élément central autour duquel les autres sont ordonnés; le toit; la clôture; et le terre-plein aussi désigné comme étant la terrasse³²⁵.

rooms, period settings et accrochage chronologique des œuvres cohabitent dans un parcours général marqué par un découpage géographique de l'histoire de l'art.

³²⁴ Gottfried Semper, *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, Vienne : Schlebrügge, 2007 [1852]. Au moment de sa formation en 1852, le musée est d'abord nommé Museum of Industrial Art, puis Museum of Ornamental Art avant de devenir le South Kensington Museum en 1857 puis le Victoria and Albert Museum en 1899. Au sujet de l'histoire du musée et de ses collections voir entre autres Anthony Burton, *Vision & Accident. The story of the Victoria and Albert Museum*, Londres : V&A Publications, 1999; Malcom Baker et Brenda Richardson, dirs., *A grand design : the art of the Victoria and Albert Museum*, New York : Harry N. Abrams; Baltimore : Baltimore Museum of Art, 1997; John Physick, *The Victoria and Albert Museum : The History of Its Building*, Oxford : Phaidon, 1982; Anna Somers Cocks, *The Victoria and Albert Museum : The Making of the Collection*, Leicester : Windward, 1980.

³²⁵ Selon Semper, c'est à partir de ces quatre éléments que les principales aptitudes techniques de l'homme, ou archi-techniques (*Urtechnik*), s'organisent. Par exemple, la céramique, puis la métallurgie, se développent en relation au foyer; les travaux concernant l'eau et la maçonnerie se développent en relation au terre-plein; le travail du bois en lien avec le toit; et le textile en relation avec la clôture, entre autres parce que l'entrelacement des fibres s'apparente à l'entrelacement des branchages afin de produire des enclos et parce que le textile acquiert une fonction de paroi lorsqu'il est positionné à la verticale. Voir Gottfried Semper, « Les Quatre éléments de l'architecture. Contribution à une architecture comparative », [1851], in *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869*, traduit de l'allemand par Jacques Soullouy avec

Dans l'article douze de son manuscrit *The Ideal Museum*, Semper décrit brièvement ces quatre éléments premiers de l'industrie humaine (*first Elements of human Industry*) et les organise en un carré formant le plan d'un musée idéal³²⁶ (fig. 3.2). Au côté du carré identifié par la lettre « A » correspond l'art du textile, c'est-à-dire l'enroulement ou le tressage (*twisting*), le tissage (*weaving*) et le filage (*spinning*) des fibres en vue de produire des étoffes souples. Au côté « B » correspond l'art de la menuiserie qui consiste à combiner des barres (*bars*) dans un système de construction. Au côté « C » se retrouve l'art de la maçonnerie, soit le découpage et la combinaison de matériaux durs dans une construction; tandis que l'art de la céramique, qui consiste à travailler la forme dans un matériau mou et plastique qui sera ultérieurement durci, correspond au côté « D »³²⁷.

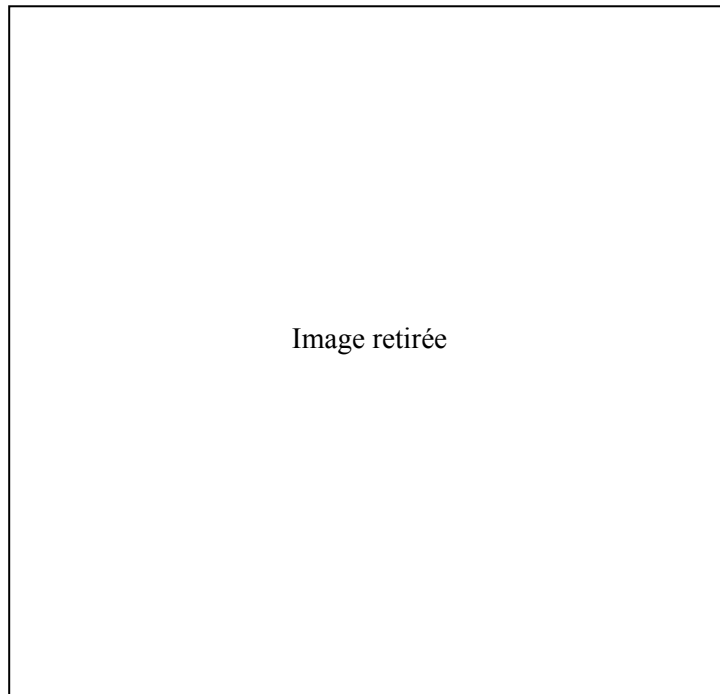


Figure 3.2 : Gottfried Semper, croquis du plan carré d'un musée idéal, 1852, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienne.

la collaboration de Nathalie Neumann, Marseille : Éditions parenthèse, 2007, pp. 125-126; Harry Francis Mallgrave, « Introduction », in Gottfried Semper, *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, pp. 9-10.

³²⁶ Gottfried Semper, *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, p. 56 (ou p. 12 du manuscrit).

³²⁷ Gottfried Semper, *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, p. 56 (ou p. 12 du manuscrit). D'après une note rédigée dans la marge du manuscrit, Semper propose d'éventuellement substituer « maçonnerie » par « stéréotomie ».

Ces quatre grandes classes et leur combinaison grâce à la disposition des objets à travers le plan carré idéal devaient permettre d'organiser l'ensemble des collections muséales d'objets d'art (*Objects of Art*). Dans les faits, c'est toutefois en simplifiant les idées de Semper et en adaptant le plan carré dont la rigidité s'accorde mal avec les suites de salles en enfilade et les longues galeries très communes au 19^e siècle, que les musées en arrivent à une classification des objets par matériaux dans les salles d'exposition³²⁸. L'Österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK) de Vienne fondé en 1863 est le premier à concrétiser les idées de Semper. En 1867, Rudolf von Eitelberger, le directeur du musée, demande à Semper de lui faire parvenir une copie du manuscrit rédigé pour Cole en 1852 et toujours inédit³²⁹. Au moment de son installation dans un nouveau bâtiment permanent (site actuel) en novembre 1871, le musée adopte une division par matériau à la fois pour le contenu de sa bibliothèque et pour les collections du musée³³⁰. De nombreux musées d'arts décoratifs européens – à Berlin, Budapest,

³²⁸ Outre l'adaptation spatiale, soulignons la part d'adaptation conceptuelle des théories de Semper. En effet, au fondement de l'organisation du musée idéal de Semper se trouvent des principes généraux de transformation de la matière et des questions de structure plutôt que des matériaux proprement dits dont l'importance est secondaire. Comme le rappelle Harry Francis Mallgrave, « What counts in this structure, as Semper emphasizes, is not the material itself, but rather the underlying motive itself – that is, how it is interpreted in different materials as well as in different cultures and period of time. » Cette idée est confirmée par Semper lui-même qui écrit dans l'article dix-sept de son manuscrit sur le musée idéal : « Even the Question of Material is a Secondary one ». Un peu plus haut, dans l'article dix, Semper prenait d'ailleurs soin d'expliquer certains des liens idéels qui existent entre des objets de même nature mais dont les matériaux diffèrent : « Ceramic Vases, Metal Vases, Stone Vases, Connected together by Common Origins and by general destination; but differing in Material and the special Purpose of their use. Bar-iron Roofs related to Wooden Roofs by fundamental Idea, but opposed to Cast-iron Constructions, which latter are related to stone-vault construction by their common fundamental idea, but both are related by the material. » Il poursuivait en ajoutant que les différents revêtements muraux, qu'il s'agisse de tapis, de peinture, de boiserie, de plaques de métal, de terre cuite (tuiles), de stucco ou de pierre sont tous unis par une « idée élémentaire commune » – celle de la clôture – bien qu'ils se distinguent au plan du style et des matériaux. Voir Harry Francis Mallgrave, « Introduction », in Gottfried Semper, *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, p. 10; Gottfried Semper, *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*, pp. 56-57 (ou pp. 12-13 du manuscrit). Les majuscules sont celles de Semper et leur présence s'explique par le fait que la langue maternelle de l'auteur était l'allemand.

³²⁹ Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper : Architect of the Nineteenth Century*, New Haven : Yale University Press, 1996, p. 310.

³³⁰ Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (MAK), « History », [En ligne], http://www.mak.at/en/the_mak/history, page consultée le 8 décembre 2013. Voir aussi la section « III. Die Sammlungen » in *Das Kaserlich Königliche  sterreichische Museum und die Kunstgewerbeschule*, Vienne : Druck von J. C. Fecher & Comp., 1873, pp. 19-35. Google Book, [En ligne], http://books.google.ca/books?id=HOMNAQAAMAAJ&pg=PP7&lpg=PP7&dq=Festschrift+des+%C3%96sterreichischen+Museums+und+der+kunstgewerbeschule&source=bl&ots=JNvDQG_04m&sig=bt5ef_zvsVfhH7-kRaxkfHQ-BhI&hl=fr&sa=X&ei=-mm0UuWFBceEyAH90oCACA&ved=0CG4Q6AEwCQ#v=onepage&q=Festschrift%20des%20%C3%96

Francfort, Hambourg, Copenhague et même, éventuellement le Victoria and Albert Museum – adopteront aussi cette muséographie où l’ensemble des productions en céramique sont regroupées entre elles, tout comme l’orfèvrerie, les textiles, le mobilier et ainsi de suite³³¹.

La classification des objets par matériaux s’accorde avec le mandat pédagogique des musées d’arts décoratifs au moment de leur fondation. Suivant la mission du Victoria and Albert Museum, ils devaient contribuer à l’éducation des étudiants des écoles de design, des artisans et des industriels, notamment dans le but d’améliorer la qualité technique et esthétique des productions d’arts décoratifs et de design³³². L’organisation des collections par matériaux, à laquelle s’ajoute souvent une subdivision géographique et chronologique (comme chez Lenoir), devenait la solution logique afin d’accroître la visibilité du message pédagogique prôné par ces institutions. Cette stratégie semble avoir eu peu d’incidence technique, entre autres parce qu’elle permet de transmettre des idées aux plans formel et décoratif, mais que sa contribution à l’enseignement des habiletés spécifiques requises pour le travail d’un matériau donné est plutôt faible³³³. Les limites pédagogiques de ce type d’organisation où les objets sont généralement accumulés sans aucune tentative de mise en contexte sont d’ailleurs reconnues dès 1853 par Semper lui-même qui, lors d’une conférence donnée à Londres, explique :

Le même principe a aussi conduit à ce système de classification que nous observons en général dans les collections d’arts appliqués. Nous les classons et les distinguons en effet selon les matériaux dont ils sont faits. Ce type de classement semble être le plus naturel et c’est certainement celui qui offre la plus grande facilité. Avec ce système de

[terreichischen%20Museums%20und%20der%20kunstgewerbeschule&f=false](#), page consultée le 10 décembre 2013.

³³¹ Encore aujourd’hui, les *Ceramics Galleries* et les *Ceramics Study Galleries* situées au dernier étage du Victoria and Albert Museum et où sont regroupés plusieurs milliers d’objets (26 000 uniquement pour les *Ceramics Study Galleries*) sont exemplaires de ce genre de pratique. Voir aussi Michael Conforti, « Le musée des arts appliqués », in Édouard Pommier, dir., *Histoire de l’histoire de l’art: tome 2*, Paris; Louvre : Klincksieck, 1995-1997, pp. 337-338; Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper : Architect of the Nineteenth Century*, p. 310.

³³² À ce sujet, voir entre autres Anthony Burton, *Vision & Accident. The story of the Victoria and Albert Museum*; Malcom Baker et Brenda Richardson, dirs., *A grand design : the art of the Victoria and Albert Museum*.

³³³ Anthony Burton explique bien le paradoxe entre l’organisation des collections par matériaux afin d’accroître leur utilité pour les techniciens et le fait qu’elles ne soient pas employées pour l’enseignement des techniques dans le contexte du South Kensington Museum et des écoles de design au 19^e siècle. Anthony Burton, « The Uses of the South Kensington Art Collections », *Journal of the History of Collections*, vol. 14, no 1, 2002, pp. 86-88.

classification, il est difficile de se tromper sur la place à laquelle chaque chose appartient. Il demeurera toujours le plus simple et peut être le meilleur pour les collections d'objets industriels qui ont une destination pratique. Mais pour une collection idéale d'œuvres industrielles, ou plutôt pour un examen des objets eu égard aux styles auxquels ils appartiennent, il convient moins bien peut-être³³⁴.

Ce constat nous incite maintenant à considérer le mode de présentation qui est probablement le plus éloigné des regroupements par matériaux : celui que Michael Conforti a nommé « l'aménagement contextuel »³³⁵.

3.1.3 Anton Springer et les aménagements contextuels

Au même titre que les modalités de mise en exposition de l'objet développées par Du Sommerard rompaient avec celles de Lenoir, les stratégies de mise en contexte historique des arts décoratifs représentent l'antithèse de la classification par matériaux. Michael Conforti identifie ces stratégies par l'expression « aménagement contextuel » qui désigne tout ensemble d'objets de natures différentes (incluant les beaux-arts et les arts décoratifs) coordonnés afin d'évoquer un contexte historique. Cette vaste catégorie trouve bien sûr son expression la plus aboutie dans la *period room* – bien que Conforti évite soigneusement ce terme – mais regroupe aussi les différents types de *period settings* que nous avons identifiés dans le premier chapitre.

Conforti explique que l'aménagement contextuel se développe et s'articule autour de la notion de « culture »³³⁶. Dans cet esprit, l'auteur associe les présentations muséales mêlant divers matériaux aux premières histoires sociales de l'art – il serait probablement

³³⁴ Gottfried Semper, « Projet d'un système de théorie comparative du style » (*Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre*), conférence donnée à Londres le 11 novembre 1853, in *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869*, p. 170.

³³⁵ Michael Conforti, « Le musée des arts appliqués », p. 339.

³³⁶ Comme nous l'avons déjà souligné dans le premier chapitre, la valorisation de la dimension culturelle des aménagements contextuels encourage d'ailleurs leur emploi à des fins nationalistes, notamment dans le cadre des expositions universelles (pensons aux dioramas) mais aussi dans les musées d'arts appliqués allemands à partir de 1880 ou dans les parcs ethnographiques comme celui de Skansen où ils doivent transmettre des valeurs qui s'accordent avec un certain culte du passé national. Voir Michael Conforti, « Le musée des arts appliqués », p. 341. Pour plus de détail au sujet du travail d'Arthur Hazelius à Skansen, brièvement traité dans l'introduction de la thèse, voir notamment le chapitre intitulé « Arthur Hazelius and Skansen : The Open Air Museum » in Edward, P. Alexander, *Museum Masters : Their museum and their influence*, Nashville : The American Association for State and Local History, 1983, pp. 239-275.

plus juste de parler d'histoire culturelle de l'art³³⁷ – qui, en réaction contre la notion de spiritualité de l'art développée par Hegel, tentent de réconcilier les liens entre l'objet et le contexte socioculturel³³⁸. Anton Springer est l'un de ceux qui remettent en question l'esthétique historiciste de Hegel en adoptant une telle approche. C'est dans son ouvrage *Paris im dreizehnten Jahrhundert* (1858) qu'il développe ses idées au sujet des liens entre l'organisation sociale et la production artistique, production qu'il ne limite pas aux beaux-arts puisqu'il prend aussi en compte les « arts appliqués »³³⁹.

Les idées développées par Springer au sujet de la relation étroite qui unit le contexte historique et l'activité matérielle sont ensuite transposées dans l'espace muséal où elles inspirent la mise en exposition de l'objet au moyen des aménagements contextuels. D'une part, l'intérêt porté à la culture matérielle du passé par Springer³⁴⁰ encourage et légitime la reconstruction d'intérieurs anciens au musée. D'autre part, en rompant avec la présentation des objets par matériaux, les aménagements contextuels permettent, comme le souligne Conforti, d'attirer un nouveau public³⁴¹. En effet, si la présentation par matériaux visait d'abord les étudiants des écoles de design, les créateurs et les industriels³⁴², les aménagements contextuels ont pour destinataire un public à la fois plus large et moins spécialisé, ce qui est confirmé par la popularité des *period rooms*

³³⁷ En effet, Nathalie Heinich situe les débuts de la tradition de l'histoire sociale de l'art vers les années 1950. L'histoire culturelle de l'art, qui participe des prémisses de l'histoire sociale puis de la sociologie de l'art, serait en développement déjà au 19^e siècle. Si cette dernière se concentre surtout sur les liens entre l'art et la société en traitant conjointement du contexte politique et culturel et d'art, ou encore de la fonction sociale de l'art (comme chez William Morris notamment), l'histoire sociale de l'art se concentre plutôt sur la place de l'art dans la société, ce qui semble être moins le cas ici. Voir les définitions qu'en donne Nathalie Heinich dans *La sociologie de l'art*, Paris : La Découverte, 2008 [2004], pp. 10-13; 26-39.

³³⁸ Michael Conforti, « Le musée des arts appliqués », p. 340.

³³⁹ En effet, après avoir établi la « physionomie » de la ville, entre autres à travers la distribution des corps de métier dans ses différents quartiers, Springer décrit les « conditions de l'existence matérielle du vieux Paris » en traitant aussi bien de l'organisation des maisons (notamment celle de l'artisan), que de la nature et de la répartition du mobilier dans les pièces, de l'aspect et des usages des objets quotidiens ou plus luxueux, de l'habillement, de l'alimentation, du commerce, des mœurs religieuses ou de réglementations diverses. Anton Springer, *Paris au treizième siècle*, traduit librement de l'allemand, avec introduction et notes par un membre de l'édilité de Paris, Paris : Auguste Aubry, 1860, pp. 28; 139.

³⁴⁰ Conforti souligne en outre qu'en raison de l'intérêt porté à l'objet utilitaire par Springer, cet ouvrage « peut être considéré comme un prélude à l'histoire sociale des Annales, qui a orienté, comme certaines analyses anthropologiques, l'étude des objets fabriqués, c'est-à-dire de ce qu'on appelle la culture "matérielle". » Michael Conforti, « Le musée des arts appliqués », p. 340.

³⁴¹ Michael Conforti, « Le musée des arts appliqués », pp. 341-342.

³⁴² Voir notamment Charles R. Richards, *Industrial Art and the Museum*, New York : Macmillan Co, 1927, p. 11.

encore aujourd'hui³⁴³. Notons ici que, puisque les aménagements contextuels proposent un principe de cohérence fondé sur un référent spatial aisément identifiable par le visiteur (cuisine, chambre, boudoir, etc.), il n'est pas exclu que l'intérêt de ce dernier se porte d'abord sur l'espace représenté plutôt que sur la période historique, d'où une certaine tendance à l'idéalisation de l'espace à travers la fétichisation du décor de la *period room*, idée dont nous reparlerons dans le cinquième chapitre.

Si les travaux de Springer ont une incidence sur le développement des aménagements contextuels – et donc des *period rooms* –, l'inverse est aussi vrai. De l'aveu de Springer lui-même, les précédents muséographiques de Du Sommerard à l'hôtel de Cluny l'incitent à poser un regard nouveau sur les productions du Moyen Âge, mais surtout sur l'arbitraire de la division entre beaux-arts et arts décoratifs ou « appliqués » (*kunstgewerblichen*), selon le vocabulaire du 19^e siècle³⁴⁴. Dans un passage de son autobiographie *Aus meinem Leben* (1892), il écrit :

Au Musée Cluny j'ai vu les plus diverses créations de l'art authentiquement médiéval collectionnées et classifiées, j'y ai fait la connaissance de l'activité et de la production zélée du soi-disant obscur Moyen Âge et j'ai découvert que le faux jugement à propos de cet art est le résultat d'une séparation fâcheuse et injuste entre les produits des arts artisanaux et les créations artistiques³⁴⁵.

Soulignons ici l'attention portée par Springer à la mise en ordre de la collection qui, compte tenu des liens qu'elle crée entre, d'une part, les objets entre eux et, d'autre part,

³⁴³ Nous l'avons déjà souligné dans l'introduction de la thèse, les *period rooms* sont parmi les mises en exposition les plus populaires des musées d'art. Nous n'avons malheureusement pas pu quantifier cette popularité dans le cadre de notre étude et les données relatives aux visiteurs publiées dans le rapport annuel du Metropolitan Museum of Art (2012-2013), par exemple, ne nous renseignent pas davantage.

³⁴⁴ Une étude des raisons historiques et des enjeux idéologiques expliquant cette division en Occident et dans le discours de l'histoire de l'art dépasserait les limites de notre propos. Soulignons néanmoins la cristallisation de cette distinction dans la division entre arts libéraux et arts mécaniques du « Système figuré des connaissances humaines » sur lequel est basée l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot et d'Alembert. À titre d'introduction voir entre autres Georges Roque, dir., *Majeur ou mineur : les hiérarchies en art*, Nîmes : J. Chambon, 2000; Élisabeth Lavezzi, « The Encyclopédie and the Idea of the Decorative Arts », pp. 174-199. Pour une approche féministe de la construction du canon esthétique voir Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, New York : Pantheon Books, 1981.

³⁴⁵ « Im Museum Cluny sah ich die mannigfachsten Schöpfungen echter mittelalterlicher Kunst gesammelt und geordnet, lernte die Rührigkeit und die eifrige Kunstpflege auch des sogenannten finstern Mittelalters kennen und entdeckte, dass an dem falschen Urteile die unselige, gar nicht berechnete Trennung der kunstgewerblichen Leistungen von künstlerischen Schöpfungen die Hauptschuld trage. » Anton Springer, *Aus meinem Leben*, Berlin : G. Grote, 1892, p. 146. Je remercie Elisabeth Otto pour son aide avec la traduction de ce passage de l'allemand au français.

les objets et leur lieu d'exposition, rappelle les théories de cet auteur au sujet des relations entre la production artistique et le contexte sociohistorique.

Cette réciprocité entre une approche sociale de l'art et le dispositif muséal qui lui est associé est significative dans la mesure où elle pourrait expliquer l'adéquation généralement admise entre le mode de mise en exposition de l'objet dans la *period room* et la supposée exactitude de l'interprétation historique ainsi formulée visuellement. En effet, l'association initiale de la *period room* à une histoire sociale de l'art dont l'ambition était de réconcilier l'objet et le contexte socioculturel pourrait contribuer à entretenir l'idée selon laquelle ce dispositif proposerait une mise en contexte historiquement juste, c'est-à-dire traduisant de manière « authentique » les relations entre l'objet et le contexte matériel dans lequel il s'inscrivait à l'origine.

Mais est-ce vraiment le cas ? En examinant comment un même objet peut être présenté de deux manières différentes, soit la division par matériaux et la *period room*, nous montrerons que, non seulement cette dernière ne permet pas nécessairement de donner une idée juste du contexte historique d'origine dans lequel s'inscrivait l'objet, mais que, à certains égards, les regroupements par matériaux peuvent s'accorder davantage avec la destination première de l'objet.

3.2 Deux contextes pour un objet : le vase pot-pourri gondole

Dans la salle d'exposition où les objets sont regroupés par matériaux ou par écoles, les informations relatives à l'environnement historique dans lequel ils s'inscrivaient ne sont pas transmises par la forme même de la muséographie et doivent plutôt être prises en charge par les cartels et l'audio-guide le cas échéant. Au contraire, en raison de ses liens avec l'histoire sociale de l'art et de la relation synecdochique instaurée entre l'objet individuel et l'ensemble, la *period room* semble offrir cette mise en contexte de manière beaucoup plus complète mais aussi plus immédiatement tangible et ce, en accord avec le raisonnement selon lequel une « image vaudrait mille mots ». Cette dichotomie mérite à présent d'être remise en question.

Inversant en quelque sorte la démarche menée jusqu'ici, notre but, dans cette deuxième partie du chapitre, est de nous concentrer sur l'objet lui-même afin de

découvrir ce qu'il peut nous apprendre au sujet du dispositif employé pour le présenter. Pour ce faire, nous analyserons les modalités d'exposition du vase pot-pourri gondole dans deux contextes différents : la galerie *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture* du Metropolitan Museum of Art et la *period room Drawing Room from a Town House* du Philadelphia Museum of Art. Afin de bien cerner les enjeux de sa présentation dans la galerie et dans la *period room*, examinons d'abord en détail cet objet, sa valeur et ses fonctions dans le contexte de l'intérieur domestique au 18^e siècle.

3.2.1 Le vase pot-pourri gondole, Sèvres, 1756-1757

Le terme « pot-pourri » désigne à la fois un parfum et le vase, généralement de céramique (grès, faïence, porcelaine), destiné à le recevoir et à diffuser son odeur³⁴⁶. D'après l'introduction de Louis Courajod au *Livre-journal de Lazare Duvaux*,

Dès le milieu du dix-huitième siècle, le pot-pourri est l'œuvre capitale de la parfumerie & devient le symbole de ce commerce. [...] Les élégantes le composaient elles-mêmes, chacune étudiant le parfum spécial qu'elle croyait convenir à sa beauté, comme elle étudiait une parure, un air de tête ou une coiffure nouvelle³⁴⁷.

Complexe, le parfum est obtenu par la macération de plusieurs ingrédients comprenant entre autres des pétales de fleurs, des écorces de fruit et des épices³⁴⁸. Produite par un parfumeur ou d'après une recette transmise à travers l'héritage familial, la substance humide, dont l'entretien requiert l'ajout périodique de pétales de fleurs, d'eau parfumée ou de sel, est ensuite conservée à l'intérieur d'un vase pourvu d'ouvertures afin de laisser le parfum embaumer l'air de la pièce. Ces ouvertures sont ménagées soit dans le couvercle, dans le corps du vase ou encore dans une monture de bronze doré unissant le

³⁴⁶ Pour plus de détail, voir Pierre Verlet, *La maison du XVIII^e siècle en France*, Fribourg : Office du Livre, 1966, pp. 236-238.

³⁴⁷ Louis Courajod, dir., *Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand-bijoutier ordinaire du Roy, 1748-1758 : précédé d'une étude sur le goût et sur le commerce des objets d'art au milieu du XVIII^e siècle*, tome 1, Paris : Société des bibliophiles français, 1873, p. XI. Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64389596.r=Livre-Journal+de+Lazare+Duvaux%2C+marchand.langFR>, page consultée le 14 décembre 2013.

³⁴⁸ Par exemple, la recette de pot-pourri transcrite par Courajod dans l'introduction au *Livre-Journal de Lazare Duvaux* comporte vingt-neuf étapes sans compter les soins liés à « l'empottage » (la préparation et le nettoyage du vase avant d'y mettre le parfum) et à l'entretien. *Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand-bijoutier ordinaire du Roy, 1748-1758*, tome 1, pp. XII-XIV.

vase au couvercle lorsqu'il s'agit d'une céramique (souvent importée de Chine ou du Japon) transformée en pot-pourri par un marchand-mercier.

Le vase pot-pourri gondole (fig. 3.3; fig. 3.4) fut produit par la Manufacture de porcelaine de Sèvres entre 1756 et 1757 d'après un modèle attribué à l'orfèvre, fondeur et sculpteur Jean-Claude Chambellan Duplessis père (c. 1695-1774)³⁴⁹, qui dessine des modèles de porcelaine et produit des montures de bronze pour Vincennes puis Sèvres à partir de 1748³⁵⁰. Adoptant une forme étirée semblable à celle d'un vaisseau³⁵¹ ou d'une gondole (d'où son nom), ce vase de porcelaine tendre est pourvu d'un couvercle et est posé sur un socle. Le galbe sinueux du récipient principal ajouré dans sa partie supérieure est presque identique à celui d'une terrine gondole faisant partie d'un service offert par Louis XV à l'impératrice Marie-Thérèse et dont le modèle fut conçu au plus tard en 1756³⁵² (fig. 3.5). Le socle, de plan presque rectangulaire et pourvu de quatre pieds en forme de volutes, est le même que celui de la « cuvette à masques » dont le plus ancien exemplaire connu est daté de 1754³⁵³ (fig. 3.6). Le couvercle, perforé et orné de motifs floraux élaborés, est formé de quatre alvéoles piriformes dans lesquelles des oignons de plantes pouvaient être déposés³⁵⁴. Le nombre exact de pot-pourri gondole produit n'est pas déterminé et seuls quatre exemplaires nous sont aujourd'hui connus : celui à fond rose Pompadour conservé dans les collections royales d'Angleterre; celui à fond vert turquoise du Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg; celui à fond bleu du Metropolitan Museum of Art (fig. 3.3); et celui à fond vert préservé à la Wallace Collection de Londres³⁵⁵. Longtemps considéré comme le pendant du vase de la Wallace Collection, le pot-pourri gondole présenté au Philadelphia Museum of Art (fig. 3.4) serait

³⁴⁹ The Metropolitan Museum of Art, *The Collection Online*, « potpourri vase », [En ligne], <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/202192>, page consultée le 28 octobre 2013.

³⁵⁰ Gordon Campbell, dir., « Duplessis », *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, vol. 1, New York : Oxford University Press, 2006, p. 336. Jean-Claude Chambellan Duplessis est né à Turin et portait le nom de Giovanni Claudio Chiamberlano.

³⁵¹ La forme du pot-pourri gondole s'apparente d'ailleurs à celle légèrement plus sobre du pot-pourri vaisseau qui, produit dans les mêmes années d'après un modèle de Jean-Claude Chambellan Duplessis père, évoque les nefs d'orfèvrerie employées entre autres pour conserver les épices et les couverts du roi.

³⁵² Marcelle Brunet et Tamara Préaud, *Sèvres. Des origines à nos jours*, Fribourg, Suisse : Office du livre, 1978, pp. 52; 153.

³⁵³ Marcelle Brunet et Tamara Préaud, *Sèvres. Des origines à nos jours*, pp. 52; 152.

³⁵⁴ Marcelle Brunet et Tamara Préaud, *Sèvres. Des origines à nos jours*, p. 52.

³⁵⁵ Marcelle Brunet et Tamara Préaud, *Sèvres. Des origines à nos jours*, pp. 60.

en fait une copie à l'identique datant de la fin du 19^e siècle, élément qui sera discuté plus en détail dans la dernière portion de ce chapitre.

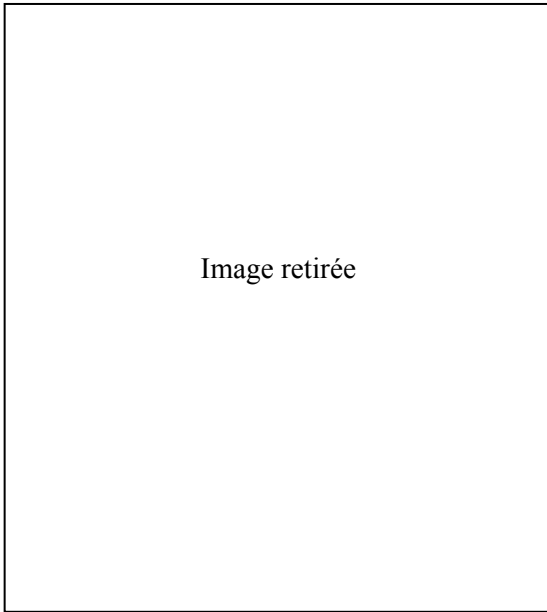


Figure 3.3 : Manufacture de Sèvres, d'après un modèle de Jean-Claude Duplessis, décor peint attribué à Charles-Nicolas Dodin, pot-pourri gondole, 1756-1757, porcelaine tendre, 35,9 x 36,2 x 19,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

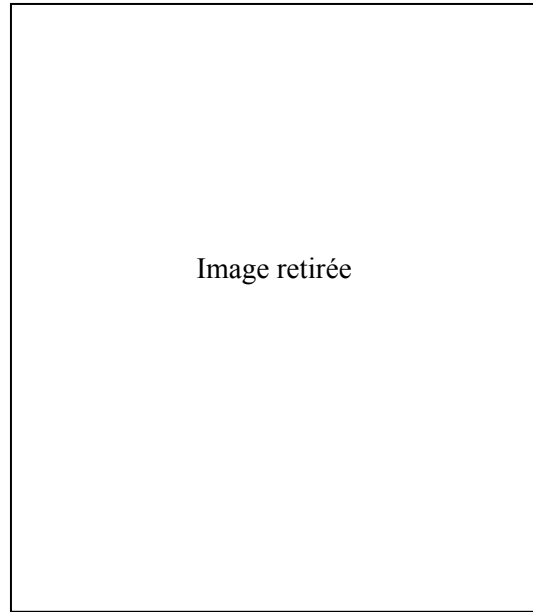


Figure 3.4 : Manufacture inconnue [Europe ou France?], pot-pourri gondole, c. 1890, porcelaine dure, 38,1 x 36,2 x 22,9 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

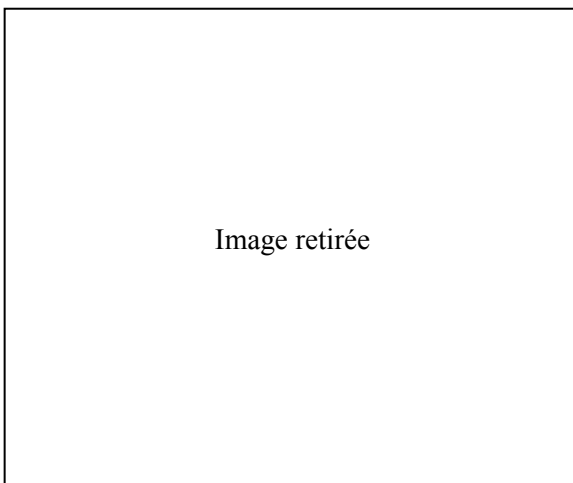


Figure 3.5 : Manufacture de Sèvres, Terrine gondole, 1758, porcelaine tendre, dimensions non précisées, Hofburg, Vienne.

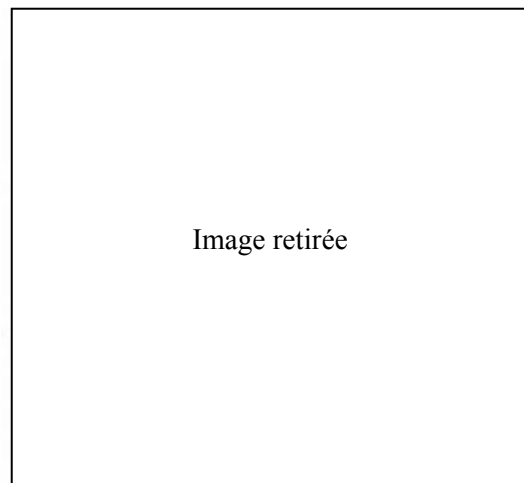


Figure 3.6 : Manufacture de Sèvres, Cuvette à masques, 1757, porcelaine tendre, 24 x 34,2 cm, Collection royale britannique, Angleterre.

En raison des nombreuses courbes, de la finesse des ouvertures et du décor qui combine un fond de couleur uni et des cartouches à motifs peints, le pot-pourri gondole est exemplaire de la maîtrise technique des ouvriers de la Manufacture de Sèvres à l'époque. La porcelaine tendre, dont les perfectionnements au niveau de la composition de la pâte, de la couverte, des couleurs et de la dorure doivent beaucoup aux expériences du scientifique Jean Hellot dans les années 1750³⁵⁶, est une matière difficile à travailler. Sa plasticité est variable, elle a tendance à s'effriter lorsqu'elle est crue (ce qui rend le découpage des ouvertures d'autant plus difficile) et elle est sujette à un fort retrait favorisant les déformations pendant la cuisson. Sa production requiert l'intervention de plusieurs artisans qui travaillent dans différentes conditions et contre des rémunérations mensuelles variables. Qu'il s'agisse de la préparation de la pâte par des ouvriers marchant pieds nus dans des cuves afin d'en parfaire le mélange, du façonnage des formes, des cuissons successives à différentes températures, de la préparation chimique des pigments et de l'or ou de leur application par les peintres et les doreurs, les différentes étapes qui jalonnent le processus de fabrication impliquent des tâches physiques, conceptuelles, scientifiques et artistiques qui sont autant d'occasion d'altérer l'objet en cours de réalisation³⁵⁷.

Objet de luxe prisé de la haute société parisienne du 18^e siècle – nous prenons à témoin les nombreux pots-pourris répertoriés dans le livre journal du marchand-mercier Lazare Duvaux³⁵⁸ – le pot-pourri est souvent associé à d'autres pièces de porcelaine de manière à former une garniture destinée à orner un dessus-de-cheminée ou parfois une commode. Comme l'explique Pierre Verlet, la garniture est un ensemble composé de trois, cinq ou sept pièces de céramique, pourvues de montures de bronze doré ou non, et disposées symétriquement de chaque côté d'une pièce centrale³⁵⁹. Éventuellement, la

³⁵⁶ Marcelle Brunet et Tamara Préaud, *Sèvres. Des origines à nos jours*, p. 32.

³⁵⁷ Pour des détails au sujet des multiples étapes de production de la porcelaine tendre (préparation et mise en forme de la pâte; différents passages au feu; réalisation du décor peint; etc.) et de l'expertise nécessaire afin de réaliser une telle pièce, voir Marcelle Brunet et Tamara Préaud, « Introduction historique », *Sèvres. Des origines à nos jours*, pp. 27-48.

³⁵⁸ Tel que souligné dans l'introduction de Louis Courajod au *Livre-Journal de Lazare-Duvaux* : « Parmi les objets énumérés dans le Livre-Journal, il n'en est pas qui apparaisse plus souvent que le pot-pourri, meuble alors essentiel dans tout appartement qui avait des prétentions à l'élégance, & dont le possesseur visait à la distinction. », *Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand-bijoutier ordinaire du Roy, 1748-1758*, vol. 1, p. X.

³⁵⁹ Pierre Verlet, *La maison du XVIII^e siècle en France*, p. 97.

céramique, le plus souvent de la porcelaine, cède sa place à l'orfèvrerie alors que les pendules ou les luminaires remplacent les différents vases pour former les garnitures³⁶⁰. Le pot-pourri gondole était vraisemblablement la pièce centrale d'une garniture. Aussi, l'exemplaire conservé à la Wallace Collection forme un ensemble complété par une paire de vases à tête d'éléphant (fig. 3.7) et qui aurait peut-être appartenu à Madame de Pompadour.

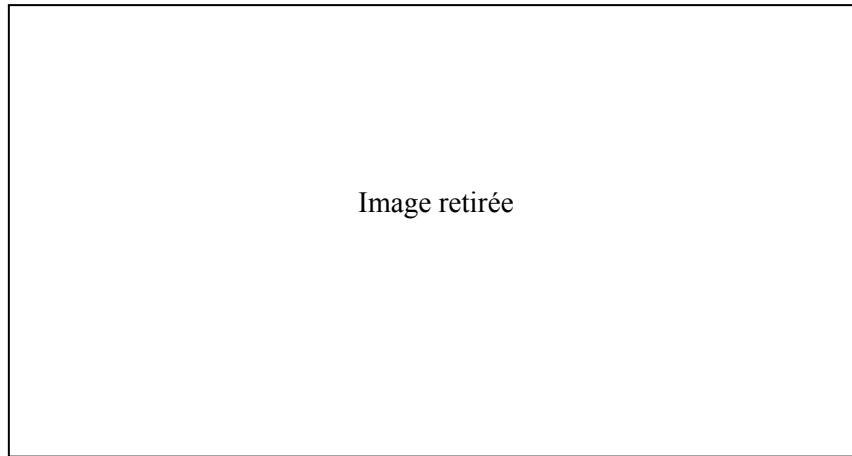


Figure 3.7 : Manufacture de Sèvres, d'après un modèle de Jean-Claude Duplessis, décor peint de Charles-Nicolas Dodin, garniture trois pièces composée d'un pot-pourri gondole et d'une paire de vases à tête d'éléphant, 1757-1758, porcelaine tendre, 38,1 x 36,1 cm et 37,6 x 27,6 cm, Wallace Collection, Londres.

En raison de la somptuosité de son décor et de la complexité de sa forme, il est probable que le pot-pourri gondole n'ait jamais été utilisé comme récipient à parfum³⁶¹. Déposé sur un dessus-de-chevée, le vase acquiert ainsi d'autres fonctions qui excèdent à la fois sa valeur d'usage et sa valeur décorative, fonctions qui résident dans son appartenance à un ensemble. Mimi Hellman explique qu'au 18^e siècle les ensembles, parmi lesquels on retrouve le meuble, la garniture, les services à boisson (thé, café, chocolat) et les cycles d'œuvres picturales intégrées à la boiserie comme dans le cas des dessus-de-porte, participent à l'organisation visuelle et physique des intérieurs et jouent différents rôles, notamment sociaux³⁶². Par exemple, les ensembles de porcelaine

³⁶⁰ Pierre Verlet, *La maison du XVIII^e siècle en France*, pp. 97-98.

³⁶¹ Daniëlle Kisluk-Grosheide et Jeffrey Munger, *The Wrightsman Galleries for French Decorative Arts. The Metropolitan Museum of Art*, New York : Metropolitan Museum of Art; New Haven et Londres : Yale University Press, 2010, p. 193.

³⁶² Mimi Hellman, « The Joy of Sets » in Dena Goodman et Kathryn Norberg, dirs., *Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*, New York et Londres : Routledge, 2011, pp. 129-153. Mimi Hellman identifie quatre principaux types d'ensembles : le

contribuent à démontrer le pouvoir et le statut social de leur propriétaire. D'une part, ils indiquent que ce dernier est en mesure de commander un cycle composé d'un nombre élevé, voire innombrable, d'objets luxueux partageant les mêmes caractéristiques formelles, les mêmes couleurs ou les mêmes éléments de décor à une époque où la production de multiples identiques repose sur un travail manuel. D'autre part, ils indiquent que le propriétaire dispose aussi des ressources humaines nécessaires à leur entretien qui s'avère complexe dans la mesure où le moindre bris compromettrait la valeur d'unité, et donc l'intérêt, de l'ensemble³⁶³.

Les ensembles participent également à la construction de ce que Mimi Hellman a identifié comme une « esthétique du surplus », alors que plusieurs des intérieurs domestiques de l'élite française de l'époque contenaient plus d'objets, sièges, services à thé ou garnitures qu'il n'était possible d'en utiliser ou même d'en exposer, sauf peut-être lors des plus somptueuses réceptions³⁶⁴. En plus d'avoir une incidence directe sur la valeur d'usage des objets qui, possédés en aussi grand nombre, deviennent inutiles, cette accumulation a des implications au niveau du comportement des invités qui y sont confrontés. Hellman soutient que :

Not only were viewers potentially overwhelmed by the sheer quantity and dazzle of numerous similar things, or oblivious to their charms amid the distractions of sociability, but the codes of polite behavior forbade staring at other people's possessions, handling them uninvited, or even praising them too fulsomely³⁶⁵.

Katie Scott abonde dans le même sens et explique, à travers son interprétation du *Nouveau traité de la civilité* (1728) d'Antoine de Courtin :

[...] it would have been thought rude to stare fixedly at pictures decorating a *salon* or dining-room, unless expressly invited to do so. To stare and exclaim over an object in a societal space was, according to Courtin, to betray either a self-satisfied smugness or a degree of ignorance, both of which were inadmissible in polite circles³⁶⁶.

meuble; la garniture; les services pour les boissons (thé, café, chocolat); et les cycles de tableaux insérés dans la boiserie, comme les dessus-de-porte par exemple.

³⁶³ Mimi Hellman, « The Joy of Sets », p. 144.

³⁶⁴ Mimi Hellman, « The Joy of Sets », p. 147.

³⁶⁵ Mimi Hellman, « The Joy of Sets », p. 147.

³⁶⁶ Katie Scott, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1995, p. 115. Voir également Antoine de Courtin, *Nouveau*

C'est d'ailleurs en ce sens que, selon Scott, le décor des appartements de société était conçu de manière à créer une impression générale et à être balayé du regard³⁶⁷.

Dans le cas de la garniture, sa disposition sur le dessus-de-cheminée renforce l'esthétique du surplus et contribue à nourrir l'ambiguïté entre la présentation au regard et l'apparente « indifférence » attendue de l'invité au fait des conventions sociales. D'abord, la glace placée au-dessus de la cheminée réfléchit et double la garniture donnant ainsi l'illusion de la multiplication de ses composantes³⁶⁸. Ensuite, la cheminée en elle-même est en quelque sorte le principal point d'attraction de la pièce en raison à la fois de son emplacement qui dicte l'organisation de l'espace ainsi que du luxe de son décor et des accessoires qui l'agrémentent³⁶⁹. En outre, comme l'explique Hellman, une telle mise en scène de l'inutilité de la garniture alimente la signification de cette dernière en tant que symbole de statut social. Comme elle le souligne à propos de l'une des nombreuses garnitures de Madame de Pompadour :

Indeed, the purposeful neglect of an object's full capacity to sustain usage or appreciation was a gesture of privilege available only to those who could afford to own things simply for the sake of ownership. Madame de Pompadour's *garniture* may have never bloomed with forced bulbs, dripped with candle wax, or dispensed the spicy scent of potpourri. But the fact that it *could* have done so, and yet did not, may well have been prestigious in itself, a suggestion of indifference to functional particularity that elevated the potentially useful ensemble to the status of a purely aesthetic object. [...] Furthermore, the visitor surrounded by enticing things that she is unable to see or too polite to scrutinize is placed in a position of unfulfilled desire that make these objects seem, paradoxically, even more powerful as social signs³⁷⁰.

Ces quelques remarques introductives à propos du pot-pourri gondole nous ont permis de cibler certaines des valeurs techniques, esthétiques, politiques et sociales qui lui sont attribuées au moment de sa production et de son acquisition; valeurs traduites à la

traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens, Paris : chez Louis Josse à la Couronne d'Épines et Charles Robustel au Palmier, 1728.

³⁶⁷ Katie Scott, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, p. 116.

³⁶⁸ Notons que la présence de glaces, notamment au-dessus de la cheminée, devient systématique dans les intérieurs du 18^e siècle entre autres grâce aux productions de la Manufacture de Saint-Gobain fondée sous Louis XIV. Leur présence a pour effet de transformer la décoration intérieure de l'époque. Pierre Verlet, *La maison du XVIII^e siècle*, pp. 96-97.

³⁶⁹ Pierre Verlet, *La maison du XVIII^e siècle*, p. 95.

³⁷⁰ Mimi Hellman, « The Joy of Sets », p. 148.

fois par l'objet lui-même à travers son matériau, sa forme et son décor, et par les modalités de sa présentation dans les intérieurs du 18^e siècle. Ainsi, en tant qu'exemple de la virtuosité des artisans de Sèvres et des extravagances des pièces de porcelaine tendre produites dans la région parisienne au milieu du 18^e siècle, le pot-pourri gondole est un objet d'une grande complexité technique et formelle. Il s'agit d'une pièce d'exception, rare et coûteuse, dont la valeur d'usage est sublimée par la valeur esthétique. Par ailleurs, bien que la Manufacture de Sèvres ne soit pas encore royale au moment de la production de cet objet (Louis XV devient l'unique propriétaire en 1759), le fait qu'au moins deux exemplaires du pot-pourri gondole (celui de la Wallace Collection et celui du Metropolitan Museum of Art) aient vraisemblablement appartenu à Madame de Pompadour, dont on connaît par ailleurs le rôle clef dans le développement de la célèbre manufacture³⁷¹, lui donne un statut prestigieux et une valeur politique. En effet, une pièce aussi somptueuse est un instrument à la fois de construction et de confirmation du statut social et de l'identité de son propriétaire. De plus, la valeur politique de la porcelaine est confirmée par la rivalité entre les différents pays d'Europe pour sa production, notamment entre la France et l'Allemagne avec les Manufactures de Sèvres et de Meissen, de même que par le don de tels objets en guise de cadeaux diplomatiques, comme dans le cas déjà évoqué de la terrine gondole. En outre, le jeu entre l'utilité et l'inutilité du pot-pourri gondole induit par son insertion dans une garniture et par sa présentation sur le dessus-de-cheminée où il est dédoublé par la glace, présenté comme le point focal de la pièce mais destiné à être « ignoré » par les visiteurs, sont autant d'indicateurs de sa valeur sociale.

Plus de 250 ans après sa production, comment exposer au musée un objet qui, non seulement n'a pas été conçu pour ce lieu, mais n'était pas nécessairement destiné à être observé ? Sa présentation dans un ensemble qui évoque l'intérieur, en l'occurrence une *period room*, semble être la solution idéale puisqu'elle devrait reproduire le plus fidèlement son environnement d'origine. Mais rien n'est moins certain et c'est ce que nous espérons démontrer dans ce qui suit.

³⁷¹ L'importance du mécénat de Madame de Pompadour pour le développement des arts est bien connue et son soutien particulier à la manufacture de Sèvres ajoute au statut déjà prestigieux de ces objets qui symbolisent à la fois son attachement à la manufacture et le succès de son implication personnelle dans cette entreprise. Voir Xavier Salmon, dir., *Madame de Pompadour et les arts*, Paris : réunion des musées nationaux, 2002.

3.2.2 La galerie *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture* du Metropolitan Museum of Art

Le vase pot-pourri gondole de la collection du Metropolitan Museum of Art de New York formait probablement une garniture qui, complétée de deux vases à tête d'éléphant, aurait appartenu à Madame de Pompadour³⁷². Il est aujourd'hui présenté dans la galerie *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture* située dans les galeries Wrightsman consacrées aux arts décoratifs français des 17^e et 18^e siècles (fig. 3.8).

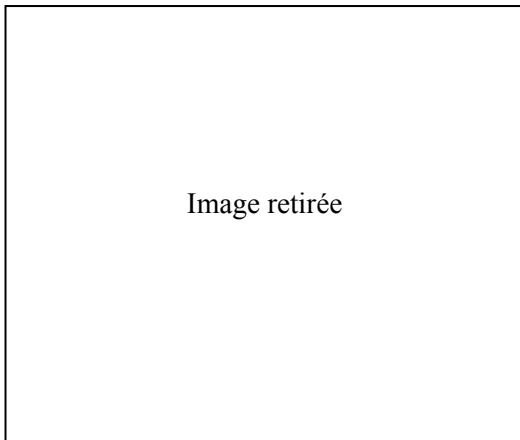


Figure 3.8 : Michael Langley, *The Wrightsman Galleries for French Decorative Arts*, plan, 2009.

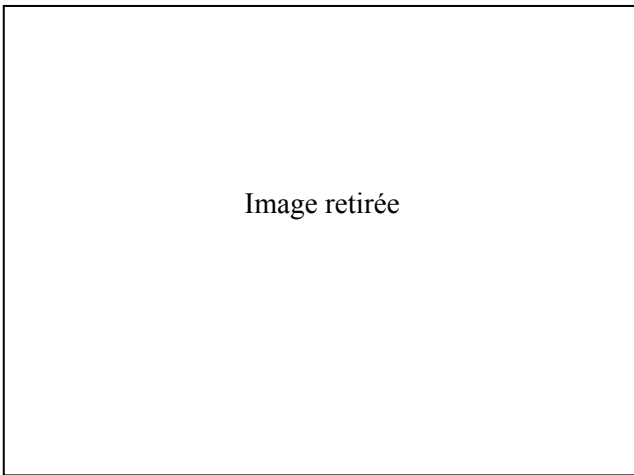


Figure 3.9 : *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture*, Gallery 529, Wrightsman Galleries for French Decorative Arts, pièce telle que mise en exposition en date de novembre 2013, Metropolitan Museum of Art, New York.

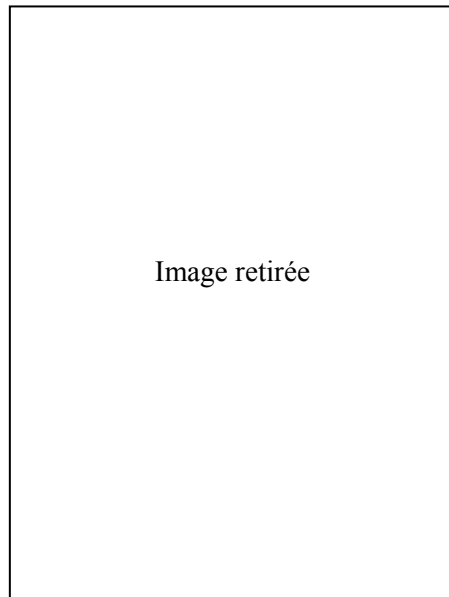


Figure 3.10 : *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture*, Gallery 529, Wrightsman Galleries for French Decorative Arts, vue la vitrine dans laquelle sont présentées les porcelaines à fond vert, pièce telle que mise en exposition en date de novembre 2013, Metropolitan Museum of Art, New York.

³⁷² Daniëlle Kisluk-Grosheide et Jeffrey Munger, *The Wrightsman Galleries for French Decorative Arts*, pp. 193-194.

Différentes porcelaines de Sèvres ainsi que des petits meubles ornés de plaques de porcelaine de Sèvres sont présentés dans cette salle d'exposition. De part et d'autre de l'axe longitudinal de la pièce, des secrétaires, des coffres à bijoux sur piétement et des bonheurs-du-jour sont alignés contre le mur (fig. 3.9). Des vases de porcelaine sont déposés sur certains meubles et des tableaux ainsi qu'un baromètre sont accrochés au mur. Des vitrines sont encastrées aux deux extrémités de la salle, une de chaque côté des deux entrées situées dans l'axe principal de circulation, pour un total de quatre. Dans ces vitrines, différentes pièces de vaisselle et plusieurs vases sont regroupés d'après la couleur de leur fond : deux vitrines sont dédiées à des pièces à fond bleu céleste; une aux pièces à fond rose Pompadour; et une aux pièces à fond vert dont les teintes varient entre le jade sombre et le turquoise clair. C'est dans cette dernière qu'est présenté, accompagné de deux vases uniques et de quatre paires de vases pour un total de onze pièces, le pot-pourri gondole (fig. 3.10).

Concentrons-nous d'abord sur les conditions de visibilité du pot-pourri, c'est-à-dire sur la manière de le présenter. D'emblée, soulignons le problème de la vitrine. Nous en avons parlé dans le premier chapitre, la vitrine constitue une cloison qui, bien qu'elle semble offrir un accès presque direct en raison de sa transparence, est en fait la barrière la plus hermétique qui se dresse entre l'objet et le visiteur. Mais surtout, la vitrine en tant que dispositif muséal va à l'encontre de la fonction première du pot-pourri : en effet, comment le parfum qu'il contient pourra-t-il embaumer l'air s'il est confiné dans un espace étanche ? Évidemment, la préciosité de cet objet justifie le recours à la vitrine et l'on pourra rétorquer qu'elle s'inscrit dans la tradition de la vitrine domestique, ce meuble garni de vitres qui apparaît au 18^e siècle. Invention hollandaise, la vitrine sert d'abord à exposer les porcelaines orientales tout en les protégeant³⁷³. Mais, dès l'origine, elle déplaçait la fonction de ces vaisselles qui, inutilisées, perdaient leur valeur d'usage domestique et devenaient des objets de contemplation. Plus tard, le musée victorien reprendra le meuble vitrine qui sera très employé pour la présentation par matériaux, comme ce fut longtemps le cas au Victoria and Albert Museum pour la mise en exposition des porcelaines, par exemple. En ce sens, le déplacement physique du pot-pourri gondole du dessus-de-cheminée vers la vitrine n'a pas qu'une incidence sur la

³⁷³ Claude Bouzin, « vitrine », *Dictionnaire du meuble*, Paris : Massin, 2000, [s. p.].

représentation de sa valeur d'usage d'origine, d'autant plus qu'il n'a peut-être jamais effectivement contenu de parfum. Il transforme aussi le regard qui est porté sur l'objet, ce qui instaure une distance par rapport au contexte socioculturel dans lequel il s'inscrivait au départ. La question du regard est cruciale puisqu'elle est au centre de la fonction du musée et du contexte social dans lequel s'inscrivait ce vase, mais que les enjeux de ce regard ne sont pas les mêmes dans les deux cas³⁷⁴. Nous y reviendrons.

Toujours en lien avec les modalités de la présentation de cet objet, l'importance accordée au pot-pourri gondole par le musée est traduite par sa place au centre de la vitrine. Mais cette position ne suffit pas à rappeler celle qu'il occupait dans la garniture. En effet, si la disposition symétrique des objets en nombres impairs sur chacune des tablettes dans la vitrine peut évoquer différentes variantes de garnitures, il est peu probable que le visiteur non spécialiste soit en mesure de la reconnaître, d'autant plus que les vases à tête d'éléphant ne sont pas présentés de part et d'autre du pot-pourri mais plutôt en dessous. Peut-être faut-il chercher des réponses dans l'interprétation textuelle de l'objet, c'est-à-dire dans les informations transmises par les cartels ?

En plus de consigner les informations traditionnelles (matériau, lieu et date de production, provenance du don) à propos des onze objets qui y sont présentés, le contenu du cartel allongé accompagnant cette vitrine corrobore l'importance accordée au pot-pourri gondole en insistant sur le fait qu'il s'agit d'une pièce d'exception au niveau technique et en raison de sa provenance :

The objects displayed here are decorated in a rich array of green grounds, ranging from deep jade to pale turquoise. Made in three sections, the gondola-shaped potpourri vase (5) required great technical virtuosity; its curving forms, deeply pierced cover, and intricate low-relief flowers reflect the factory's consummate skill in modeling and firing complex forms. First owned by Madame de Pompadour (1721-1764), the official mistress of Louis XV (ruled 1715-1774), the vase

³⁷⁴ L'une des fonctions du musée est en effet de montrer l'objet. Au sujet des enjeux de la visibilité de l'objet par rapport au scénario de l'exposition et à l'expérience du visiteur, nous renvoyons le lecteur à l'analyse réalisée par Johanne Lamoureux de la scénographie de Robert Carsen pour l'exposition *Marie-Antoinette* (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, du 15 mars au 30 juin 2008). Lamoureux y souligne entre autres que le décor d'exposition conçu par Carsen dans la salle consacrée à Trianon entraîne la « disparition » des objets présentés, effet qu'elle qualifie de « mesure scénographique un tantinet iconoclaste ». Cette formulation traduit bien en quoi le fait de ne pas montrer l'objet dans la salle d'exposition va à l'encontre de la fonction même du musée. Johanne Lamoureux, « L'exposition comme produit dérivé : *Marie-Antoinette* au Grand Palais », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 15, 2010, pp. 73-89.

belonged to a decorative ensemble (called a garniture) that also included a pair of elephant vases similar to those exhibited in this case.

Vases with candelabra in the shape of bejeweled elephant heads are among the rarest and most ambitious of the manufactory's inventions. Of the twenty-two extant examples, only a few – including a vase on the opposite side of this gallery – retain the delicate, tulip-shaped candle sockets originally mounted in the elephants' trunks³⁷⁵.

Le musée souligne d'abord l'expertise technique nécessaire à la production du pot-pourri gondole sans pour autant renseigner le visiteur au sujet des difficultés rencontrées. Puis, il insiste sur la généalogie exceptionnelle de cet objet mais sans expliquer comment, concrètement, il contribue à la construction du statut social de ses possesseurs puisqu'aucune explication n'est donnée au sujet de la fonction de la garniture, de sa disposition dans la pièce ou du type de regard qu'elle sollicite. La mention entre parenthèses du terme garniture, élément pourtant central par rapport à la fonction, à l'usage et au rôle social du pot-pourri gondole, s'adresse donc davantage au connaisseur ou à l'expert et, plutôt que d'aider le visiteur à approfondir sa compréhension de l'objet, elle semble lui montrer les limites de ses connaissances³⁷⁶.

Observons à présent le contexte plus général dans lequel s'inscrit le pot-pourri gondole en examinant le contenu des deux principaux cartels allongés présentés dans cette salle. L'un est intitulé « Sèvres-Porcelain-Mounted furniture », l'autre « Sèvres Porcelain ». Le cartel « Sèvres-Porcelain-Mounted furniture » informe le visiteur à propos de l'engouement de l'élite française pour les meubles ornés de plaques de porcelaine au milieu du 18^e siècle et consigne des informations relatives au rôle des marchands-merciers pour leur création. Le dernier paragraphe mentionne le nom des donateurs de ces objets, soulignant ainsi la filiation qui unit la collection actuelle aux

³⁷⁵ The Metropolitan Museum of Art, cartel sans titre accompagnant la vitrine des porcelaines à fond vert. Gallery 529, *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture*, Wrightsman Galleries for French Decorative Arts, Metropolitan Museum of Art, New York, d'après la mise en exposition en novembre 2013.

³⁷⁶ Notons que dans la vitrine où sont rassemblées les porcelaines à fond rose, le pot-pourri vaisseau est présenté en garniture entre deux vases à tête d'éléphant. Toutefois, les données consignées sur le cartel ne renseignent pas tellement plus le visiteur. Le terme garniture n'est pas défini (seule son origine francophone faisant référence à « garnir » (*garnish*) est mentionnée) et, bien que la fonction des ouvertures percées dans le pot-pourri afin de permettre la diffusion des odeurs soit notée, aucune information n'est évoquée au sujet de la composition du parfum, de son rôle social, de sa spécificité par rapport aux pots-pourris anglais qui sont secs plutôt qu'humides ou encore relativement à la place de l'objet dans la pièce.

élites du passé³⁷⁷. C'est toutefois le contenu du cartel « Sèvres Porcelain » qui est le plus pertinent pour notre étude de la médiation du pot-pourri gondole. Nous pouvons y lire :

The French royal porcelain manufactory outgrew its original quarters at Vincennes and moved in 1756 to Sèvres, where it continued to experiment with daring new forms and colors. The rich palette of enamel colors developed at Sèvres was enhanced by elaborate gilding, achieved by working the gold with fine tools to create detailed patterns. A soft-paste porcelain is difficult to manipulate and fire, the medium presents numerous challenges, rendering the manufactory's achievements all the more impressive.

Bold, innovative models, such as the elephant vases displayed in this gallery, were regularly introduced in the realm of decorative objects. In contrast, the forms employed for Sèvres dining services remained consistent from their introduction in the 1750s until the late eighteenth century. Novel decorations steadily appeared, however, on both ornamental objects and useful wares, reflecting the manufactory's reliance on leading artists to provide designs for the factory's painters.

Extraordinarily costly and fragile, objects produced at Sèvres were prized as status symbols and exchanged as diplomatic gifts by their royal aristocratic owners. Although some possess seemingly functional forms, many were intended solely for display³⁷⁸.

Le premier paragraphe, dans lequel le musée nous informe au sujet de la production de la porcelaine à Sèvres, est exemplaire d'une interprétation de type matérielle et technique. Tel qu'identifié par Whitehead, le cadre de médiation « matériel

³⁷⁷ Nous retranscrivons ici le contenu de ce cartel : « Furniture embellished with variously shaped, hand-painted plaques from the royal porcelain manufactory at Sèvres is among the most distinctive of French eighteenth-century decorative arts. Intended for the private use of their elite owners, many of the pieces reflect the growing popularity of letter writing – even the jewelry coffers displayed here feature retractable writing surfaces and storage for related implements.

Creating such luxurious furniture required the participation of many craftsmen, including cabinetmakers, metalworkers, locksmiths, and porcelain painters, whose contribution were coordinated by dealers in luxury goods known as *marchands merciers*. The idea for porcelain-mounted furniture is thought to have originated in the 1750s with these entrepreneurs, who were skilled at shaping the tastes of their wealthy clientele.

In 1958 the Samuel H. Kress Foundation donated to the Museum seventeen pieces of Sèvres-mounted furniture that were originally part of the Hillingdon Collection, amassed by the London banker Sir Charles Mills (1792-1880). Additional pieces given by Mr. and Mrs. Charles Wrightsman have made the Metropolitan the world's largest repository of such work. » The Metropolitan Museum of Art, cartel « Sèvres-Porcelain-Mounted furniture », Gallery 529, *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture*, Wrightsman Galleries for French Decorative Arts, Metropolitan Museum of Art, New York, d'après la mise en exposition en novembre 2013.

³⁷⁸ The Metropolitan Museum of Art, cartel « Sèvres Porcelain », Gallery 529, *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture*, Wrightsman Galleries for French Decorative Arts, Metropolitan Museum of Art, New York, d'après la mise en exposition en novembre 2013.

et technique » (*material-technical frame*) est celui qui est le plus souvent privilégié pour la mise en exposition des arts décoratifs. Faisant souvent la promotion d'un niveau élevé de *connoisseurship*, il traduit l'importance accordée par le musée au mode de fabrication de l'objet et aux matériaux utilisés³⁷⁹. Notons toutefois que, comme c'est justement le cas ici où l'emphase est mise sur la préciosité de la matière, le mode de fabrication est rarement expliqué de manière exhaustive et l'institution se contente bien souvent de noter la complexité du processus sans en expliciter les contraintes techniques.

Soulignons par ailleurs que, même si, comme en fait état Whitehead, l'interprétation matérielle et technique de l'objet est surtout véhiculée à travers le contenu des cartels et des audio-guides, les classifications muséographiques – et donc les stratégies d'interprétation visuelle de l'objet – prennent aussi part à l'élaboration de ce type de discours. C'est justement le cas ici où le matériau est explicitement le critère de sélection principal des objets présentés dans cette salle d'exposition et ce, malgré les tableaux puisque leur présence n'évoque pas un aménagement contextuel. Cette manière de présenter l'objet rappelle évidemment les pratiques développées d'après les écrits de Semper et, dans une certaine mesure, celles de Lenoir alors que les porcelaines sont ici regroupées selon un critère chronologique (leur production est concentrée dans la seconde moitié du 18^e siècle, plus précisément entre 1753 et 1787³⁸⁰). Dans ce contexte, les objets juxtaposés dans la salle d'exposition se voient octroyer le statut de spécimens, d'exemples exemplaires. Leur mise en commun n'a pas pour but de former un ensemble organique sur le plan conceptuel et ils s'inscrivent plutôt dans un système dont la matière constitue le principe de cohésion.

Retournons à notre cartel. Dans le second paragraphe, l'institution poursuit dans la même lignée technique en évoquant la diversité au niveau des formes et des décors produits à Sèvres. Ici, les indications temporelles et leur mise en forme (*in the 1750s until the late eighteenth century*) permettent de situer historiquement les œuvres présentées

³⁷⁹ Christopher Whitehead, *Interpreting Art in Museum and Galleries*, p. 102.

³⁸⁰ Seuls trois objets ont été réalisés après 1780 (le Vase des âges (1782) par la Manufacture de Sèvres; le portrait *Eugène Joseph Stanislas Foullon d'Écotier* (1785) par Antoine Vestier; et un secrétaire à abattant (1787) par Adam Weisweiler), ce qui concentre le spectre chronologique entre les décennies 1750, 1760 et 1770. En outre, le fait que toutes les porcelaines proviennent de Sèvres confirme l'idée de Whitehead selon laquelle l'une des préoccupations clefs pour la médiation des arts décoratifs est le lieu de production. Voir Christopher Whitehead, *Interpreting Art in Museums and Galleries*, p. 104.

dans la salle tout en rappelant, à échelle réduite, le « cadre évolutionniste » ou *evolutionary frame* selon les termes de Whitehead. Hérité de la tradition hégélienne, ce cadre est traduit par un découpage chronologique et géographique qui, afin de répondre à différents idéaux pédagogiques et politiques, vise à rendre compte du développement de l'art dans le temps et l'espace à travers un récit où progrès et déclin sont mis en scène³⁸¹. Si la fenêtre temporelle (1753-1787) ne permet pas vraiment de rendre compte du « progrès » de l'art de la porcelaine, le choix des pièces et leur provenance commune suggèrent néanmoins un moment particulièrement significatif pour la production de ces objets. Non seulement les décennies choisies coïncident-elles avec une période souvent considérée comme l'apogée de l'art décoratif français, mais l'année 1787 rappelle la chute imminente de l'Ancien Régime et sous-entend, sans le montrer, un changement dans les conditions de production de la porcelaine à Sèvres. Finalement, le contenu du dernier paragraphe confirme ce que le visiteur savait probablement déjà en soulignant le coût élevé et la fragilité de ces objets et en insistant sur la symbolique politique des porcelaines de Sèvres qui sont réservées à une élite, avant de conclure en notant l'importance de leur valeur décorative plutôt qu'utilitaire.

De manière générale, outre la mention des concepteurs de forme et des peintres, donc des artistes qui, d'une part, travaillent l'idée plus que la matière et, d'autre part, sont associés à la tradition des beaux-arts, le processus de fabrication des porcelaines est désincarné au profit des possesseurs auxquels s'identifie directement le musée en tant que gardien actuel de leurs richesses. Les artisans qui ont fabriqué ces objets, préparé les terres, travaillé les pâtes, supervisé les fours et accompli d'autres tâches souvent exigeantes physiquement – et davantage liées à la tradition des « arts mécaniques » – sont absents. Cette absence est réaffirmée lorsque le musée souligne les accomplissements de la manufacture (*manufactory's achievements*) plutôt que les accomplissements des *gens* qui œuvrent pour la manufacture. Cette situation s'accorde avec la construction fantasmatique des classes sociales qui s'élabore souvent au musée. Dans la salle d'exposition, le visiteur ordinaire qui jouit visuellement de l'objet peut, l'espace d'un instant, s'identifier au possesseur et s'inscrire dans la généalogie qui unit aristocrates et grands collectionneurs fortunés. Nul besoin de lui rappeler que sa position réelle est

³⁸¹ Christopher Whitehead, *Interpreting Art in Museum and Galleries*, pp. 30-35.

probablement plus près de celle de l'artisan ou de l'ouvrier qui peine pour produire un objet qu'il n'a nullement les moyens de s'offrir.

Ainsi, malgré les indications au sujet des matériaux et de la technique, le contenu du cartel réitère la valeur aristocratique de ces objets tout en contribuant à construire et à consacrer le statut d'œuvre d'art des porcelaines présentées dans cette salle qui, même si elles ont une destination utilitaire, n'ont probablement jamais été employées. Cette dernière information, proposée en conclusion du cartel, légitime à la fois leur institutionnalisation et leur présentation dans la galerie : qu'importe si elles sont aujourd'hui privées de leur valeur d'usage domestique et présentées dans un environnement qui ne rappelle en rien leur contexte d'origine puisqu'elles étaient, d'entrée de jeu, destinées uniquement à être montrées (*display*).

Rappelons toutefois que, si le pot-pourri était probablement destiné à être montré, il n'était pas nécessairement destiné à être regardé. Voilà qui nous incite à conclure cette première étude de cas avec la question du regard qui, finalement, s'avère plus complexe que la simple antithèse associée au fait de montrer au musée un objet qui n'était pas destiné à être directement regardé ou, à tout le moins, à être scruté dans ses moindres détails.

À travers l'interprétation textuelle qu'il en fait, le musée encourage le visiteur à poser un regard contemplatif et même admiratif sur le pot-pourri gondole. Un regard qui, concentré sur la surface de l'objet, sur ses qualités esthétiques et formelles, encourage son observation minutieuse, tout en évitant d'en examiner et d'en questionner les « dessous », le comment et le pourquoi. Le regard ainsi posé sur l'objet s'inscrit directement dans la tradition de celui du connaisseur et du (riche) collectionneur et perpétue le stéréotype d'une histoire des arts décoratifs élitiste et concentrée sur la dimension esthétique des objets dans la mesure où les fabricants sont éclipsés au profit des possesseurs.

De prime abord, l'interprétation visuelle de l'objet dans la vitrine semble procéder de la même rhétorique. Extraire un objet de son contexte et le mettre dans une vitrine consacre son intérêt visuel et, bien souvent, son statut d'œuvre d'art, voire de chef-

d'œuvre vers lequel le visiteur doit porter son attention³⁸². Mais, avec un peu de recul, notre perception change. Nous nous apercevons qu'un nombre important d'objets est présenté dans cette petite salle. Nous constatons également, et cette observation est en quelque sorte confirmée par l'axe longitudinal prononcé de la galerie, que cette salle est un lieu de passage, presque un corridor qui réunit les galeries Wrightsman à la vaste galerie Carroll et Milton Petrie dédiée à la sculpture européenne et où se trouve l'un des restaurants du musée d'un côté; et à la salle dédiée à la Renaissance française, elle-même ouverte sur le grand hall central où se trouvent des œuvres médiévales de l'autre³⁸³. Le pot-pourri gondole est donc présenté dans un lieu à la fois d'accumulation et de passage et, si certains visiteurs s'arrêtent longuement pour contempler l'objet, plusieurs ne font que passer.

En ce sens, la mise en exposition du pot-pourri gondole correspond peut-être davantage à ce que Yve-Alain Bois a identifié comme une « esthétique de la distraction »³⁸⁴. À propos de la peinture architecturale de Matisse *La Danse* (1932-1933) conçue spécifiquement pour orner la partie haute d'un mur de la Barnes Foundation (aujourd'hui à Philadelphie), Bois explique comment sa conception s'oppose à celle d'un tableau. L'« absorption » visuelle requise par la structure même du tableau, la « vision frontale et statique » qui sollicite l'attention exclusive du regard est transposée en un regard en mouvement. L'œuvre est perçue de manière « latérale et flottante », le regard glisse sur la surface accompagnant le corps du spectateur en marche³⁸⁵. La perception de l'œuvre d'art s'associe à la distraction, à une sorte de divertissement visuel.

³⁸² À ce sujet et pour une analyse plus nuancée des enjeux du regard au musée voir entre autres Svetlana Alpers, « Le musée : une manière de regarder », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, no 43, printemps 1993, pp. 25-33.

³⁸³ Notons qu'en plein centre de cet axe se trouvent des toilettes ce qui, bien sûr, ne peut que contribuer à l'augmentation du nombre de visiteurs qui circulent dans cette salle.

³⁸⁴ Yve-Alain Bois, « Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, no 29, automne 1989, pp. 57-79.

³⁸⁵ Yve-Alain Bois, « Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, no 29, automne 1989, p. 67. Nous transposons ici la pensée de Bois à la mise en exposition d'œuvres du 18^e siècle alors que, rappelons-le, les principes de la distraction et de la démonstration (auquel nous reviendrons en conclusion de ce chapitre) ont plutôt pour point de départ une réflexion sur la construction du discours moderniste. À travers un examen des enjeux de la relation entre l'espace muséal et la production artistique de Matisse et Lissitzky pour l'élaboration d'une idée moderne de l'art, Bois envisage le passage d'une conception « optique » et « absorptive » de l'œuvre vers un intérêt pour sa dimension « tactile » et « théâtrale », deux pôles proposés par Clement Greenberg et Michael Fried.

L'interprétation du pot-pourri gondole dans cette salle d'exposition semble solliciter simultanément le regard de l'expert et celui du visiteur en mouvement, le *connoisseurship* et la distraction. D'une part, se concentrer uniquement sur le regard attentif irait à l'encontre des conditions de visibilité originales de l'objet. D'autre part, privilégier uniquement une présentation où l'objet est perdu dans une accumulation contredirait son statut actuel de chef-d'œuvre et irait à l'encontre de la vocation même du musée d'art. Mais, la combinaison des deux types de regard permet en quelque sorte de reprendre, en la transformant, l'ambiguïté des modalités de présentation d'origine de ce vase qui était à la fois un produit de luxe, une pièce ostentatoire présentée sur le dessus-de-cheminée et un objet qu'il ne fallait pas trop regarder, par rapport auquel il fallait paraître somme toute désintéressé. Ainsi, il semble que l'institution réussisse ici à réinvestir dans l'espace actuel « l'esthétique du surplus » telle que nommée par Mimi Hellman. Comment la *period room*, lieu idéal de la mise en contexte historique de l'objet, répond-elle à cette exigence ?

3.2.3 *Drawing Room From a Town House au Philadelphia Museum of Art*

Le pot-pourri gondole du Philadelphia Museum of Art est exposé dans une *period room* intitulée *Drawing Room from a Town House* (fig. 3.11; fig. 3.12). Ce grand salon de réception est présenté sous forme de pièce complète dans laquelle le visiteur peut entrer par deux portes différentes. Il est toutefois impossible de traverser la pièce en raison d'un cordon de sécurité qui oblige le visiteur à entrer et sortir par le même point d'accès. Malgré ces limites, le mobilier disposé devant et derrière le cordon contribue à rendre l'espace immersif et à positionner le visiteur non pas au centre, mais du moins à l'intérieur du salon.

Le cadre architectural de cette *period room* est une boiserie néoclassique faite de chêne peint et doré réalisée par la Maison Carlhian en 1923 d'après des dessins de l'architecte Jacques-Ange Gabriel (1698-1782) pour la demeure newyorkaise d'Eleanore Elkins Rice. Toutefois, puisque cette pièce est intégrée dans la section du parcours muséal consacrée au 18^e siècle et que ces informations sont consignées dans un cartel situé à l'intérieur de la *period room*, la datation réelle et l'origine de la boiserie ne seront

connues du visiteur que dans un deuxième temps et ce, à condition qu'il lise bel et bien le cartel. Nous reviendrons donc sur cette question dans la section suivante. Pour le moment, concentrons-nous plutôt sur l'interprétation visuelle des objets à travers leur disposition dans la pièce en prenant pour acquis que l'expérience d'un salon datant du règne de Louis XVI est bien l'effet obtenu au moment où le visiteur y entre.

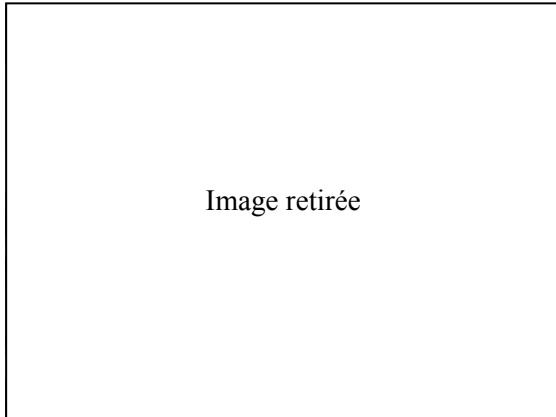


Figure 3.11 : *Drawing Room from a Town House*, New York, début du 20^e siècle, vue d'ensemble, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

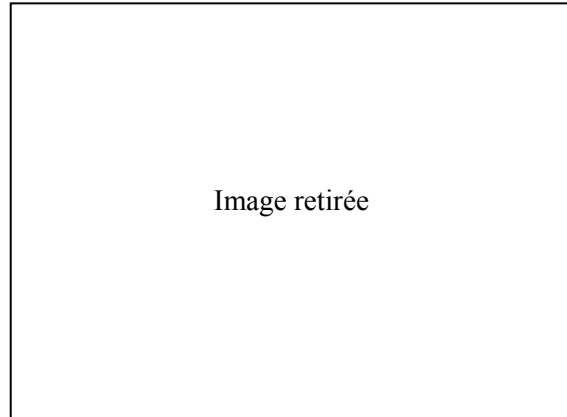


Figure 3.12 : *Drawing Room from a Town House*, New York, début du 20^e siècle, vue des vitrines et du manteau de cheminée, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

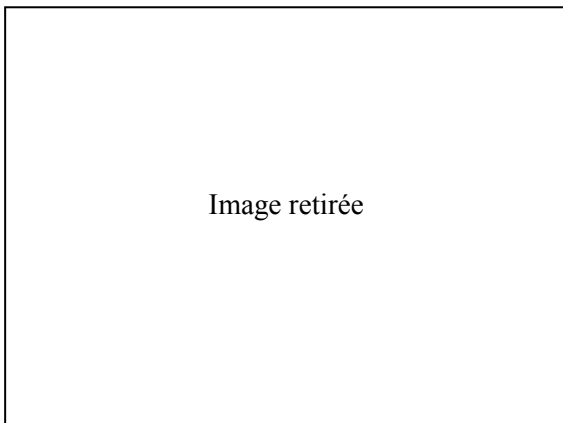


Figure 3.13 : *Drawing Room from a Town House*, New York, début du 20^e siècle, vue d'ensemble, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

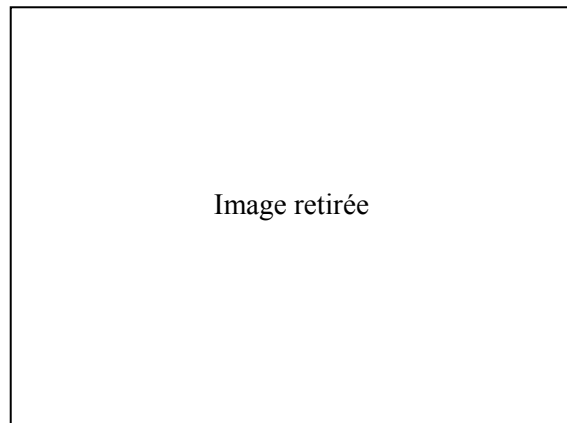


Figure 3.14 : *Drawing Room from a Town House*, New York, début du 20^e siècle, vue d'ensemble, pièce telle que mise en exposition en mai 2013, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

Commodes, tables à écrire, bonheur-du-jour, bureaux plats et fauteuils à la reine sont rigoureusement ordonnés d'une manière qui souligne la symétrie de la structure architecturale du salon (fig. 3.13; fig. 3.14). Trente-cinq porcelaines, dont la majorité provient de Sèvres, sont présentées. Elles sont presque toutes réunies dans deux vitrines encastrées dans la boiserie et situées de part et d'autre de la cheminée, organisation qui s'inscrit dans la suite de l'intérêt pour le meuble vitrine mais qui est anachronique par rapport au 18^e siècle³⁸⁶. Quelques porcelaines sont toutefois dispersées dans la *period room*. Ces dernières sont toutes posées sur les plateaux des meubles placés contre les murs, sauf dans un cas : le pot-pourri gondole. Celui-ci est plutôt isolé en plein centre d'un bureau plat orné de plaques de porcelaines et situé dans l'axe central de la pièce à environ un mètre et demi du cordon de sécurité et donc à proximité du visiteur (fig. 3.11). Tandis que les autres vases sont disposés en paires, il est plutôt exposé comme une pièce unique et aucune référence visuelle (ni même textuelle d'ailleurs) n'est faite à la notion de garniture. Il est présenté au regard d'une manière ostentatoire qui invite le visiteur à le scruter dans ses moindres détails sous un éclairage idéal créé grâce à des projecteurs situés au plafond et sans l'entrave de la vitrine.

Ainsi isolé et présenté en face du visiteur (contrairement aux porcelaines dans les vitrines qui ne sont visibles que de biais) il devient l'un des points focal de la mise en exposition, l'élément qui semble le plus digne d'attention et qui est le plus susceptible d'attirer le regard du visiteur. D'une part, en raison de l'importance qu'elle accorde au pot-pourri, cette mise en scène révèle l'ambition synesthésique de la *period room* qui, en tant qu'environnement immersif, tenterait ici de reproduire l'ambiance d'un salon du 18^e siècle dans ses moindres détails, c'est-à-dire jusque dans les odeurs qui l'embaumaient – ambition qui, ultimement, est contrecarrée par la nature même de l'espace muséal où l'usage d'origine des objets ne peut qu'être suggéré. D'autre part, puisque tout incite le visiteur à se concentrer sur cet objet, même le parcours qui lui commande de s'arrêter

³⁸⁶ À la gauche de la cheminée les pièces à fond rose prédominent; tandis qu'à la droite sont regroupées les pièces dont les fonds adoptent différentes teintes de bleu. Contrairement aux vitrines présentées dans la galerie *Sèvres-Porcelain-Mounted furniture* du Metropolitan Museum of Art de New York, celles-ci ne sont visibles que de biais. L'accès visuel du visiteur est donc limité, d'autant plus que plusieurs pièces sont exposées en hauteur. Cette visibilité réduite des œuvres est accentuée par la présence de miroirs placés au fond des vitrines qui, s'ils réfléchissent les œuvres, réfléchissent aussi la lumière en provenance de l'éclairage d'appoint ajouté à l'intérieur des vitrines et des fenêtres percées dans le mur opposé.

avant de faire demi-tour pour sortir de la pièce et poursuivre sa visite, la mise en exposition du pot-pourri gondole contribue à lui donner un statut d'œuvre d'art, voire de chef-d'œuvre aussi autonome que le tableau. Les qualités visuelles de l'objet semblent primer sur sa dimension matérielle et sur sa valeur d'usage dans cette pièce qui lui sert d'écrin. La place centrale accordée à ce vase dans l'espace de la *period room* peut alors être interprétée à la fois comme la substitution de l'effluve intangible du parfum par l'objet concret, et comme la traduction physique de l'importance donnée au pot-pourri en tant qu'« œuvre capitale de la parfumerie »³⁸⁷ du milieu du 18^e siècle.

Bien qu'apparemment logique pour l'œil d'un visiteur du 21^e siècle, la place accordée au pot-pourri gondole va à l'encontre de son mode de présentation, et donc de sa fonction esthétique et sociale, dans un intérieur du 18^e siècle. Parce qu'il le magnifie et encourage son observation minutieuse, le mode de présentation actuel de ce vase déplace l'enjeu du regard posé – ou plutôt qui ne doit justement pas se *poser* – sur cet objet à l'origine et ce, indépendamment de sa mise en contexte grâce à la *period room*. D'une part, le pot-pourri ne participe plus d'une esthétique du surplus telle que définie par Hellman. Si le visiteur se sent écrasé ou submergé dans la *period room*, il faudra en chercher la cause ailleurs que dans l'effet d'abondance qui aurait pu être généré par une garniture. D'autre part, non seulement les codes de bienséance selon lesquels il serait inapproprié d'observer avec insistance l'objet ou d'en faire l'éloge ne sont plus en vigueur au musée, mais la manière de l'exposer s'inscrit dans la tradition du *connoisseurship* qui est justement fondée sur l'observation minutieuse. Qui plus est, rien n'empêche le visiteur de s'extasier devant la beauté ou l'excellence de cette porcelaine, attitude qui est en quelque sorte encouragée par la structure muséale elle-même en tant que « temple » de l'art mais aussi par la *period room* servant ici d'écrin au pot-pourri. Seul l'interdit du « ne pas toucher » est encore de mise.

En outre, la présence du pot-pourri sur un bureau plat plutôt que sur un dessus-de-cheminée ou une commode va à l'encontre de la valeur d'usage initiale de ce dernier et nous indique comment, à travers son interprétation esthétique, l'institution déplace aussi la fonction de ce second objet. Le plateau du bureau n'étant plus disponible pour

³⁸⁷ Louis Courajod, dir., *Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand-bijoutier ordinaire du Roy, 1748-1758*, tome 1, p. XI.

l'écriture, celui-ci est transformé en une simple table d'appoint ou d'apparat, voire un présentoir luxueux devenu le faire-valoir de l'œuvre principale qu'il supporte, au même titre que le socle élaboré d'une sculpture. La mise en contexte se révèle plutôt être une décontextualisation. Le pot-pourri est ici sorti de son contexte d'usage, les rapports qu'il aurait entretenus avec les autres objets de la pièce sont transformés, son inscription au sein de relations sociales complexes et codifiées est occultée et ses conditions de fabrication sont, sans grande surprise, oblitérées. Plus rien n'existe en dehors du somptueux décor dans lequel il est désormais mis en valeur.

Tournons-nous à présent vers l'interprétation textuelle du pot-pourri transmise au moyen des informations transcrites dans le cartel conçu sous forme de livret et déposé sur un lutrin à l'intérieur de la *period room*. Trois pages sont dédiées à la porcelaine. D'emblée, le premier paragraphe souligne la provenance des pièces exposées dans ce salon. Apportant quelques précisions historiques, le second mentionne l'appui financier accordé par Louis XV à la Manufacture de Sèvres ainsi que la traditionnelle vente annuelle organisée à Versailles afin d'encourager la cour à acquérir ses productions. Le troisième paragraphe souligne l'engouement pour la porcelaine tendre produite à Sèvres et propose une description sommaire des éléments généraux des décors peints, tandis que le dernier paragraphe insiste sur leur coût élevé, qu'il s'agisse d'objets utilitaires, décoratifs ou de plaques destinées à orner des meubles³⁸⁸. Deux illustrations accompagnent ce texte. L'une montre la marque traditionnelle de Sèvres composée de deux « L » entrelacés et une courte phrase précise la signification des autres lettres qui

³⁸⁸ « The objects displayed in the two cases flanking the fireplace were manufactured by the porcelain factory that was founded at Vincennes (outside Paris) in 1740, and relocated to Sèvres (between Paris and Versailles) in 1756.

In 1759, Louis XV purchased the factory. For years the king held an annual sale in the private dining room in the palace at Versailles to encourage his nobles both to indulge their passion for porcelain and to give their financial support to the factory.

In the second half of the eighteenth century, Sèvres was the most highly prized soft-paste porcelain in Europe. During this period, the factory produced many pieces that are to this day coveted for their deeply colored grounds (pink and blue examples are displayed here). Gilt decoration was lavishly applied over the ground colors, while white medallions were reserved and painted with flowers, birds, and figural scenes (often based on works by fashionable painters of the time).

The factory produced a wide range of both ornamental and utilitarian wares, as well as porcelain plaques (for mounting on furniture) that were among the most expensive products of their day. Several examples of porcelain-mounted furniture are exhibited in this room. » The Philadelphia Museum of Art, cartel « Drawing Room from a Town House », section « Sèvres Porcelain », Gallery 265, *Drawing Room from a Town House*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, p. 4, d'après la mise en exposition en mai 2013.

permettent d'identifier la date de production et l'artiste décorateur, informations primordiales pour le collectionneur et le connaisseur, et qui s'accordent parfaitement avec le mode de présentation du pot-pourri. L'autre illustration est une reproduction d'une gravure tirée de l'*Encyclopédie* où est représenté un atelier de production de porcelaine. Aucune donnée textuelle ne renseigne au sujet des différentes actions illustrées qui relèvent du cadre de médiation matériel et technique.

Puis, les explications relatives aux pièces individuelles se concentrent sur la provenance ou encore les illustres anciens propriétaires des objets exposés dans cette salle. Au sujet du pot-pourri gondole, le visiteur qui se donne la peine de poursuivre sa lecture jusqu'à la sixième page du livret apprendra qu'il s'agit d'une copie d'un vase de 1757 conservé à la Wallace collection de Londres et produite vers la fin du 19^e siècle dans une manufacture européenne non identifiée à ce jour³⁸⁹. Toutefois, puisque les modalités de mise en exposition du vase ne permettent pas de penser qu'il s'agit d'un objet du 19^{ième} et non du 18^e siècle, nous reviendrons sur cette question dans la section suivante.

Les informations transmises au visiteur à propos de la Manufacture de Sèvres et des porcelaines présentées dans cette *period room* ne sont pas exactement les mêmes que celles que l'on peut lire dans la salle *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture* du Metropolitan Museum of Art. Mais, l'interprétation qu'elles proposent de ces objets n'est pas vraiment différente puisque leur contenu est équivalent et qu'elles adoptent une formulation très semblable. Dans les deux cas, l'importance accordée à la provenance des pièces, à leurs marques distinctives, à leur préciosité et au statut socialement élevé de leurs précédents propriétaires, contribue à consacrer le statut d'œuvre d'art des porcelaines en favorisant les possesseurs plutôt que les fabricants et en oblitérant les rôles sociaux de l'objet dans son contexte d'origine.

En somme, s'inscrivant à contre-courant des reproches traditionnels formulés à l'égard de la *period room* selon lesquels il est difficile de bien observer individuellement

³⁸⁹ « This vase, made at an unidentified European porcelain factory at the end of the nineteenth century, is an exact copy of one made in 1757 at the Sèvres factory. The 1757 vase is now in the Wallace Collection in London. » The Philadelphia Museum of Art, cartel « Drawing Room from a Town House », section « Sèvres Porcelain », Gallery 265, *Drawing Room from a Town House*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, p. 6, d'après la mise en exposition en mai 2013.

les composantes qui y sont rassemblées, l'exemple du pot-pourri gondole montre que la valeur esthétique de l'objet peut être au cœur du discours institutionnel même avec ce dispositif et ce, aussi bien sur le plan visuel qu'au niveau de l'appareil didactique. Dès lors, l'écart entre la fonction attendue de la *period room*, qui est de mettre l'objet en contexte en tissant un réseau de relations historiquement justes entre ce dernier, les autres composantes et la *period room* comme ensemble, et le type d'histoire de l'art qui est construite à travers l'interprétation du pot-pourri gondole devient perceptible. Dans ce contexte, quelle lecture devons-nous faire de la place accordée à cet objet dans ce dispositif et, plus largement dans l'institution muséale ?

3.2.4 *Drawing Room from a Town House : historicisme et idéalisation du passé*

Jusqu'à présent, en examinant les modalités de mise en exposition du pot-pourri gondole, sa place dans la salle d'exposition ainsi que le contenu des cartels qui l'accompagnent, nous nous sommes principalement concentrés sur ce que nous pourrions nommer les niveaux visuels et textuels de l'interprétation de l'objet. Mais, il existe un troisième niveau, plus subtil mais non moins important, et que nous nommerons le « sous-texte » de l'exposition. Il s'agit des principes théoriques, des positions sociales et politiques ainsi que des présupposés, voire des préjugés, esthétiques, qui, bien qu'ils ne soient pas nécessairement revendiqués par l'institution, participent du signifié de la *period room*.

Nous développons l'idée de « sous-texte » à partir de l'hypothèse de Hayden White selon laquelle :

[...] the historical discourse can be broken down into two levels of meaning. The facts and their formal explanation or interpretation appears as the manifest or literal "surface" of the discourse, while the figurative language used to characterize the facts points to a deep-structural meaning. This latent meaning of an historical discourse consists of the generic story-type of which the facts themselves, arranged in a specific order and endowed with different weights, are manifest form³⁹⁰.

³⁹⁰ Hayden White, *Tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*, p. 110.

Distinguer ces deux niveaux de signification relève d'un exercice d'analyse ayant pour objet la rhétorique du discours historique et dont le but serait de dévoiler (*disclose*) la structure poétique type (romance, comédie, tragédie ou satire³⁹¹) qui sous-tend la présentation et l'explication des faits³⁹². Autrement dit, ce qui est énoncé et la manière de l'énoncer se combinent pour former le véritable référent du discours qui ne se résume jamais à la simple description impartiale des faits.

La démarche de White a entre autres pour but d'inscrire un discours historique donné dans une typologie historique plus générale divisée en quatre catégories – ou structures poétiques types – correspondant chacune à l'un des quatre tropes à partir desquels serait constitué l'objet de tout discours : la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'ironie³⁹³. Par exemple, en vertu des corrélations proposées par White, l'auteur d'un discours historique structuré d'après le mode de la synecdoque trahirait une idéologie conservatrice, aurait recours à des procédés d'explication organicistes et proposerait une stratégie narrative adoptant les modalités de la comédie³⁹⁴. Nous avons déjà vu, grâce à l'analyse du musée d'Alexandre Du Sommerard proposée par Stephen Bann, comment la présentation de l'objet dans la *period room* procède selon le mode de la synecdoque et en quoi, parce que l'objet y acquiert le statut de relique, cette stratégie témoignerait d'une conception romantique de l'histoire au 19^e siècle. Toutefois, selon Bann, dans le contexte muséal actuel, le recours aux reconstitutions d'intérieurs anciens n'aurait plus qu'une faible – voire aucune – signification historique dans la mesure où cette dernière « est presque entièrement subsumée dans celles du spectaculaire et de

³⁹¹ Hayden White a identifié quatre principaux types de discours historiques qui sont chacun associés à une stratégie d'explication, à des implications idéologiques et, ultimement, à un trope. Ainsi, le discours historique formulé sous forme de romance est généralement lié à des modalités d'explication idiographiques, à une idéologie anarchiste et fonctionne sous le mode de la métaphore. De même, la comédie serait associée à un mode d'explication organiciste, à une idéologie conservatrice et fonctionnerait de manière synecdochique; la tragédie est liée à des explications mécanistes, à une idéologie radicale et à la métonymie; tandis que l'histoire rédigée sous le mode satirique est expliquée de manière contextualiste, répond à une idéologie libérale et correspond à l'ironie. Voir Hayden White, « Interpretation in History », in *Tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*, pp. 51-80, notamment p. 70 pour le tableau récapitulatif.

³⁹² Hayden White, *Tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*, p. 105.

³⁹³ Hayden White, « Introduction », *Tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*, pp. 1-25.

³⁹⁴ Hayden White, *Tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*, pp. 51-80, notamment p. 70 pour le tableau récapitulatif.

l'exotique »³⁹⁵. Sans reproduire la tropologie de White, nous croyons néanmoins que l'analyse du sous-texte, sur lequel s'appuie l'interprétation visuelle et textuelle de l'objet dans la salle d'exposition, permettra de dégager la signification profonde du discours transmis à travers la *period room*. Ainsi, une telle analyse montrera comment la *period room* participe d'une certaine manière de concevoir et de construire l'histoire de l'art, manière qui est elle-même liée de près à l'identité institutionnelle du musée. Autrement dit, que nous révèlent aujourd'hui les modalités d'interprétation du pot-pourri-gondole à propos de la *period room* elle-même, mais aussi à propos de l'histoire qu'elle véhicule et des préceptes idéologiques qui la sous-tendent ?

La boiserie, le pot-pourri et les autres objets présentés dans cette *period room* furent légués au musée par Eleanore Elkins Rice. Comme nous l'avons rapidement évoqué, la boiserie ne date pas de la fin du 18^e siècle, mais plutôt du début du 20^e siècle. Elle fut réalisée en 1923 à partir de dessins de l'architecte Jacques-Ange Gabriel (1698-1782) pour la salle à dîner de Madame du Barry au Château de Louveciennes (c. 1770) par la firme de décoration française Carlhian qui en adapta la distribution générale et les proportions aux besoins de Mme Rice³⁹⁶. Tel que stipulé sur le cartel situé dans la *period room*, elle fut produite pour sa demeure newyorkaise où elle servait de cadre à sa « distinguée » collection de mobilier et d'objets décoratifs français du 18^e siècle³⁹⁷. Il s'agissait de l'une des quelques pièces de cette maison de ville imitant un hôtel particulier parisien néoclassique dont les murs n'étaient pas ornés de boiseries anciennes. En effet,

³⁹⁵ Nous traduisons. Stephen Bann, *The Clothing of Clío. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, p. 91.

³⁹⁶ Nous reparlerons de la maison Carlhian dans le cinquième chapitre. Les liens avec le Château de Louveciennes ne sont pas précisés sur le cartel du musée mais ils sont confirmés par Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800. Reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du sud et en France*, Dijon : Éditions Faton, 1995, p. 105; John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, New Haven : Yale University Press, 2007, p. 208; et David, L. Barquist, « “The Interior Will Be as Interesting as the Exterior Is Magnificent” American Period Rooms at the Philadelphia Museum of Art », *Winterthur Portfolio*, vol. 46, no 2/3, été/automne 2012, p. 150.

³⁹⁷ « This room and its furnishing were given to the Museum in 1939 by Eleanore Elkins Rice. Designed as an elegant setting for Mrs. Rice's distinguished collection of eighteenth-century French furniture and decorative arts, the room was originally installed in her New York town house. The woodwork of painted and gilded oak is based on designs by French architect Jacques-Ange Gabriel (1698-1782). » The Philadelphia Museum of Art, cartel « Drawing Room from a Town House », Gallery 265, *Drawing Room from a Town House*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, p. 1, d'après la mise en exposition en mai 2013. Notons par ailleurs que l'ameublement de cette pièce fut acquis par l'entremise du marchand d'art Joseph Duveen dont nous reparlerons dans le cinquième chapitre. S. N. Behrman, *Duveen*, New York : Random House, 1952, p. 223.

malgré de longues recherches, il semble que Mme Rice n'ait pas réussi à trouver une boiserie du 18^e siècle de qualité dont les dimensions, plutôt inhabituelles pour l'époque, correspondaient à celles du salon mesurant à l'origine une largeur de près de 10 mètres et une profondeur de près de 16 mètres³⁹⁸.

En ce qui concerne le pot-pourri, il s'agit d'une copie du pot-pourri gondole aujourd'hui conservé à la Wallace collection et qui fut réalisée au 19^e siècle probablement par une manufacture française³⁹⁹. Cet exemplaire était toutefois considéré comme un original au moment de son entrée au musée en 1939. En effet, dans leur ouvrage paru en 1978 Marcelle Brunet et Tamara Préaud le considèrent comme un original faisant pendant à celui de la Wallace collection⁴⁰⁰. Kathryn B. Hiesinger confirme cette idée dans son *Guides to European Decorative Arts : Porcelain* du Philadelphia Museum of Art paru en 1984 et où elle écrit :

This well-known gondola-shape potpourri has been identified as one of the 'two green gondola potpourris with polychrome children' delivered by the Sèvres factory in 1757 to the famous Parisian merchant Lazare Duvaux for the then enormous sum of 1200 livres each. [...] The mate to this potpourri is in the Wallace Collection, London⁴⁰¹.

Mais, comme nous avons pu le constater, le fait que le pot-pourri gondole ne soit plus aujourd'hui considéré comme un original ne semble pas avoir d'incidence concrète sur la muséographie du dispositif. Ce *statut quo* est d'autant plus remarquable que, comme nous l'avons indiqué dès l'introduction de la thèse, de nombreuses *period rooms* furent aliénées suite à la découverte d'ajouts et de transformations datant du 19^e siècle au niveau des boiseries.

³⁹⁸ La maison construite entre 1921 et 1923 fut conçue par l'architecte Horace Trumbauer. Les dimensions actuelles du salon sont un peu plus modestes (7,4 x 14,75 m) en raison du retrait de certains panneaux. Suite au décès de Mme Rice en 1937 la boiserie et le contenu du salon furent légués au musée et ce, même si son second mari Alexander Hamilton Rice (1875-1956) habitait encore les lieux. Notons par ailleurs que ce salon reprenait le style et la fonction d'un autre salon dont la boiserie fut réalisée par la maison Carlhian; celui de la résidence d'été de Mme Rice, Miramar (Newport, Rhode Island). Michael C. Kathrens, *American Splendor. The Residential Architecture of Horace Trumbauer*, New York : Acanthys Press, 2011 [2002], pp. 168; 172; 212-213.

³⁹⁹ The Philadelphia Museum of Art, cartel « Drawing Room from a Town House », section « Sèvres Porcelain », Gallery 265, *Drawing Room from a Town House*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, p. 6, d'après la mise en exposition en mai 2013.

⁴⁰⁰ Marcelle Brunet et Tamara Préaud, *Sèvres. Des origines à nos jours*, p. 52.

⁴⁰¹ Philadelphia Museum of Art, *Collections : Search Collections*, « Potpourri Vase », [En ligne], <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/45812.html?mulR=1453905418|1>, page consultée le 17 novembre 2013.

Ainsi, cette *period room* ne viserait pas tant à reproduire un salon de réception du 18^e siècle, qu'à offrir un monument muséal à la mémoire de Mme Rice, collectionneuse et philanthrope, à la fois ancien usager de cette pièce et commanditaire de sa présence au musée. Cette idée est d'abord confirmée par le fait que les porcelaines dans les vitrines et le pot-pourri gondole reprennent la place qui leur était accordée chez Mme Rice, comme il est possible de l'observer dans une photographie du salon alors qu'il était encore *in situ* (fig. 3.15) ainsi que dans une représentation peinte réalisée par Sir John Lavery en 1926 (fig. 3.16). Dans les deux cas, les porcelaines à fond rose sont situées à gauche de la cheminée, les porcelaines à fond bleu à droite et le pot-pourri en plein centre d'un bureau ou d'une table.

L'idée d'un monument muséal est aussi appuyée par le statisme syntaxique des composantes qui confère à l'ensemble une solennité digne d'un monument funéraire. Cet effet est d'autant plus saisissant lorsque la muséographie actuelle est comparée à la photographie, à la représentation de Lavery et à une autre de Walter Gay peinte en 1927 (fig. 3.17). Toutes trois montrent le salon animé et vivant, notamment en raison de la multiplication des sièges et de leur emplacement désordonné. Aujourd'hui, la disposition des bureaux plats entre deux fauteuils à la reine à chaque extrémité du tapis de la Savonnerie a pour effet de refermer l'espace central sur lui-même, limitant ainsi toute circulation (même hypothétique) dans la pièce. Le souvenir de Mme Rice est figé, muséifié pour la postérité à travers une présentation symétrique et pétrifiée de l'espace où elle a vécu. La valeur commémorative de cette *period room*, sorte de portrait de Mme Rice en intérieur – c'est-à-dire sous les traits, voire « en costume » d'intérieur – institue un rapport d'homologie entre la personne du mécène et un énoncé stylistique sur le néoclassicisme français. Nous interprétons cette correspondance comme une variation sur le problème, déjà souligné dans les deux premiers chapitres, de la conjugaison du cas particulier et du paradigme dans la *period room*.

Image retirée

Figure 3.15 : Salon du 901 Fifth Avenue, New York, début du 20^e siècle, photographie, dimensions non précisées, collection de Mme Eleanor Weller.

Image retirée

Figure 3.16 : Sir John Lavery, *The Salon, 901 Fifth Avenue*, 1926, huile sur toile, 63,8 x 76,8 cm, Sotheby's, New York.

Image retirée

Figure 3.17 : Walter Gay, *Rice Room*, 1927, huile sur panneau, 81,3 x 102,9 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

Par ailleurs, en raison de l'interprétation visuelle et textuelle des objets ainsi que de la datation de la boiserie et du pot-pourri, l'histoire de l'art proposée à travers ce dispositif n'a pas pour principal référent la culture matérielle du 18^e siècle, mais plutôt l'engouement des collectionneurs des siècles postérieurs pour le 18^e siècle. À ce titre, cette *period room* peut être comprise comme un commentaire (inconscient ?) au sujet de l'historicisme dans le domaine des arts décoratifs, historicisme qui se manifeste autant par la production de copies et de pastiches que par la faveur accordée aux antiquités. Toutefois, un élément majeur contribue à reléguer cette interprétation au niveau du sous-texte et à en différer la compréhension par le visiteur : l'emplacement de la *period room* dans le parcours général du musée.

Située au premier étage du musée, ce salon est présenté dans les salles d'exposition dédiées à l'art européen entre 1500 et 1850. On y accède notamment par la salle d'exposition numéro 264 dédiée à des tableaux hollandais du 17^e siècle représentant des scènes de genre, des paysages, des marines et des natures mortes (fig. 3.18). En plus des tableaux, sculptures et objets d'arts décoratifs des 17^e et 18^e siècles présentés à proximité, on retrouve également des *period rooms* et des boiseries de différents pays européens. Parmi celles-ci, deux d'origine française, l'une en provenance du Château de Draveil (c. 1735) présentée en *paneled room* et l'autre prélevée à l'Hôtel Le Tellier (1782-1785) – d'ailleurs offerte par Mme Rice – et présentée en *period room*.

Pour le visiteur qui ne s'attarde pas à lire le contenu des cartels, il n'y a aucun doute : la pièce *Drawing Room from a Town House* est un salon néoclassique de la seconde moitié du 18^e siècle⁴⁰². En lui allouant cette position dans le parcours muséal, l'institution rend cette *period room* anachronique et lui accorde la même valeur historique qu'aux autres pièces présentées à proximité. Ce faisant, elle positionne ce salon dans une « lignée » qui est matérialisée physiquement par la contiguïté des pièces (fig. 3.18) et qui

⁴⁰² À cet égard, il est intéressant de noter la position de Fiske Kimball, directeur du musée au moment de l'acquisition du salon. Citant les propos de Kimball, David L. Barquist explique que ce dernier fut contraint d'accepter la boiserie afin d'obtenir le contenu du salon, situation qui est loin d'être inhabituelle. Or, Kimball semblait éprouver un certain malaise quant à la datation de la boiserie et choisit sciemment de ne pas préciser la date de production en espérant que les visiteurs ne réaliseraient pas l'écart temporel entre le décor et les objets présentés. Même si l'information sur l'origine de la boiserie est aujourd'hui précisée, l'opération est évidemment des plus réussies et le visiteur qui ne prend pas connaissance du cartel se laisse prendre au jeu. Voir David, L. Barquist, « "The Interior Will Be as Interesting as the Exterior Is Magnificent" American Period Rooms at the Philadelphia Museum of Art », p. 150.

consacre la personne même de Mme de Rice en l'associant aux personnalités influentes de l'Ancien Régime qui ont commandité et habité les autres pièces françaises : le fermier général Martin de la Haye (1684-1753) dans le cas du Château de Draveil et l'architecte Louis le Tellier (mort en 1785) dans le cas de l'Hôtel Le Tellier. L'institution muséale légitime et pérennise ainsi le rapport de filiation entre la nouvelle haute bourgeoisie américaine et l'aristocratie française, rapport revendiqué à travers les choix esthétiques d'une classe dominante constituée de *self-made men* dont le pouvoir est justement rendu possible grâce à la structure démocratique du système politique américain. Aussi, les enjeux idéologiques associés à la présence de ce salon chez Mme Rice ainsi qu'à son insertion dans le musée nous rappellent les réflexions d'Alexis de Tocqueville à propos des perfectionnements industriels favorisés par la démocratie qui, abaissant la classe des ouvriers à un état de dépendance à travers la division du travail, élèvent par la même occasion la classe des maîtres dont le statut et l'autorité s'apparentent de plus en plus à ceux de l'aristocratie⁴⁰³.

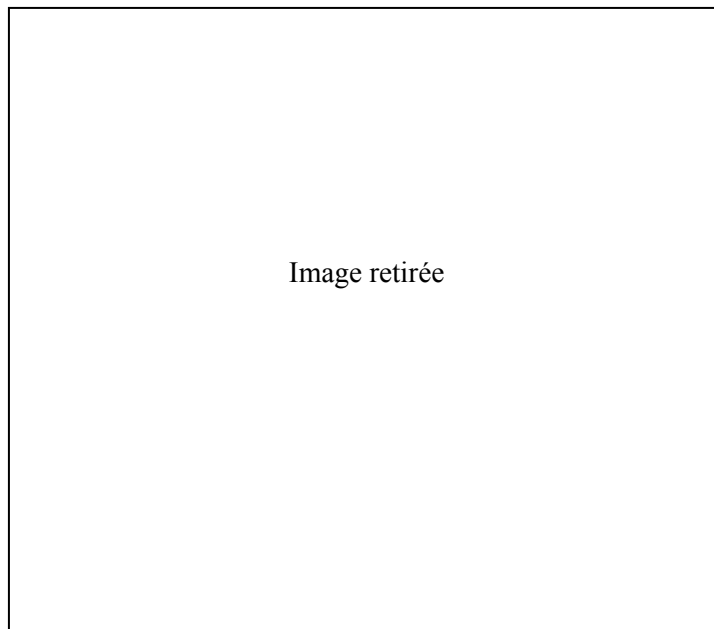


Figure 3.18 : Philadelphia Museum of Art, plan de la section « European Art 1500-1850 » située au premier étage, salle 260 : *Grand Salon of the Château de Draveil*; salle 265 : *Drawing Room from a Town House*; salle 268 : *Salon from 13, rue Royale, a house called "Hôtel Le Tellier"*, 2012, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

⁴⁰³ Alexis de Tocqueville, chapitre XX « Comment l'aristocratie pourrait sortir de l'industrie » in *De la démocratie en Amérique*, vol. 2, Paris : Garnier-Flammarion, 1981 [1840], pp. 199-202. Par ailleurs, à propos du rapport qu'entretiennent les Américains avec les arts, Tocqueville remarque : « Dans la confusion de toutes les classes, chacun espère pouvoir paraître ce qu'il n'est pas et se livre à de grands efforts pour y parvenir. La démocratie ne fait pas naître ce sentiment, qui n'est que trop naturel au cœur de l'homme; mais elle l'applique aux choses matérielles : l'hypocrisie de la vertu est de tous les temps; celle du luxe appartient plus particulièrement aux siècles démocratiques. » Chapitre XI « Dans quel esprit les Américains cultivent les arts », p. 64.

Si, au contraire, cette *period room* avait été présentée dans la section consacrée à l'art européen entre 1850 et 1900 – ou même à la toute fin du parcours dédié à l'art européen entre 1500 et 1850 – elle aurait pu, sans nécessairement sacrifier l'éloge à Mme Rice, permettre de traiter des enjeux esthétiques et politiques liés à l'historicisme dans le domaine des arts décoratifs et de l'histoire de l'art sous un angle plus explicite. En effet, une position différente dans le parcours muséal aurait généré des confrontations visuelles et théoriques plus marquées par rapport aux autres œuvres présentées, ne serait-ce qu'en raison de différences au niveau des « styles ». La version de l'histoire ainsi construite aurait permis d'exposer de manière moins évasive les liens entre d'une part, les valeurs esthétiques, sociales et politiques des objets – originaux et copies – qui composent cette *period room* et, d'autre part, leur participation à la construction de la position sociale des riches collectionneurs américains qui contribuent à l'essor des grands musées d'art des États-Unis. Ainsi, dans sa forme actuelle, l'énoncé au sujet de l'historicisme semble être lui-même formulé sur le mode de l'historicisme dans la mesure où ce salon est déplacé dans l'espace-temps du musée d'une manière qui dénie son histoire. Autrement dit, les circonstances particulières qui le rendent possible sont occultées par la position qui lui est accordée, ce qui mine par le fait même sa portée critique potentielle.

En raison de la provenance des objets et de leur mode d'organisation, cette *period room* reconduit les idéaux de la période pendant laquelle se développent les premières générations de collectionneurs d'art européen aux États-Unis; une période satiriquement surnommée *The Gilded Age* par l'auteur Mark Twain⁴⁰⁴. Pendant ces décennies de transformation économique et industrielle qui suivent la Guerre de Sécession (1861-1865) et dont on situe la fin vers la Première Guerre Mondiale⁴⁰⁵, de nombreux entrepreneurs, parfois d'origines très modestes, font rapidement fortune et ce, non sans une part de corruption et de scandale alors que les plus grandes richesses s'opposent à la pauvreté d'une majorité de gens⁴⁰⁶. Financiers et industriels nouvellement fortunés font

⁴⁰⁴ Mark Twain et Charles Dudley Warner, *The Gilded Age : a Tale of Today*, introduction de Justin D. Kaplan, Seattle : University of Washington Press, 1968 [1873].

⁴⁰⁵ Frederick Platt souligne toutefois que le style architectural et certains des idéaux associés à cette période seront adoptés jusqu'à la dépression de 1929. Frederick Platt, *America's Gilded Age. Its Architecture and Decoration*, New York : A. S. Barnes and Company, 1976, p. 10.

⁴⁰⁶ Judith Freeman Clark, « Preface », *America's Gilded Age. An Eyewitness History*, New York et Oxford : Facts On File, 1992, pp. xi-xv.

ensuite de généreux dons et legs qui contribuent à la fondation d'hôpitaux et d'églises ou encore à l'essor des bibliothèques, des universités et des collections muséales, marquant par le fait même l'une des conditions de possibilité économique de la *period room* ainsi qu'un moment clef de l'histoire des musées d'art américains. William L. Elkins (1832-1903), père d'Eleanore Elkins Rice, et Peter A. B. Widener (1834-1915), père du premier mari de Mme Rice, sont au nombre de ceux qui s'enrichirent considérablement pendant cette période⁴⁰⁷. La famille Rice contribue d'ailleurs largement aux collections du Philadelphia Museum of Art, comme le remarque R. Sturgis Ingersoll dans le bulletin du musée :

A sequence of four generations of art collectors who have shared their treasures with the public expresses a continuance of taste and generosity rare, if not unique, in the annals of culture. A visitor to the Philadelphia Museum of Art cannot but be impressed by the innumerable works of art in all categories given to the Museum by William L. Elkins (1832-1903), his children, and their descendants⁴⁰⁸.

À travers l'ambiguïté chronologique générée par l'écart entre, d'une part, l'emplacement du dispositif dans le parcours muséal qui suppose une mise en exposition du pot-pourri gondole qui évoquerait son mode de présentation au 18^e siècle; et, d'autre part, la datation réelle de la boiserie et la fonction commémorative du dispositif qui impliquent un discours empreint d'historicisme, ce sont ses propres origines que le musée matérialise ici. La fonction actuelle de l'histoire construite au moyen de cette *period room* serait en quelque sorte de diffuser l'héritage culturel d'une période associée à la genèse des musées d'art aux États-Unis et dont les idéaux sont imprégnés de l'un des mythes au cœur de l'image même du pays, celui du « rêve américain ». Toutefois, cette période historique aussi fastueuse que trouble se trouve idéalisée, c'est-à-dire montrée depuis le seul point de vue d'une élite socioéconomique et de ses choix esthétiques.

⁴⁰⁷ Ces deux hommes d'affaires et philanthropes de la région de Philadelphie firent fortune en investissant dans de nombreux domaines, notamment celui des tramways où ils collaborèrent, celui du raffinage du pétrole dans le cas de William Luken Elkins et celui du commerce alimentaire (boucherie) dans le cas du financier Peter Arrell Brown Widener. Voir Allen Johnson et al., *Dictionary of American Biography*, New York : Scribner, 1958-1964, pp. 84-85 (vol. III); pp. 185-186 (vol. X).

⁴⁰⁸ R. Sturgis Ingersoll, « William L. Elkins and his descendants », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 66, no 305, 1971, p. 5.

Ainsi, à l'idéal des « bons vieux temps chevaleresques »⁴⁰⁹ matérialisé à travers la relation synecdochique instaurée entre les objets et leur lieu d'exposition au Musée de Cluny, correspond ici un nouveau référent, celui de l'époque dorée du *Gilded Age* américain, qui est ordonné et rendu intelligible au moyen de ce salon. En privilégiant une mise en ordre du passé qui adopte et reconduit les normes privilégiées dans les intérieurs de la classe dominante – élite qui elle-même restaurait, en vertu d'une vision idéalisée du 18^e siècle, l'ordre perdu suite à la chute de l'Ancien Régime et contribuait ainsi à assurer la place de la nation américaine parmi les autres grandes puissances – cette *period room* propose au visiteur une expérience (doublement) nostalgique du passé. Plutôt que d'investir le passé de manière à bousculer les *a priori* esthétiques, sociaux, économiques ou hiérarchiques et ainsi revendiquer la valeur d'actualité de la *period room* pour la construction de l'histoire, le musée expose une version monolithique et stable de cette dernière qui paraît rassurante parce que marquée par la continuité. Magnifié et empreint de conservatisme, l'intérieur du passé devenu objet d'histoire constitue un refuge non plus domestique mais bien idéologique qui semble poser la supériorité du passé sur le présent et ainsi reconduire les apories de l'historicisme, alors qu'au contraire – et ce sera là tout l'enjeu de la troisième partie de cette thèse – il pourrait contribuer à les remettre en questions⁴¹⁰.

Conclusion

Parce qu'elle rompt avec la présentation par matériaux et que sa forme ne peut se résumer à la simple juxtaposition des objets en vertu d'un principe chronologique, la *period room* est présentée comme le lieu idéal afin de mettre l'objet en contexte, c'est-à-dire de le présenter dans un environnement qui reproduirait fidèlement les modalités initiales de son inscription dans l'espace. Notre comparaison entre les stratégies de présentation du pot-pourri gondole dans la galerie *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture* et dans la salle *Drawing Room from a Town House* a toutefois révélé comment la *period*

⁴⁰⁹ Émile Deschamps, « Visite à l'hôtel de Cluny », 1834, p. 234, cité par Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, p. 82.

⁴¹⁰ Les enjeux de la nostalgie pour le dispositif de la *period room* mériteraient un examen plus approfondi et nuancé. Nous reconnaissons l'intérêt de cette notion que nous abordons ici de manière indirecte et dont nous traiterons peu, malgré sa pertinence dans une réflexion portant sur le temps et la construction du discours historique.

room va à l'encontre, à travers son interprétation visuelle d'abord mais aussi textuelle, des fonctions esthétique et sociale de l'objet. La mise en contexte dont le but est de faire « vrai » s'avère, dans ce cas précis, encore plus fausse que la présentation sous vitrine, hors contexte, dans un espace où l'« esthétique de la distraction » est privilégiée.

Ainsi, en révélant les écarts et les anachronismes par rapport au mode de présentation du pot-pourri au 18^e siècle, notre analyse de cet objet nous a mis sur la piste du sous-texte, c'est-à-dire du référent « caché », de la mise en exposition. Nous avons ainsi découvert que la pièce *Drawing Room from a Town House* ne constitue pas tellement une représentation de l'histoire de la culture matérielle dans un salon de l'Ancien Régime, mais plutôt un portrait à la mémoire de Mme Rice et une idéalisation du contexte socioéconomique qui rend possible l'existence de cette pièce au musée. Mais, cette analyse nous met aussi sur la piste d'une contradiction dans la fonction de la *period room* en tant que dispositif et c'est avec cette idée que nous souhaitons conclure.

En raison de la place centrale accordée au pot-pourri gondole, la *period room* semble se transformer en un immense écrin principalement dédié à la mise en valeur de cet objet. Toutefois, parce qu'il n'est pas mis en contexte comme il l'aurait été au 18^e siècle, cet objet pourrait être remplacé par n'importe quel autre – porcelaine bien sûr, mais aussi pièce d'orfèvrerie, bronze, petite sculpture, etc. – et ce, sans que rien ne soit compromis au niveau de la structure de l'ensemble ou de son référent « officiel » de salon du 18^e siècle. Aussi, parce qu'elle crée des conditions de visibilité idéales pour cet objet et parce qu'il est interchangeable dans le dispositif, la *period room* emprunte ici aux stratégies de la salle d'exposition conçue comme un « espace de démonstration »; un espace qui, selon la paire proposée par Yve-Alain Bois, fait pendant à l'« esthétique de la distraction »⁴¹¹.

Élaboré par l'artiste russe El Lissitzky dans les années 1920 avec sa *Raum für Konstruktive Kunst* (Dresde, 1926) et son *Kabinett der Abstrakten* (Hanovre 1927-1928), l'espace de démonstration (*demonstrationsräume*) a pour ambitions principales la différenciation de l'objet et l'activation du spectateur. Lissitzky souhaitait concevoir une salle d'exposition qui s'apparenterait à une scène sur laquelle les œuvres apparaissent comme des acteurs, tout en évitant d'une part, le musée comme mausolée sur les murs

⁴¹¹ Voir Yve-Alain Bois, « Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration », pp. 57-79.

desquels sont « crucifiés » les tableaux; et, d'autre part, la représentation de l'univers de consommation bourgeois où la salle d'exposition ressemblerait à un salon⁴¹². Loin de suggérer que la *period room* soit un espace de démonstration à part entière – trop d'éléments les distinguent⁴¹³ – nous souhaitons plutôt souligner ce qu'elle lui emprunte dans le cas précis de la pièce *Drawing Room from a Town House* et ainsi montrer comment la place accordée à l'objet révèle une contradiction fondamentale entre la fonction et l'effet du dispositif.

Maria Gough explique que, avec l'espace de démonstration, le but de Lissitzky était de faciliter la différenciation de l'objet dans la salle d'exposition et ce, au moyen d'une conception de l'espace qui favorisait l'intimité entre le visiteur et l'œuvre d'art en encourageant ce dernier à concentrer son attention sur l'objet⁴¹⁴. Pour ce faire, Lissitzky standardise l'espace d'exposition. Gough souligne que, selon cette logique, « [...] the works chosen for presentation within the demonstration space were to be fully interchangeable. Once installed in the demonstration space, however, each work was to be fully *differentiated* in the moment of display. »⁴¹⁵ Le but est alors d'offrir à chaque objet les meilleures conditions de visibilité. Le visiteur peut ainsi s'y attarder, ce qui a pour effet de contrer la distraction de la salle d'exposition traditionnelle souvent surchargée à l'époque. L'espace de démonstration permet ainsi d'interrompre la cacophonie de la simultanéité dans la salle d'exposition tout en ralentissant le rythme visuel et temporel de la visite⁴¹⁶.

⁴¹² Voir Maria Gough, « Constructivism Disoriented : El Lissitzky's Dresden and Hannover *Demonstrationsraum* », in Nancy Perloff et Brian Reed, dirs., *Situating El Lissitzky*, Los Angeles : Getty Research Institute, 2003, pp. 77-125; Yve-Alain Bois, « Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration », pp. 71-77.

⁴¹³ Outre les distinctions qui seront relevées dans cette conclusion, soulignons la dimension critique de l'espace de démonstration sur le plan politique qui, comme nous l'avons démontré dans ce chapitre, est loin d'être l'une des fonctions de base de la *period room*. Notons par ailleurs que si le *Kabinett der Abstrakten* de Lissitzky a souvent été considéré comme une *Stimmungsraum*, c'est-à-dire une *atmosphere room* telle que nous l'avons définie dans le premier chapitre – ce qui aurait pu permettre de tisser d'autres liens avec la *period room* – Gough démontre bien en quoi cette interprétation est erronée. Voir Maria Gough, « Constructivism Disoriented : El Lissitzky's Dresden and Hannover *Demonstrationsraum* », pp. 89; 107-109.

⁴¹⁴ Maria Gough, « Constructivism Disoriented : El Lissitzky's Dresden and Hannover *Demonstrationsraum* », p. 109.

⁴¹⁵ Maria Gough, « Constructivism Disoriented : El Lissitzky's Dresden and Hannover *Demonstrationsraum* », p. 91.

⁴¹⁶ Maria Gough, « Constructivism Disoriented : El Lissitzky's Dresden and Hannover *Demonstrationsraum* », p. 93.

Voilà exactement l'effet obtenu dans la *period room* à l'étude : l'objet est présenté dans des conditions idéales, il est clairement distingué, mis en exergue, ce qui favorise l'arrêt et, jusqu'à un certain point, l'activation du visiteur par rapport à cet objet auquel il est invité à s'intéresser plus en détail. Il en résulte une contradiction entre l'effet créé par la mise en exposition et la fonction de mise en contexte historique du dispositif. Ici s'arrête toutefois la comparaison entre la *period room* et l'espace de démonstration, puisque les modalités de mise en exposition de l'objet élaborées par Lissitzky sont non seulement fort différentes de celles de la *period room*, mais elles visent une activation plurisensorielle du visiteur⁴¹⁷ dont nous avons constaté l'échec dans le cas du pot-pourri à la fois objet et parfum. De plus, en repensant la manière de consommer l'exposition, l'espace de démonstration vise à contrer à la fois la distraction *et* la contemplation⁴¹⁸. Or, comme nous l'avons démontré, c'est justement la contemplation de l'objet qui semble favorisée avec la mise en exposition du pot-pourri gondole ce qui, en plus de trahir les fonctions de l'objet, minimise le degré d'activation du visiteur qui tend plutôt à demeurer dans une position d'observateur passif.

Cet effet de démonstration obtenu à travers le mode de présentation du pot-pourri gondole entraîne, dans le cas de la *period room*, une fragmentation de son principe de cohérence. Elle n'est plus qu'une multitude d'objets, voire un décor pour les présenter. Mais, nous croyons que la *period room* peut aussi être un tout, un objet en elle-même. Comment est-ce possible ? Il faut ici se tourner vers le rôle clef de la syntaxe qui, en plus d'assurer la cohésion de l'ensemble encourage une réception active de la part du visiteur comme nous le démontrerons dans le chapitre qui suit.

⁴¹⁷ Rappelons ici la conception des murs de la salle du *Kabinett der Abstrakten* qui étaient recouverts de lattes métalliques dont chacune des faces étaient peintes d'une couleur différente (blanc, gris, noir). La couleur du mur changeait ainsi au gré des mouvements du visiteur. Lissitzky avait également mis en place un dispositif de rails qui permettait de déplacer certains tableaux sur le mur, donnant ainsi une dimension tactile à l'expérience du visiteur, ce qui est évidemment exclu de la *period room* où il est interdit de toucher aux œuvres et où la mise en exposition témoigne d'un certain statisme. Par ailleurs, Gough insiste sur le fait que l'espace de démonstration devait déstabiliser le visiteur, le désorienter au plan sensoriel (pp. 78; 113-114), ce qui n'est pas non plus le cas dans la *period room* où la reconstitution d'un espace domestique tend plutôt à proposer au visiteur un espace apparemment familier. L'activation du visiteur à travers sa participation à l'espace d'exposition est donc limitée dans la *period room*.

⁴¹⁸ Maria Gough, « Constructivism Disoriented : El Lissitzky's Dresden and Hannover *Demonstrationsräume* », p. 89.

Chapitre IV. Il était une fois... l'effet de récit dans la *period room* ou la construction de l'ensemble

*Je pense que pour raconter, il faut avant tout se
construire un monde, le plus meublé possible,
jusque dans les plus petits détails.*

Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, p. 26.

Derrière une grande vitrine, une boiserie de chêne à la capucine, du mobilier et des objets décoratifs domestiques sont exposés. Des extraits musicaux sont audibles. La profusion et la disparité des composantes créent d'abord une impression de désordre. Mais, à force d'observer cette *period room* du Royal Ontario Museum de Toronto intitulée *Un salon français vers 1750-1760* (fig. 4.1; fig. 4.2), l'apparente confusion laisse plutôt place à un effet d'ensemble organisé et cohérent. Comment cette unité est-elle rendue possible ? Une telle cohésion ne peut être obtenue que grâce à un principe organisateur fondamental qui ordonne et dicte les paramètres de la mise en forme de la *period room*, soit la syntaxe.

Nous l'avons souligné en introduction de la thèse et dans le premier chapitre, l'organisation syntaxique est l'un des principes essentiels sans lequel il ne peut y avoir de *period room*. Ceci n'explique toutefois pas quel est son rôle qui, selon notre hypothèse, est d'assurer l'unité du dispositif. Si tel est le cas, comment la syntaxe opère-t-elle en tant que stratégie de cohésion dans la *period room* ? Quels sont les modalités et les effets de l'organisation syntaxique pour la construction de l'histoire et pour l'expérience ainsi proposée au visiteur ?

La syntaxe permet d'instaurer des relations entre les différentes composantes de la *period room*. L'une des manières de procéder est, comme nous l'expliquerons dans ce chapitre, de montrer la valeur d'usage domestique des objets exposés. En donnant à voir les emplois possibles des objets – et, par la même occasion, ceux de la pièce dans laquelle ils sont exposés –, la syntaxe ouvre sur la dimension pragmatique du dispositif en favorisant la production d'effets de récit. Si la première fonction des effets de récit est d'animer la *period room* et ainsi de dynamiser sa réception, ils contribuent aussi à cristalliser les relations entre les composantes de manière à ce que la *period room*

n'apparaisse plus comme la simple réunion d'objets dans une salle d'exposition, mais bien comme un ensemble unitaire, un tout, un objet muséal en elle-même.

Nous procéderons d'abord à un examen détaillé de la *period room* *Un salon français vers 1750-1760* afin d'identifier ses composantes et de dégager les modalités générales de leur organisation dans l'espace. Puis, dans la seconde partie du chapitre, nous démontrerons comment les procédés syntaxiques employés afin d'assurer la cohésion de cette *period room* se déploient dans un espace fermé aux contours bien définis, mais de manière à proposer une fiction historique dont la structure narrative ouverte transcende la simple chronologie et sollicite l'investissement narratif de la part du visiteur. À travers l'étude de la mise en scène des traces d'usage, nous examinerons les modalités de la rencontre entre fiction et histoire dans la *period room* conçue comme un tout. Nous envisagerons ainsi certains des enjeux épistémologiques relevant de la spécificité matérielle de ce dispositif pour la construction de l'histoire dans l'espace muséal. Finalement, nous nous pencherons sur le rôle de l'appareil didactique qui, puisant dans la dimension anthropologique de la *period room*, soutient la syntaxe et alimente les effets de récit d'une manière qui encourage le visiteur à aller au-delà de la contemplation passive mais qui contribue tout autant à perpétuer le stéréotype de la *period room* comme « capsule temporelle ».

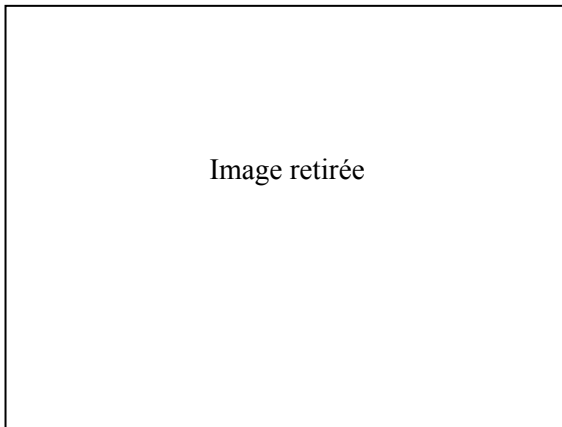


Figure 4.1 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

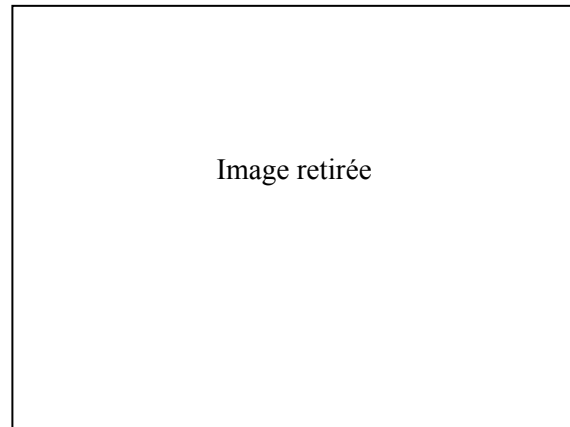


Figure 4.2 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

4.1 Un salon français vers 1750-1760

Fondée en février 1912 et ouverte au public le 19 mars 1914, l'institution aujourd'hui connue sous le nom de Royal Ontario Museum⁴¹⁹ conserve la plus importante collection d'arts décoratifs au Canada. Présentée dans les Galeries européennes Samuel (Samuel European Galleries), cette collection est organisée selon deux axes principaux. Ouverte au public en 1995, l'aile sud propose « L'évolution des styles » où des arts décoratifs européens du Moyen Âge à l'époque moderne sont présentés selon un mode chronologique; tandis que l'aile nord, ouverte en 1989, présente « Collection et thèmes choisis » où les objets sont regroupés d'après les thématiques Art Déco, Culture et contexte, Armes et armures, Métaux ouvrés et Collection judaïque, le tout complété par un espace réservé aux expositions temporaires⁴²⁰. Parmi les différentes stratégies de mise en exposition qui sont employées, on retrouve des objets isolés ou regroupés en fonction d'un thème sous des vitrines, des *period settings* plus ou moins élaborés selon le cas, ainsi que cinq *period rooms* construites à partir de boiseries anciennes⁴²¹.

C'est dans la section « Rococo » de l'aile sud que le visiteur peut voir la *period room* intitulée *Un salon français vers 1750-1760* (fig. 4.1; fig. 4.2). Le dispositif est accompagné de deux cartels allongés et des extraits musicaux diffusés en boucle sont nettement audibles. Derrière la vitrine, meubles, objets décoratifs et quotidiens et accessoires sont organisés de manière à recréer trois petites scènes inspirées du quotidien de la haute société parisienne du 18^e siècle. Nous les identifierons ainsi : le thé, la correspondance, le repas. Aucun personnage n'est présent dans la pièce qui semble

⁴¹⁹ Lovat Dickson, *The Museum Makers. The Story of the Royal Ontario Museum*, Toronto : Royal Ontario Museum, 1986, pp. 35-37.

⁴²⁰ Les collections d'arts décoratifs européens occupent le troisième niveau de l'aile de la Famille Weston (sud) et de l'aile Hilary et Galen Weston (nord) réunies au centre par la cour Eaton. Avant les rénovations majeures effectuées entre 1978 et 1982, ces collections étaient présentées au rez-de-chaussée à l'emplacement actuellement dédié aux collections chinoise, coréenne et japonaise. Informations recueillies lors d'un entretien avec M. Brian Musselwhite tenu le 5 décembre 2012 au Royal Ontario Museum. Nous remercions sincèrement M. Musselwhite, alors assistant conservateur des arts décoratifs au Département européen (World Cultures) du Royal Ontario Museum, pour sa générosité lors de nos rencontres. Voir également Lovat Dickson, chapitre 18 « Expansion and Renovation », in *The Museum Makers*, pp. 166-176; Sandra Shaul, « Gallery Glimpses. The New South Wing of the Samuel European Galleries », *Rotunda*, printemps 1995, vol. 27, no 4, pp. 18-27.

⁴²¹ Voir l'annexe II *Les period rooms européennes au Royal Ontario Museum* pour des détails au sujet des acquisitions de boiseries aujourd'hui présentées sous forme de *period rooms* au musée. Notons que dans sa description de l'aile sud de la Galerie Samuel, Sandra Shaul emploie les expressions *period vignettes* et *room settings* sans les définir. « Gallery Glimpses. The New South Wing of the Samuel European Galleries », p. 18.

pourtant habitée. À droite, la porte légèrement entrouverte suggère que les occupants viennent à peine de quitter la pièce, partis vaquer à d'autres occupations.

Le salon français est conçu à partir d'une boiserie de chêne composée de vingt-sept sections⁴²² et achetée en 1968 à J. L. Souffrice de la Galerie Voltaire, marchand parisien d'œuvres d'art et d'antiquités, alors établi au 33 Quai Voltaire⁴²³. Produite vers 1735⁴²⁴, cette boiserie proviendrait d'un hôtel particulier de la rue Elzévir dans le quartier du Marais, hôtel qui aurait vraisemblablement été détruit dans les années 1960⁴²⁵. Les dimensions d'origine de la pièce de même que son emplacement dans l'hôtel particulier demeurent inconnus. Il est donc impossible de reconstituer l'ordonnancement original des panneaux, ni de savoir si certaines sections ont été enlevées ou remaniées par Souffrice.

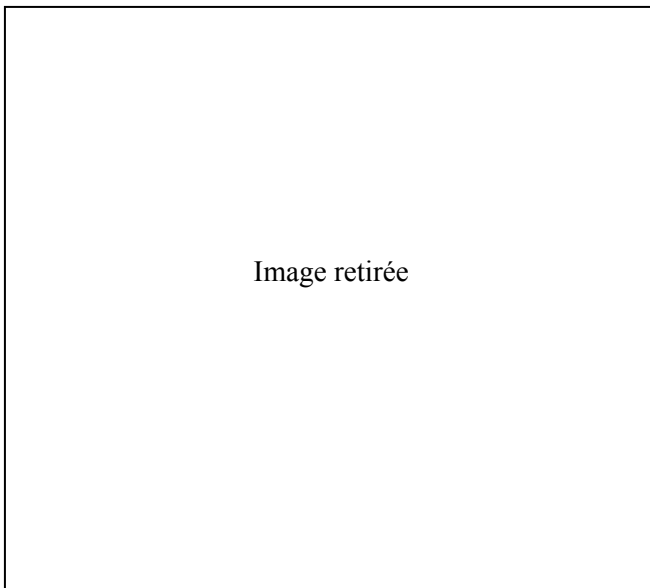


Figure 4.3 : Boiserie française du 18^{ème} siècle en cours de montage, Paris, c. 1735, photo prise au moment de son déménagement dans l'aile sud des nouvelles Galeries européennes Samuel en 1985, Royal Ontario Museum, Toronto.

⁴²² Tel que consulté en date du 29 novembre 2012, le dossier d'œuvre mentionne plutôt 31 pièces dont 11 panneaux. European Department (World Cultures), Royal Ontario Museum, « A French Salon, c. 1750 », document pdf, [s. d.].

⁴²³ Cette acquisition est faite sous la supervision du conservateur Heri Hickl-Szabo alors responsable du département d'art européen et grâce aux contributions financières de la Laidlaw Foundation, d'amis du musée et du Purchase Trust Fund nouvellement mis sur pied.

⁴²⁴ Une note au dossier d'œuvre souligne que le décor sculpté des panneaux où sont enchâssées les glaces diffère légèrement de celui des autres panneaux et qu'il pourrait s'agir d'un ajout postérieur d'une dizaine d'années.

⁴²⁵ Registration Department, Royal Ontario Museum. Dossier « Soo-Sou Acquisition, 968.98 a- »; European Department (World Cultures), Royal Ontario Museum. « A French Salon, c. 1750 », document pdf, [s. d.]. Selon l'une des coupures de journaux (journal non identifié) conservées dans le dossier « Soo-Sou Acquisition, 968.98 a- », c'est peu avant la destruction de l'hôtel que la boiserie aurait été portée à l'attention de M. Souffrice. Comme plusieurs bâtiments ont été détruits dans le quartier du Marais au cours des années 1960, nous supposons que c'est à cette époque que l'hôtel particulier d'où provient cette boiserie a été détruit.

Décapée au jet de sable avant son arrivée au musée (des traces et des grains de sable sont d'ailleurs visibles à certains endroits), la boiserie est dépourvue de toute trace d'une potentielle polychromie antérieure (fig. 4.3). Ainsi présentée à la capucine, elle est remontée sous forme de vignette et l'une des deux portes à deux vantaux, qui ne figure pas dans les collections du musée, a été remplacée par une portière rose pastel dont le fini rappelle celui du damas. Le plafond à gorge a été conçu par le musée, la corniche n'est pas d'origine et le parquet à la Versailles provient d'une pièce anglaise donnée par la famille Weston la même année. Le manteau de cheminée de marbre date du milieu du 20^e siècle et les glaces sont récentes. Légèrement trop imposant pour la grandeur de la pièce et la hauteur du plafond, un lustre doré à neuf branches ornées de pampilles de cristal de roche surplombe le centre de la pièce. Il fut produit à Paris vers 1745-1748.

Le salon est abondamment meublé et l'organisation des différents éléments peut être divisée selon les deux principales fonctions du mobilier de l'époque. Les meubles adossés aux murs évoquent, malgré le manque de cohésion des pièces entre elles d'une part et entre les pièces et la boiserie d'autre part, le mobilier « d'architecture ». Ils créent ainsi ce que nous désignerons comme une toile de fond. Dans ce décor, des meubles « de confort et d'agrément », plus petits et aisément déplaçables, sont ramenés vers le centre de la pièce et regroupés de manière à former trois petites scènes, deux secondaires qui sont celles du thé et de la correspondance, et une principale qui est celle du repas.

Pierre Verlet explique les nuances subtiles et les nombreuses exceptions dans la division des meubles entre mobilier d'architecture et mobilier de confort et d'agrément. Il note que le mobilier d'architecture, parfois aussi désigné comme mobilier meublant, est, de manière générale, composé de meubles imposants et peu mobiles. Les couleurs et les éléments de décor de ces meubles s'accordent souvent aux boiseries et l'architecte les prévoit sur ses plans. Les consoles, les lits, les commodes, les encoignures et autres meubles d'ébénisterie⁴²⁶ de même que certains sièges adossés au mur appartiennent à ce

⁴²⁶ Il est possible de distinguer la production des menuisiers de celle des ébénistes. À partir du 14^e siècle, les techniques de production du meuble se raffinent et les « menuisiers », ceux qui travaillent à « menu bois », se distinguent des charpentiers. Parmi les menuisiers se trouvent les menuisiers en bâtiment, qui travaillent les décors de boiseries, et les menuisiers en meubles, qui produisent du mobilier en bois massif. Le goût pour le placage de bois précieux en France mène à la spécialisation de certains menuisiers qui deviennent, au milieu du 17^e siècle, les ébénistes. D'abord spécialisés dans le placage de l'ébène, ils réalisent également des marqueteries de bois précieux. Menuisiers et ébénistes produisent des meubles

groupe qui forme en quelque sorte l'ossature du mobilier du 18^e siècle⁴²⁷. Malgré le fait que le profil de certains meubles d'architecture, surtout les sièges, soit conçu de manière à s'emboîter parfaitement dans le profil sculpté des panneaux de boiserie, ce qui n'est évidemment pas le cas ici, nous considérerons une partie du mobilier présenté dans le salon français comme évocateur de ce groupe. Ces meubles, tous adossés aux murs, ne participent pas directement à la mise en scène des traces d'usage mais appartiennent plutôt à la pièce indépendamment des actions représentées.

Au centre du mur du fond, un secrétaire au bâti de chêne marqueté de bois de rose et possiblement réalisé à Paris vers 1750-1775 est présenté en position fermée. Deux fauteuils à la reine sont adossés de part et d'autre du secrétaire : celui de droite est en bois de hêtre sculpté et vernis et fut probablement réalisé à Paris vers 1740-1760; celui de gauche fut réalisé par Nicolas Blanchard vers 1740 et est fait de noyer sculpté et doré. Chacun des deux coins au fond de la pièce est meublé d'une encoignure de chêne ornée d'un décor de laque, de bronzes dorés et d'un plateau de marbre. Il s'agit d'une paire datée vers 1740-1760. Placée sous la glace et répondant symétriquement au manteau de la cheminée se trouve une commode au bâti de chêne et à deux tiroirs provenant de l'atelier d'Abraham Roentgen. Réalisée en Allemagne (probablement à Neuwied) vers 1760, cette commode au plateau de marbre est plaquée de ronce de noyer et les écus, les mains, les ornements du tablier et les sabots sont des bronzes dorés à l'or moulu.

Ces meubles sont agrémentés d'éléments de décor qui, bien qu'ils n'appartiennent pas au mobilier d'architecture⁴²⁸, seront considérés comme appartenant à la « toile de fond » dans la mesure où ils confèrent à la pièce un aspect habité sans pour autant prendre directement part à la structure narrative. Ainsi, sur chaque encoignure est déposé un candélabre à quatre branches en bronze doré à l'or moulu. Formant une paire réalisée vers 1820-1830, l'un est orné d'une bacchante, l'autre d'un enfant satyre. Le portrait

différents mais appartiennent à la même corporation. Voir entre autres Aurélia et Anne Lovreglio, « menuisier », *Dictionnaire des Mobiliers et des Objets d'art du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Paris : Le Robert, 2006, pp. 286-287; Claude Bouzin, « ébéniste »; « menuisier », *Dictionnaire du meuble*, Paris : Massin, 2000, [s. p.].

⁴²⁷ Pierre Verlet, *La maison du XVIII^e siècle en France*, Fribourg : Office du Livre, 1966, p. 115. Voir également Aurélia et Anne Lovreglio, « Boiserie (meuble de) », *Dictionnaire des Mobiliers et des Objets d'art du Moyen Âge au XXI^e siècle*, p. 64; Claude Bouzin, « Meuble », *Dictionnaire du meuble*, [s. p.].

⁴²⁸ Pierre Verlet considère même qu'au contraire, les éléments d'horlogerie, les luminaires et les bibelots doivent être considérés comme appartenant plutôt au domaine du mobilier de confort et d'agrément. Pierre Verlet, *La maison du XVIII^e siècle en France*, p. 175.

d'une femme avec un canari daté vers 1750 est accroché au dessus du secrétaire. Une théière et une tasse à chocolat sont déposées sur le dessus-de-cheminée. La théière de porcelaine dure produite à Vienne entre 1749-1760 est ornée d'un décor de fleurs sur la panse et de formes organiques moulées au niveau de l'anse, du goulot et du couvercle. La tasse à chocolat à anse double avec couvercle et soucoupe fut produite à Sèvres vers 1750-1760. Réalisée en pâte tendre, elle est ornée de bandes diagonales blanches et bleues royales et de dorure.

Les trois scènes représentées dans le salon français sont conçues à partir de mobilier dit « de confort et d'agrément », parfois appelé mobilier « volant » ou « courant ». Comme l'explique Verlet, ces meubles sont généralement plus petits, plus légers, plus tributaires des changements de mode et davantage associés aux marchands merciers et aux tapissiers qu'aux architectes. Paradoxalement, ces meubles souvent moins coûteux que le mobilier d'architecture occupent une place plus importante dans les collections privées. D'une part, leurs dimensions correspondent davantage à l'échelle des intérieurs actuels. D'autre part, leur rareté, qui est surtout due au fait que ces meubles changeaient au gré des caprices de la mode, suscite l'intérêt des collectionneurs au point où ils deviennent emblématiques du 18^e siècle, ce qui mérite d'être nuancé⁴²⁹. Par ailleurs, leur versatilité et surtout leur mobilité, en comparaison avec la stabilité aussi bien temporelle que physique du mobilier d'architecture, rappellent que la multifonctionnalité des pièces n'est pas encore complètement disparue dans les intérieurs de l'époque. Malgré la réduction des dimensions et la spécialisation des pièces qui, comme nous l'avons souligné en introduction de la thèse, s'amorce vers le milieu du 18^e siècle, un même lieu peut toujours avoir plusieurs fonctions et ce, au gré de l'ajout et du retrait des meubles à la demande du maître de la maison. À ce titre, leur présence (parfois en surnombre) dans les *period rooms* pourrait être justifiée par les ambitions pédagogiques du musée potentiellement soucieux de montrer cette réalité au visiteur⁴³⁰.

⁴²⁹ Pierre Verlet, *La maison du XVIII^e siècle en France*, p. 175.

⁴³⁰ Paradoxalement, ce rassemblement d'objets évoque aussi une conception bien actuelle de l'espace domestique : celle du loft et des aires ouvertes qui se développe dans les années 1970 aux États-Unis et dont la particularité est justement de rompre avec le cloisonnement des pièces et leur usage spécifique. D'une certaine manière, la construction de l'histoire et sa réception se trouvent informées par deux conceptions contradictoires de l'intérieur qui se rencontrent dans un point temporel unique, celui de la mise en exposition de la *period room*.

Dans le cas du salon français, c'est au moyen des meubles de confort et d'agrément ainsi que des accessoires qui leur sont associés que les différentes scènes, et donc les différents usages de ce même salon, sont représentés.

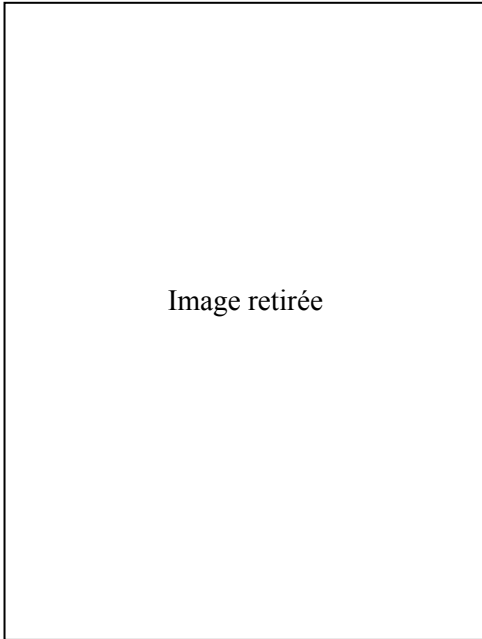


Figure 4.4 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue de la scène du thé, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

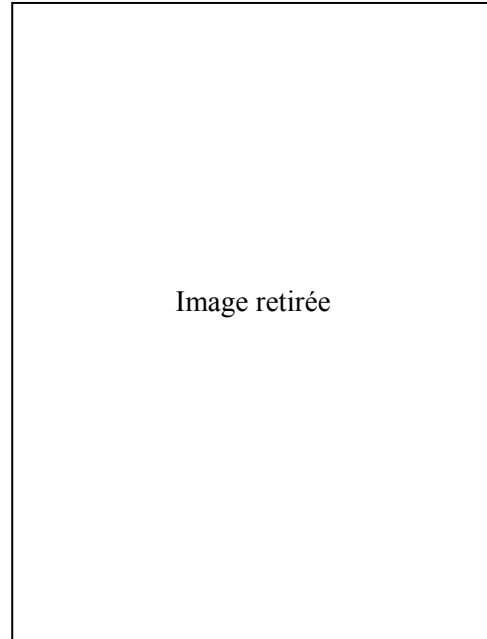


Figure 4.5 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue de la scène de la correspondance, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

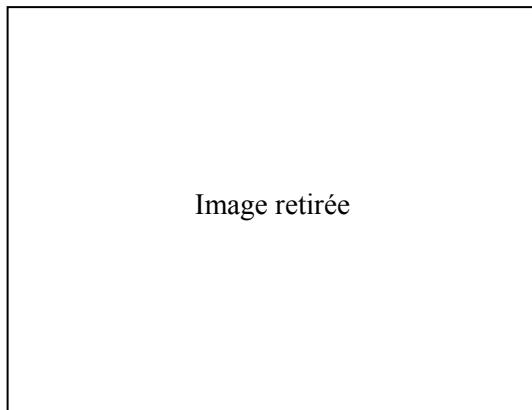


Figure 4.6 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue de la scène de la correspondance, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

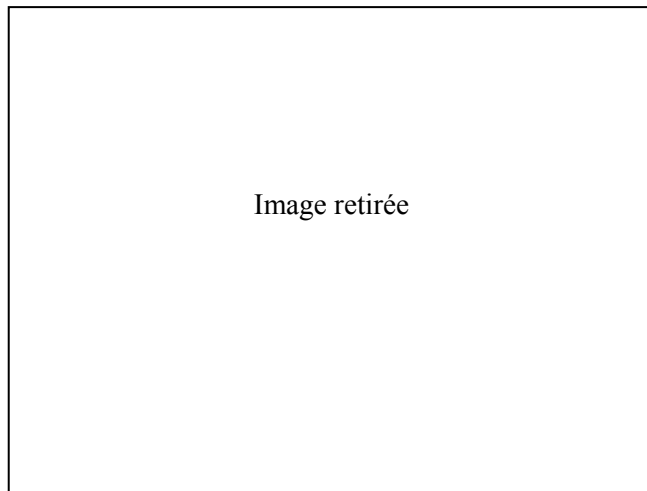


Figure 4.7 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue de la scène du repas, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

La scène du thé est mise en place à l'avant-plan du côté droit de la pièce (fig. 4.4). Un fauteuil à la reine en hêtre sculpté et vernis avec dossier et assise cannés est positionné dos à la porte laissée entrouverte. Il fut réalisé à Paris vers 1740-1760 par Étienne Dieudonné I ou II, et le coussin de velours vert posé sur l'assise est récent. Une chiffonnière de chêne circulaire réalisée par Charles Topino vers 1770-1775 accompagne le siège. Le plateau recouvert de cuir est orné d'une galerie ajourée en bronze doré à l'or moulu, la ceinture profonde est pourvue de trois tiroirs marquetés et un plateau d'entretoise circulaire est situé au tiers inférieur des pieds galbés dont les sabots sont ornés de bronzes également dorés à l'or moulu. Une théière et son couvercle, un sucrier et son couvercle ainsi qu'une tasse et sa soucoupe sont déposés sur le plateau de la chiffonnière. Ces composantes d'un service à thé en porcelaine tendre furent réalisées par la manufacture de Sèvres entre 1784 et 1786. Cette première scène paraît statique. La position du siège n'incite pas à procéder au service du thé. Cet effet est renforcé par la position du goulot de la théière tourné vers l'extérieur de la chiffonnière plutôt que vers la tasse, par la présence du couvercle sur le sucrier ainsi que par l'absence d'une serviette de table et d'ustensiles comme une cuiller à thé ou des pinces à sucre. L'aspect rangé de la scène n'incite pas non plus à penser que le service a déjà eu lieu. Toutefois, la position de ces objets en face de la porte laisse supposer qu'ils y ont été disposés temporairement et donc, dans le but d'être utilisés.

La deuxième scène, celle de la correspondance, est située légèrement en retrait, vers le coin droit de la pièce (fig. 4.5; fig. 4.6). Un fauteuil à la reine, en hêtre sculpté et peint crème rechampi vert réalisé à Paris par Blaise Maucuy vers 1750-1760, est positionné dos à la cheminée. Le dossier, l'assise et les manchettes d'appuie-bras sont garnis d'une tapisserie du 18^e siècle : sur le dossier un homme coiffé d'un tricorne monte un cheval tandis que la fable du renard et de la cigogne de Jean de la Fontaine est représentée sur l'assise. Le fauteuil est positionné légèrement de biais par rapport à la table à écrire en chêne marquetée de sycomore et de tulipier. Le profil chantourné du plateau de la table est mouluré de bronze doré à l'or moulu, la ceinture au motif de fleurs est pourvue d'un tiroir et d'une tablette à coulisse recouverte de cuir qui permet d'agrandir la superficie du plateau. Sur le plateau de la table sont posés un encrier, une plume, deux petits livres du 18^e siècle et une feuille de papier repliée. Une autre feuille

pliée est posée sur la tablette légèrement tirée. La disposition des feuilles et du fauteuil donne une impression de désordre et de hâte, comme si l'auteur avait dû interrompre l'écriture et quitter la pièce de manière imprévue. Plus animée que la scène précédente, celle de la correspondance n'est toutefois pas aussi élaborée que la scène du repas.

Cette troisième scène est située au premier plan de la *period room* (fig. 4.7). Deux fauteuils à la reine en hêtre sculpté et vernis réalisés à Paris par Jean Gourdin vers 1740-1760 sont disposés de part et d'autre d'une table circulaire conçue à la demande du musée et recouverte d'une nappe blanche dont les extrémités sont nouées. Les dossiers et assises des fauteuils sont cannés et les coussins sont récents. Légèrement en retrait derrière la table se trouve une table d'appoint en chêne faisant office de serviteur muet. Le plateau et la ceinture de cette table, probablement réalisée au milieu du 19^e siècle, sont ornés d'une marqueterie à motifs géométriques faite de bois fruitiers. Le pourtour ovale du plateau est mouluré de bronze doré, un tiroir et une tablette recouverte de cuir sont dissimulés dans la ceinture, les pieds galbés sont terminés par des sabots recouverts de bronzes dorés à l'or moulu et sont consolidés par un plateau d'entretoise.

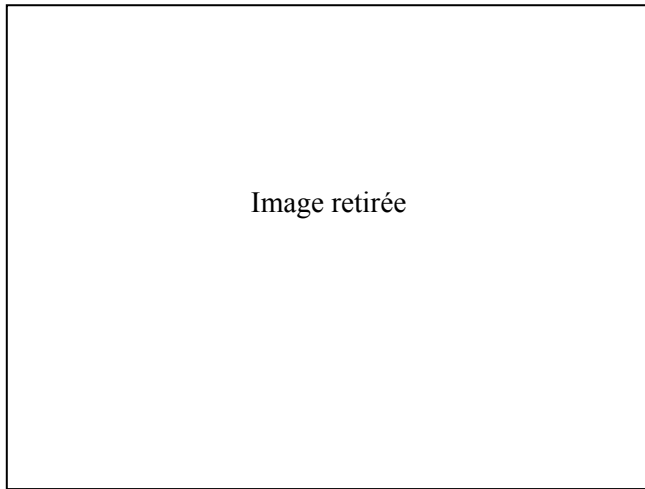


Figure 4.8 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue de la table dressée, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

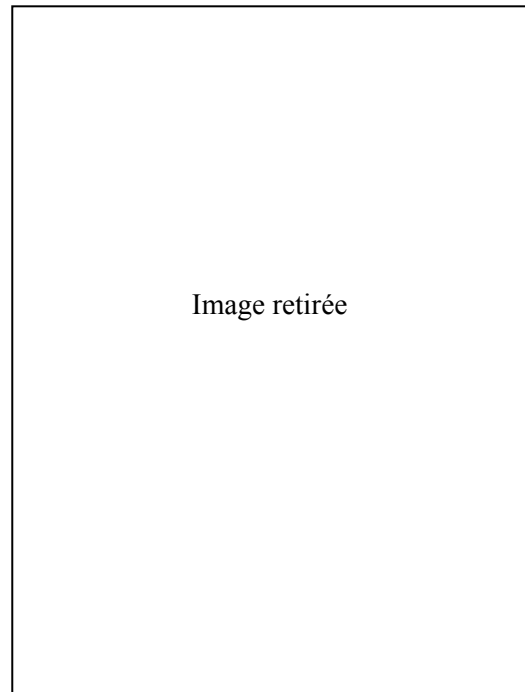


Figure 4.9 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue du serviteur muet, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

La table est dressée (fig. 4.8). Trois assiettes de porcelaine dure à décor de fleurs de type *Deutsche Blumen* sont déposées sur le plateau : une en provenance de la manufacture de Frankenthal produite vers 1756-1779 et deux de provenance inconnue, probablement réalisées en Allemagne entre 1750-1780. S’y retrouvent également une fourchette et deux cuillers en argent datées de la fin du 18^e siècle ainsi que deux verres à pied en verre soufflé et ciselé réalisés en Allemagne vers 1750. La table est décorée d’une paire de chandeliers en argent produits à Paris en 1722 et, au centre, de trois groupes de figurines en biscuit de porcelaine dure de Sèvres réalisés entre 1760-1765. Ces groupes sont identifiés comme étant la Danse italienne, la Danse d’opéra et la Danse champêtre d’après des modèles du sculpteur Étienne-Maurice Falconet. Des fleurs, des huîtres et des citrons artificiels complètent la mise en scène.

Sur le plateau du serviteur muet est placé un rafraîchissoir en porcelaine dure produit à Vienne vers 1749-1760 et dans lequel apparaissent deux verres à pied provenant du même ensemble que ceux déposés sur la table (fig. 4.9). À côté, se trouve un seau à bouteille en porcelaine tendre de Sèvres produit en 1769 mais dont le fond bleu turquoise est un repeint de la première moitié du 19^e siècle. Une bouteille de vin d’origine anglaise produite à la fin du 18^e siècle et découverte lors de fouilles archéologiques dans la ville de Québec se trouve à l’intérieur. Le bouchon de liège est déposé sur le plateau. Deux assiettes creuses, ou assiettes à potage, de porcelaine dure, produites à Vienne entre 1749 et 1775 sont empilées sur le plateau d’entretoise. Plusieurs serviettes de table négligemment déposées complètent l’ensemble : sur les sièges; sous les assiettes creuses sur le plateau d’entretoise du serviteur muet et autour du seau à vin de manière à dissimuler, comme l’explique Brian Musselwhite, les repeints tardifs. Les assiettes empilées sur le plateau d’entretoise du serviteur muet, la bouteille de vin ouverte et les serviettes de table dépliées suggèrent que deux convives ont mangé et quitté la pièce. Le repas est-il terminé ? Reviendront-ils pour le service des huîtres ? Devant cette dernière scène croquée sur le vif, le temps semble suspendu...

4.2 La *period room* entre fermeture et ouverture : de la syntaxe aux effets de récit

La description détaillée du contenu du salon français permet de constater ce qui, en vertu d'une conception euchronique de l'authenticité de la *period room*, peut être considéré comme plusieurs incohérences. Outre quelques pièces tardives, le manteau de cheminée notamment, l'incohérence la plus flagrante et la plus problématique est peut-être la diversité au niveau des éléments de décor, des couleurs et des tissus de recouvrement des fauteuils. L'une des particularités des sièges de cette époque dans les intérieurs des riches familles parisiennes – et c'est à cette classe sociale que font référence les cartels qui accompagnent cette *period room* – était justement d'être produits en multiples identiques. Les proportions du mobilier par rapport à la grandeur de la pièce et le nombre total d'éléments exposés rappellent pour leur part l'un des paradoxes muséographiques de la *period room* qui, comme nous l'avons déjà expliqué, est simultanément salle d'exposition et outil didactique. Ce constat nous indique que le lien entre la mise en exposition de la *period room* au musée et les visées historiques de ce dispositif fonctionne bien souvent « à rebours ». C'est-à-dire qu'avant de puiser dans l'histoire pour en choisir le contenu, mettre en scène une *period room* implique de composer avec les contraintes matérielles des collections et les contraintes physiques de l'espace muséal. Il ne s'agit pas ici d'opérer dans un lieu idéal mais bien dans un lieu réel et contraignant.

Dans ces circonstances, l'unité du dispositif repose sur un principe fondamental : celui de la syntaxe qui coordonne et organise la rencontre entre les éléments qui sont réunis dans la *period room*. Si, pour qu'il y ait *period room*, la syntaxe doit instaurer entre les objets des relations qui permettent de recréer un intérieur domestique, il existe néanmoins plusieurs stratégies. L'une des plus élaborées est probablement celle déployée dans *Un salon français vers 1750-1760* et sa particularité est de miser sur la reconstitution des traces d'usage. Selon notre hypothèse, en plus de gommer les anachronismes et d'estomper les disparités, le recours aux traces d'usage a pour effet de cristalliser les relations entre les différents éléments dans la *period room* jusqu'au point où celle-ci peut être considérée comme un « tout », c'est-à-dire un objet en elle-même. Dans ce passage de la réunion d'objets à la *period room* comme objet muséal, les traces

d'usage assurent l'unité de l'ensemble en initiant un registre narratif grâce à la création d'effets de récit. Les implications épistémologiques des effets de récit sont considérables car, comme nous l'expliquerons, en invitant le visiteur à configurer une histoire dont la mise en intrigue n'a pas été fixée au préalable par l'instance muséale, ils participent d'une structure narrative ouverte. Toutefois, pour être en mesure d'opérer, la syntaxe doit s'inscrire dans un espace aux contours définis et balisés, un cadre physique et conceptuel qui relève d'une structure fermée qui, dans le cas présent, est celui de la vignette. En examinant la stratégie syntaxique privilégiée ici par le Royal Ontario Museum et la structure dans laquelle elle s'inscrit, nous montrerons le rôle des effets de récit pour la construction de la *period room* comme ensemble et pour l'élaboration et la transmission de l'histoire ainsi proposée au visiteur.

4.2.1 Encadrer et faire tableau

Le premier élément à prendre en compte pour notre analyse de la stratégie syntaxique d'*Un salon français vers 1750-1760* est le cadre dont la fonction est de circonscrire l'espace dans lequel la syntaxe est déployée. Cette fonction est essentielle puisqu'elle offre une contrainte spatiale sans laquelle il serait impossible de cerner visuellement ce qui appartient à la *period room* et ce qui ne lui appartient pas. En soulignant où commence et où se termine la *period room*, le cadre assure la fermeture du dispositif, permet à la syntaxe d'opérer et en facilite la lecture par le visiteur. En effet, comment inviter ce dernier à reconnaître et à articuler des effets de récit si les moyens pour les repérer ne lui sont pas d'abord offerts ?

Les moyens architecturaux employés pour encadrer et ainsi distinguer la *period room* de l'espace général de la salle d'exposition relèvent de sa typologie muséographique. Rehaussée d'une moulure sombre, une ouverture dans le mur blanc du musée est fermée d'une vitre derrière laquelle *Un salon français vers 1750-1760* est présenté sous forme de vignette, soit dépourvu du « quatrième mur ». Une légère dénivellation au niveau du sol et la différence entre le parquet à la Versailles du salon et le couvre-plancher de la salle d'exposition contribuent à la séparation des espaces, tandis

que le cartel central supporté par un socle s'érige comme une seconde barrière doublant la cloison déjà étanche de la vitrine.

L'espace du dispositif est à la fois souligné par la moulure et le cadre blanc, et clairement délimité au niveau du sol et de la vitrine : la fermeture est complète. Si cette structure a d'abord pour effet d'exclure complètement le visiteur, de le placer en position d'observateur externe à la scène, elle facilite aussi la lecture de la *period room*. Non seulement il semble ainsi plus aisé pour le visiteur de repérer les trois différentes scènes présentées, mais le cadre muséographique lui indique qu'elles appartiennent à un espace commun et qu'elles sont susceptibles d'entretenir des liens qu'il est d'ailleurs invité à retracer.

De plus, nous l'avons déjà souligné, l'un des effets de la présentation sous forme de vignette fermée est de favoriser la comparaison entre la *period room* et le tableau. Sa profondeur spatiale tend à être comprimée au profit d'un effet de surface et son fonctionnement visuel s'apparente à celui d'une œuvre picturale dans laquelle les règles de la perspective albertienne auraient été respectées à la lettre. Cet « effet de tableau », qui encourage le visiteur à considérer la *period room* comme un tout indissociable et auquel nous reviendrons, est une donnée supplémentaire qui contribue à fermer le dispositif et à en faciliter la lecture. Toutefois, la vignette ne fait pas qu'évoquer le tableau. Elle rappelle aussi le dispositif de la scène à l'italienne⁴³¹. Remettant en jeu l'effet d'aplanissement spatial, le rapprochement entre la *period room* et la scène de théâtre contribue lui aussi à fermer le dispositif en proposant une unité de temps et de lieu au sein de laquelle les effets de récits pourront être développés.

Bien qu'il ne participe pas directement du cadre physique mais plutôt du cadre paratextuel, l'intitulé de la *period room* est lui aussi significatif. Comme nous l'avons expliqué dans le second chapitre, l'intitulé constitue une forme d'alibi garant de la

⁴³¹ Développée notamment par l'architecte Sebastiano Serlio, la scène à l'italienne est conçue pour être vue de face et propose un décor en perspective. Précisons toutefois que, si la vignette s'apparente à ce dispositif, elle s'en distingue aussi sur plusieurs points. Son socle (parfois inexistant) est moins élevé que celui d'une scène de théâtre, son sol n'est pas incliné et elle n'est pas nécessairement conçue pour être observée d'un point de vue central et idéal, c'est-à-dire à partir de « l'œil du prince ». Le cas du salon français est un bon exemple puisqu'il est difficile d'apprécier tous les détails des scènes du thé, de la correspondance et du repas à partir d'un endroit unique et fixe. L'exemple du salon anglais présenté au même musée et discuté dans le premier chapitre en est un autre, puisque la présence de fenêtres latérales incite le visiteur à se déplacer autour du dispositif.

cohérence syntaxique de l'ensemble, un principe unificateur qui assure l'intelligibilité de la rencontre entre les éléments. Dans le cas présent, l'intitulé *Un salon français vers 1750-1760* transmet au visiteur des indications spatiales (salon, France) et temporelles (vers 1750-1760) générales. Descriptif, ce titre renvoie à un référent général et pourrait être employé pour n'importe quelle autre *period room* reproduisant un salon de cette époque, indépendamment de l'organisation de son contenu. En effet, même s'il désigne précisément la *period room* en question, cet intitulé ne fait nullement référence aux trois scènes qui y sont présentées. En ce sens, il peut être qualifié, en accord avec la thèse soutenue par Gérard Genette, de « formel » et, jusqu'à un certain point, de « générique »⁴³².

Il semble donc y avoir un écart entre la dimension descriptive, voire documentaire, du titre *Un salon français vers 1750-1760* et la nature des scènes présentées qui, comme nous l'expliquerons, relèvent plutôt de la fiction historique. C'est en ce sens que l'intitulé participe à la fermeture du dispositif plutôt qu'à l'ouverture suggérée par les effets de récit. Loin de proposer au visiteur une piste de lecture, une « clef interprétative »⁴³³ qui lui permettrait d'enclencher et d'infléchir l'articulation des moments mis en scène dans la *period room*, ce titre fait plutôt référence à l'objet lui-même et à sa forme sans prendre en compte un éventuel scénario qui présiderait à sa syntaxe.

⁴³² Gérard Genette, « Les titres », *Seuils*, Paris : Éditions du Seuil, 1987, pp. 59-106 et, plus spécifiquement, pp. 80-83. Par « générique », Genette entend les intitulés comme « poème », « nouvelle », « roman » qui accompagnent parfois un intitulé thématique (ex : *Le Spleen de Paris*, *Petits Poèmes en prose*). Aussi qualifiés de rhématiques ou objectaux, ces intitulés désignent l'œuvre sur le plan formel sans tenir compte du contenu. Dans la mesure où il serait possible et même légitime de classer toutes les *period rooms* muséales d'après leur époque (ici le 18^e siècle), leur lieu d'origine (ici la France) et la pièce représentée (ici un salon), il nous apparaît possible de qualifier le titre *Un salon français vers 1750-1760* comme étant générique.

⁴³³ Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : Grasset, 1988 [1985], p. 7. L'idée de clef interprétative peut aussi être comprise au sens d'embrayeur narratif. Au sens linguistique, l'embrayeur (ou encore *shifter*) est une expression (notamment un adverbe de temps ou de lieu comme « ici », « hier », « en ce moment ») dont le référent ne peut être identifié sans une connaissance de la position de l'énonciateur et du contexte d'énonciation. Mais surtout, le propre de l'embrayeur est de permettre le passage d'un registre à un autre dans l'acte de langage, par exemple du descriptif vers le narratif, ce qui n'est vraisemblablement pas le cas ici. Voir notamment Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Éditions du Seuil, 1972, pp. 323-324.

4.2.2 Articulation syntaxique et traces d'usage dans la *period room*

Si la syntaxe peut à la fois assurer la cohésion entre les composantes de la *period room* et contribuer à la construction d'effets de récit, c'est grâce à la matérialisation des traces d'usage qui se retrouvent dans les trois scènes du thé, de la correspondance et du repas. Pour nous en convaincre, commençons par observer la mise en exposition du salon français au moment de son installation en 1968 (fig. 4.10). Concentrons-nous sur le mobilier de confort et d'agrément : quatre fauteuils à la reine sont tournés vers le centre de la pièce; la même table à écrire en chêne marqueté est présentée en position ouverte; et la chiffonnière de Charles Topino est disposée près de la cheminée. Mais, rien ne se passe. Les sièges sont trop éloignés les uns des autres pour permettre la conversation et leur disparité paraît plus évidente, la table à écrire est inutilisée, la présence du guéridon injustifiée. L'absence du service à thé et des accessoires d'écriture rend les relations entre les objets moins concrètes, moins tangibles, mais également moins intelligibles et ce, au profit d'un rapport de contemplation où la valeur esthétique de l'objet prime sur sa valeur d'usage domestique. Ceci favorise la mise en place d'un registre surtout descriptif dont les termes sont ceux d'une observation minutieuse dictée par les exigences du *connoisseurship*.

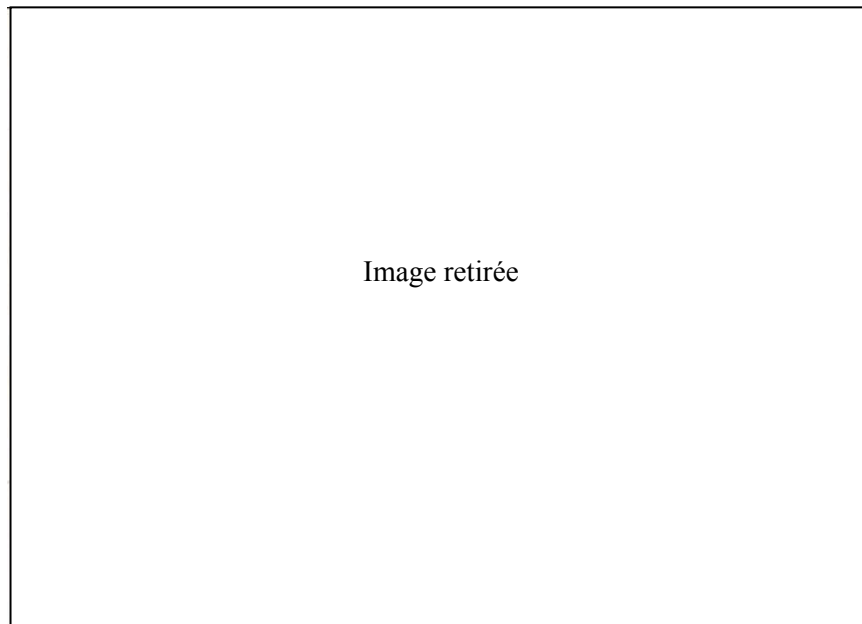


Figure 4.10 : Boiserie française du 18^e siècle, Paris, c. 1735, mise en exposition au moment de son l'acquisition en 1968, Royal Ontario Museum, Toronto.

Au contraire, dans la mise en scène actuelle, l'articulation syntaxique des objets domestiques et le recours à des accessoires contribuent à matérialiser des gestes au moyen d'une disposition qui permet de considérer l'objet dans l'action et ainsi de prendre en compte la pluralité des rapports entre la matière et le sujet, qu'il s'agisse de la contemplation mais aussi de l'usage. C'est ainsi que chacune des trois scènes du thé, de la correspondance et du repas a pour composantes de base le mobilier. D'emblée, les trois tables (chiffonnière, table à écrire, table mobile recouverte d'une nappe) appellent différents usages et différents gestes. Puis, l'ajout d'objets décoratifs, comme les figurines de porcelaine, et d'objets domestiques, soit les vaisselles, couverts et verres, permet de préciser ces gestes. Mais, les éléments qui déterminent et tiennent lieu de trace des actions qui ont été performées sont les accessoires, dans ce cas-ci une plume, des feuilles de papier, des livres, des fleurs artificielles, de fausses huîtres, de faux citrons et des serviettes de table. Les accessoires, dont le statut en tant qu'objet de collection du musée peut varier, ont ainsi deux fonctions essentielles : cimenter les relations entre les objets et participer à la construction d'un registre narratif dans la *period room*.

Tout d'abord, les accessoires ont pour effet d'orienter et de concentrer l'attention du visiteur sur les usages domestiques des objets. Ils détournent ainsi son regard de l'observation des incohérences qui deviennent moins visibles grâce à la virtuosité de la syntaxe. Ce faisant, les accessoires consolident les relations entre les différents objets exposés et jouent un rôle de pivot dans le passage de l'accumulation d'objets à la cohésion de la *period room* considérée comme un tout. Cette construction d'un « tout », d'un ensemble cohérent et unitaire appréhendé visuellement par le visiteur, s'accorde avec l'« effet de tableau » de la *period room*, effet dont l'évidence est d'ailleurs accrue lorsque le dispositif est présenté sous forme de vignette. Ce constat nous incite à ouvrir une parenthèse au sujet de l'idée de l'unité picturale du tableau telle qu'analysée par Michael Fried à partir des écrits de Diderot⁴³⁴.

Comme l'explique Fried, l'unité picturale du tableau permettrait de « combattre la fausseté de la représentation et la théâtralité de la configuration »⁴³⁵ – c'est-à-dire l'artificialité de la représentation – et ce, au moyen de deux conceptions de la peinture.

⁴³⁴ Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris : Gallimard, 1990 [1980].

⁴³⁵ Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, p. II.

La première, la conception dramatique de l'œuvre, sied tout particulièrement aux tableaux d'histoire et aux allégories et consiste à recourir à différents procédés qui ont pour but d'exclure le spectateur du tableau, notamment à travers la représentation d'actions dramatiques, de passions ou d'états d'esprit extrêmes dans lesquels les personnages semblent entièrement « absorbés »⁴³⁶. La seconde, la conception pastorale, s'applique aux œuvres des genres « mineurs » (notamment la scène de genre et le paysage) et consiste à représenter l'espace de manière à absorber le spectateur, à le faire entrer, pénétrer dans l'espace pictural⁴³⁷. Dans les deux cas, Fried soutient que l'enjeu est de « nier la présence du spectateur devant le tableau et mettre cette négation au principe de la représentation. »⁴³⁸ La relation entre le tableau et le spectateur telle que formulée à travers les conceptions dramatique et pastorale de l'unité picturale selon Diderot est complexe dans la mesure où le tableau doit à la fois attirer et retenir l'attention du spectateur tout en niant sa présence⁴³⁹. C'est d'ailleurs en ce sens que Diderot, faisant des liens entre l'œuvre picturale et le théâtre, encourage les acteurs à s'inspirer davantage de la peinture et enjoint ces derniers à reproduire sur scène des effets de tableaux, c'est-à-dire des scènes où l'harmonie visuelle permettrait d'exclure le spectateur de l'espace scénique et ainsi intensifier l'expérience dramatique. L'unité picturale, le « faire tableau » doit donc être recréé par le jeu des acteurs qui, pour y parvenir, peuvent notamment imaginer la présence d'un mur entre eux et le parterre afin de s'adresser aux autres acteurs plutôt qu'aux spectateurs dans la salle⁴⁴⁰.

Quel est le lien avec la *period room* ? Dans un premier temps, l'« effet de tableau » obtenu en vertu du principe d'unité picturale permet de mesurer le degré de cohésion de l'ensemble. En posant des repères afin d'apprécier l'harmonie des composantes, l'unité picturale constitue en quelque sorte un outil afin d'envisager la *period room* comme un tout au sein duquel les relations entre les parties ne seraient pas superflues ou purement contingentes, mais bien mutuelles et nécessaires. Puis, dans un deuxième temps, il semble possible de faire des liens entre la conception pastorale de la peinture et la mise en scène du salon français et ce, à une différence près. En effet,

⁴³⁶ Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, pp. II; 131.

⁴³⁷ Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, p. III.

⁴³⁸ Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, p. III.

⁴³⁹ Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, p. 109.

⁴⁴⁰ Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, pp. 76-77.

l'absorption du spectateur dans le tableau est ici transposée en une invitation à la *projection* du visiteur dans la *period room*, alors que la vitrine – ce mur « invisible » entre la scène et le spectateur – referme le dispositif sur lui-même ne laissant aucun point d'accès qui permettrait au visiteur d'y pénétrer. Cette invitation à se projeter dans le tableau de la *period room* est rendue possible grâce à la matérialisation des traces d'usage qui, en assurant l'unité de l'ensemble, contribuent à présenter un espace cohérent et apparaissant comme réel. Cette invitation rejoint le pouvoir de contenance de l'image qui, ainsi que nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, se présente au spectateur comme un monde à explorer.

Les traces d'usage instituent toutefois un double paradoxe. Premièrement, c'est la virtuosité de la mise en commun des composantes qui concrétise l'unité de la *period room* et qui, par le fait même, la fait paraître « vraie ». Cet effet opère lorsque les accessoires, c'est-à-dire les éléments les plus tributaires des interventions muséographiques et scénographiques, sont mis en scène de la manière la plus « naturelle » possible. Le camouflage de l'artificialité de la syntaxe de la *period room* donne de la crédibilité à la scène et vise à convaincre le visiteur de sa légitimité et de sa soi-disant véracité. Aussi, à partir du moment où les relations entre les objets ne paraissent plus comme artificielles, elles ne sont plus présentées comme étant le résultat d'une construction muséale et sont dès lors susceptibles d'être considérées comme « authentiques ». Autrement dit, en créant un effet de tableau sur une scène d'où le pouvoir muséal disparaît, le « jeu » des composantes apparaît naturel au même titre que celui des acteurs qui respectent la convention du quatrième mur, ce qui contribue à construire l'authenticité de la *period room* comme ensemble. Deuxièmement, si les traces d'usage invitent le visiteur à se projeter dans la réalité de la *period room* et lui proposent ainsi un voyage dans le temps, elles ont aussi pour effet de l'exclure de la scène – paradoxe qui s'accorde avec la position de Diderot selon laquelle le tableau devait retenir l'attention du spectateur tout en niant sa présence. Ainsi, les traces d'usage rappellent au visiteur qu'il n'est qu'un spectateur, peut-être même un voyeur, qui observe derrière une vitrine et à quelques siècles de distance les gestes qui ont été posés par des inconnus dans leur intimité.

Poursuivons notre étude du rôle des accessoires en analysant leur seconde fonction qui est de générer le registre narratif dans la *period room* en participant à la production des effets de récit. D'abord, soulignons que la seule présence des accessoires n'est pas en elle-même synonyme de registre narratif. En effet, des accessoires, notamment sous la forme d'objets du quotidien, ont depuis longtemps été introduits dans la mise en scène de certaines *period rooms* afin de suggérer un espace habité, un effet de *lived-in-ness*⁴⁴¹, sans pour autant produire systématiquement des effets de récit. Dianne H. Pilgrim remarque que, par souci de créer l'illusion d'un espace occupé par l'homme, au début du 20^e siècle George Francis Dow intègre des journaux d'époque, des lunettes de lecture ou un tricot amorcé dans un panier à ouvrage⁴⁴² dans ses *period rooms* de l'Essex Institute à Salem au Massachusetts⁴⁴³. Julius Bryant relève l'emploi de la même stratégie à la maison historique Darwin's Down House. Des objets communs comme des livres, des lunettes et même une balle de chien mâchouillée sont disposés dans la maison bien qu'ils ne fassent pas partie intégrante des collections. Le rôle de ces accessoires considérés comme des éléments de décor (*props*) est de créer ce que Bryant nomme le

⁴⁴¹ Virginia Ames, *The period room in the museum of history and in the museum of art : educational and effective display, as a document of American historical and cultural heritage*, Mémoire de maîtrise, Washington : George Washington University, 1967, p. 10.

⁴⁴² D'une certaine manière, la présence de ces éléments suggère la construction d'une nature morte à l'intérieur du « tableau » de la *period room*. Dans son ouvrage *Looking at the Overlooked* (1990), Norman Bryson démontre en quoi la nature morte est associée à la rhopographie, soit la représentation d'objets ayant un intérêt considéré négligeable dans le domaine pictural malgré leur importance pour la vie quotidienne, contrairement à la mégalographie, davantage liée à la représentation de l'événement à travers les légendes divines, les batailles héroïques ou les crises de l'histoire (p. 61). C'est en ce sens que Bryson analyse le panier à ouvrage placé sur une table au centre de la composition comme l'élément qui divise le tableau de David *Les liseurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789) entre l'espace mégalographique et masculin de l'État romain et celui rhopographique et féminin de la maison. Pour l'auteur, la nature morte au panier à ouvrage résume la routine et les petits travaux et révèle par le fait même l'impuissance de la vie domestique face à l'État romain, de même que l'isolement et l'exclusion des femmes par rapport à la vie politique (pp. 156-157). Aussi, comme l'explique Bryson, c'est justement parce qu'elles sont composées d'éléments banals et ordinaires que les natures mortes suscitent moins d'attention que les tableaux d'histoire (p. 140). Portant le poids mais aussi la force régulatrice et la constance de la répétition plutôt que l'attrait de l'événement, les natures mortes sont le plus souvent négligées, oubliées, *overlooked*. En raison de ses liens avec les natures mortes, le recours aux paniers à ouvrage et autres objets usuels destinés à créer l'effet de réel dans la *period room* reconduit en quelque sorte la hiérarchie des genres picturaux et, par association, réitère le statut souvent inférieur accordé aux arts décoratifs par rapport aux beaux-arts. Nature morte, arts décoratifs, vie quotidienne sont liés dans la mise en récit de la *period room* qui, dans les termes d'une histoire de l'art traditionnelle, semble confinée à un « genre mineur ».

⁴⁴³ Dianne H. Pilgrim, « Inherited from the Past : The American Period Room », *American Art Journal*, vol. 10, no 1, mai 1978, p. 8.

lived-in look et ainsi donner la touche de finition à l'intérieur⁴⁴⁴. Il semble tout à fait plausible que le souci de donner l'impression que la *period room* muséale ou l'intérieur ancien muséifié soient habités réponde, consciemment ou non, à l'absence de personnages réels ou de mannequins de cire qui étaient employés dans les reconstitutions d'intérieurs présentées dans les foires, dans certains dioramas ou dans les villages historiques⁴⁴⁵.

Si le recours aux accessoires ajoute au potentiel narratif de la *period room*, la clef de la production des effets de récit réside toutefois dans l'organisation syntaxique de l'ensemble, c'est-à-dire dans la disposition des composantes et les relations qui sont créées entre elles. Par exemple, dans le cas de la scène du repas d'*Un salon français vers 1750-1760*, le fauteuil à la reine situé de biais par rapport à la table suggère que quelqu'un s'y est assis et s'est levé. C'est par contre grâce à l'ajout d'une serviette de table laissée négligemment sur l'assise et à la présence d'huîtres et de citrons dans une assiette que le visiteur peut imaginer qu'il y a eu repas (fig. 4.11). L'empilement des assiettes creuses sur le plateau d'entretoise de la table d'appoint, conjugué à la présence d'une serviette de table placée dessous, corroborent cette idée en dénotant le désordre et

⁴⁴⁴ Julius Bryant, « Darwin's Down House : Creating the "lived-in" look », *Collections Review*, no 2, 1999, pp. 107-108.

⁴⁴⁵ À cet égard, nous souhaitons rappeler quelques-uns des problèmes liés à la mise en exposition du vêtement et qui résultent de la présence du corps (humain ou mannequin) dans le musée. Élise Dubuc, qui souligne que le corps comme le musée sont des espaces de représentation (p. 6), remarque que, compte tenu du rapport intime qui existe entre le corps et le vêtement, il est quelque peu paradoxal d'exposer des vêtements au musée, lieu d'où les corps ont justement disparu (p. 4). Dubuc note par ailleurs que le fait de conserver et d'exposer le vêtement implique une perte de sa fonction vestimentaire au profit de sa valeur documentaire, ce qui entraîne une réification du sujet dans l'espace muséal (pp. 15; 84). En outre, les manières d'exposer le vêtement donnent lieu à diverses stratégies, de la présentation sur une surface plane à la création de formes anthropomorphes plus ou moins abouties et réalistes qui culminent avec le guide costumé. L'un des problèmes encourus ici est le risque d'attirer l'attention davantage sur le support que sur le vêtement lui-même (p. 85). Ceci nous rappelle par exemple les spectaculaires mannequins parlants aux visages virtuels animés employés lors de l'exposition *La planète mode de Jean-Paul Gaultier, de la rue aux étoiles* tenue au Musée des Beaux-Arts de Montréal en 2011. Cette stratégie risquait fort de concentrer l'attention du visiteur vers ces visages, au détriment des vêtements présentés. Brian Musselwhite souligne d'ailleurs que son refus d'employer des mannequins dans les *period rooms* du ROM est justement lié au désir de ne pas détourner l'attention du visiteur vers des visages plus ou moins réalistes. Qui plus est, en raison des contraintes de conservation, les textiles ne peuvent être exposés que pendant une courte durée (3 mois) et sous une faible intensité lumineuse (50 lux). Le recours aux mannequins est donc davantage approprié lors d'installations temporaires, comme ce fut le cas au Metropolitan Museum de New York en 2004 avec l'exposition *Dangerous Liaisons : Fashion and Furniture in the 18th century*. Certains pourront objecter que les *period rooms* sont aussi pourvues de textiles. Toutefois, nous répondrons qu'à l'exception des tapis (d'ailleurs souvent plus solides que les vêtements), les garnitures des sièges et les tentures sont rarement d'origine. Référence : Élise Dubuc, *Vêtement, corps, musée. L'objet-sujet ou le patrimoine incarné*, Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, 2002.

la saleté qui résultent de la consommation d'aliments. Les exemples sont nombreux mais opèrent tous de la même manière : c'est la *conjonction* des objets domestiques et des accessoires qui matérialise des gestes et inscrit visuellement et spatialement le passage du temps. Notons en outre que les traces d'usage ne font pas que marquer le passage du temps, elles complexifient aussi le rapport au temps instauré par la *period room*. En effet, si la pièce elle-même renvoie au 18^e siècle, à un passé « lointain », les traces d'usage suggèrent plutôt une proximité temporelle. Elles évoquent l'idée que ces gestes viennent tout juste d'être posés, qu'il y a quelques instants à peine des gens occupaient ce salon, ce qui crée une dynamique temporelle où le passé et un « quasi » présent ont simultanément cours.

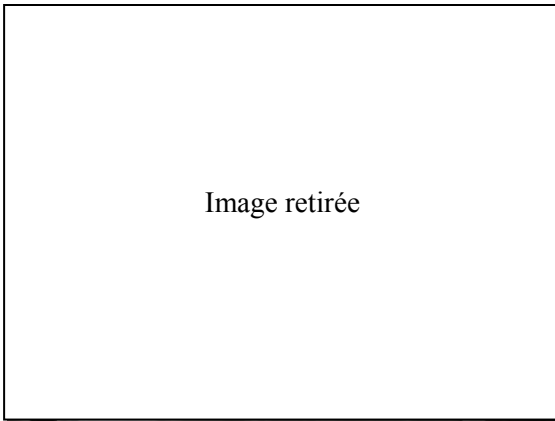


Figure 4.11 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue des serviettes de table, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

Par ailleurs, en vertu d'une relation métonymique, les accessoires rendent présente l'absence des personnages et renvoient de ce fait aux fondements de la structure narrative. Ces fondements, qui demeurent inconnus du visiteur, opèrent en amont de la *period room* où ils président à l'organisation syntaxique des objets. C'est ainsi que, dans le but de composer avec ce qu'ils considèrent comme les lacunes de la collection au niveau des porcelaines d'origine française et de justifier la présence de nombreuses pièces d'origine allemande et autrichienne, les conservateurs donnent une identité aux habitants fictifs du salon. Ces derniers, bien qu'habitants à Paris, seraient issus d'une famille dont certains membres plus ou moins éloignés habitent des régions germanophones⁴⁴⁶. Les personnages fictifs ont en quelque sorte une fonction

⁴⁴⁶ Ces informations ont été généreusement transmises par Brian Musselwhite lors d'un entretien au Royal Ontario Museum le 5 décembre 2012.

méthodologique puisqu'ils cautionnent la mise en place d'un domaine de possibilités crédibles et scientifiquement justifiables sur lequel s'appuie la mise en scène de la *period room*. Si cette stratégie évoque le travail de l'acteur qui construit le vécu de son personnage en dehors des limites du texte, elle révèle aussi un présupposé commun des *period rooms* en milieu muséal : celui d'une conception homogène des décors du passé, conséquence directe de l'importance accordée aux classes sociales dominantes lorsqu'il est question d'arts décoratifs. Ainsi, en elle-même, la présence d'objets allemands ne mine pas la crédibilité de la mise en scène. Cette présence a une incidence uniquement dans la mesure où l'ensemble est considéré depuis le point de vue de la (très) haute société qui, au moment d'entrer dans une nouvelle demeure ou encore de procéder à des réaménagements d'envergure, investit l'espace en neuf en commandant un décor unifié où les moindres composantes sont harmonisées. Les critères d'« authenticité » de la *period room* se trouvent, d'entrée de jeu, informés par des enjeux de classe sociale et ce, même dans le cas du Royal Ontario Museum qui, en raison de sa vocation anthropologique, est un environnement où ces hiérarchies seraient plus susceptibles d'être remises en question que dans le musée d'art⁴⁴⁷. Paradoxalement, l'une des façons de procéder à cette remise en question est justement grâce aux traces d'usage qui, comme nous l'expliquerons plus loin, permettent de réviser la préséance traditionnellement accordée à l'Histoire au musée.

Tel que présentés dans la mise en exposition actuelle du salon français, les accessoires occupent la fonction de ce que Roland Barthes a identifié comme le détail dans la narration. Considéré comme peu significatif, voire « inutile », au point de vue de l'analyse fonctionnelle de la structure du récit, le détail est néanmoins inévitable et se retrouve dans pratiquement toutes les œuvres de fiction. Qu'il s'agisse d'un objet dont la présence n'est pas justifiée, d'un petit geste ou d'une parole redondante, le détail est en quelque sorte un « résidu » par rapport à la structure narrative. Ainsi laissé pour compte,

⁴⁴⁷ N'oublions pas ici que, si le Royal Ontario Museum est un important lieu de recherche dans le domaine des sciences naturelles, les collections d'arts décoratifs proviennent en grande partie de dons et de legs de grandes familles comme les Weston ou encore les Eaton. À l'instar de Mme Rice dont nous avons étudié le salon dans le chapitre précédent, quoique peut-être dans une moindre mesure si l'on considère la « qualité » des objets, ces collectionneurs sont plus susceptibles de s'associer (symboliquement et matériellement) aux classes aisées qu'aux classes moins fortunées. Le fait que les cartels d'*Un salon français vers 1750-1760* fassent référence aux riches familles françaises ne fait que donner de la crédibilité à notre idée.

le détail acquiert une autre fonction : celle de dénoter le « réel concret » et ainsi produire ce que Barthes nomme « l'effet de réel »⁴⁴⁸.

Conformément aux descriptions que nous en avons faites, chacune des trois scènes du thé, de la correspondance et du repas, comportent des éléments qui supportent l'effet de réel. La position des serviettes ou des assiettes, la présence des huîtres et des citrons, le bouchon déposé à côté de la bouteille et les verres disposés dans le rafraîchissoir sont autant de détails en apparence superflus – voire même surprenants dans le cas des huîtres – mais sans lesquels la pièce semblerait inanimée, les traces d'usage ayant été effacées de la mise en scène. Dans le salon français, l'effet de réel est d'abord associé aux usages domestiques des objets présentés dans la pièce. Mais, par analogie, il traduit tout autant les fonctions de la pièce et anime le lieu en lui-même qui, d'objet de musée, semble ainsi accéder au statut d'endroit réel. En montrant au visiteur non pas que cet espace a pu être habité, mais plutôt *comment* il a pu l'être à travers la trace des gestes qui auraient pu y être performés, les détails donnent vie à la *period room*. L'effet de réel relève de ce fait d'une imposture : il est créé par ce qu'il y a de plus faux, de plus construit dans la *period room*. Autrement dit, la véracité de l'expérience proposée au visiteur dépend d'un stratagème où tout est factice et minutieusement calculé. La pièce en elle-même – déjà elle aussi le résultat d'une construction – ne suffit donc pas à créer l'effet de réel qui réside plutôt dans sa scénographie. Effet de réel, production des effets de récit et cohésion de la *period room* comme objet muséal sont intimement liés dans la mesure où tous sont issus de la présence et de la disposition des accessoires dans la pièce.

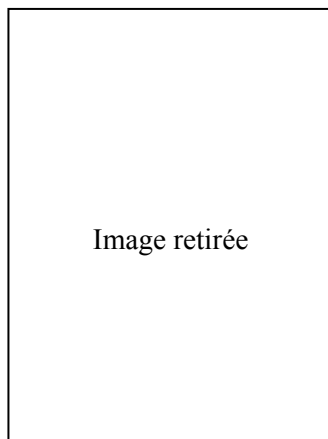


Figure 4.12 : *Un salon français vers 1750-1760*, Paris, 18^e siècle, vue de la porte laissée entrouverte, pièce telle que mise en exposition en décembre 2012, Royal Ontario Museum, Toronto.

⁴⁴⁸ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, 1968, pp. 84-89.

Pour conclure cette portion de l'analyse, insistons sur le fait que dans le cas d'une représentation visuelle de la narration – et peut-être d'autant plus lorsque les personnages en sont absents – les accessoires, ces « détails », ne sont pas que de simples indices d'atmosphère : ils sont l'ultime trace visible du registre narratif. Parmi les détails de la mise en scène du salon français, l'un des plus significatifs est peut-être celui de la porte laissée entrouverte (fig. 4.12). Subtile, et même anodine en apparence, cette ouverture suggère l'existence d'une autre pièce, voire d'un appartement : l'espace n'est plus clos sur lui-même. Bien que le ou les usagers fictifs des lieux soient physiquement absents, cette absence se trouve en quelque sorte présentifiée par la simple position de cette porte qui a pour effet d'évoquer leur présence. Leur sortie, comme leur retour potentiel, donnent à la scène une apparente instantanéité qui génère un certain suspens et contribue à induire l'effet de réel dans la *period room*. Corollairement, la porte entrouverte suggère une vacance (temporaire) de l'usage de la pièce. Cette vacance favorise l'efficacité des effets de récit parce qu'elle ménage une place au visiteur qui peut ainsi plus librement imaginer les différentes actions qui ont eu lieu dans ce salon que si les personnages étaient effectivement présents. En outre, parce qu'elle ouvre physiquement l'espace fermé du dispositif, la porte fait écho à la structure ouverte du récit. Alors que le « faire tableau » implique une fermeture garante de la lisibilité du contenu, la porte entrouverte crée une brèche dans le cadre de la *period room*. Une telle ouverture instaure une correspondance entre le dispositif lui-même et les modalités de sa mise en exposition; c'est-à-dire entre la *period room* et les effets de récit qui participent d'une structure narrative lacunaire elle-même ouverte.

4.2.3 *Le récit au musée*

Jusqu'à présent, nous avons démontré que le registre narratif dans la *period room* est rendu visuellement perceptible à travers la matérialisation des traces d'usage qui, relevant de la stratégie syntaxique déployée dans *Un salon français vers 1750-1760*, contribuent à cimenter les relations entre les différentes composantes. Nous avons en outre proposé que les traces d'usage participent à la production d'effets de récit. Mais pourquoi des « effets de récit » et non pas simplement un récit ayant un début et une fin,

ou à tout le moins un déroulement logique régi par une configuration narrative déterminée par l'instance muséale ?

Penchons-nous d'abord sur la place de la notion de récit au musée et dans la *period room*. Mieke Bal a expliqué comment l'acte de mise en exposition d'un objet au musée implique la superposition de plusieurs récits. Des histoires sont construites à travers le « circuit » muséal, à travers le rapprochement entre l'objet exposé et le contenu du cartel qui l'accompagne, ou encore – et c'est ce dont il est question ici – à travers la relation syntaxique instaurée entre les objets entre eux⁴⁴⁹. Les récits occupent donc l'espace muséal de manière générale et à différents niveaux. Aussi, grâce à un espace tridimensionnel qui favorise les rencontres entre des objets de différente nature et ce, d'une manière qui défie les contraintes linéaires de la cimaise, la *period room* semble être un lieu particulièrement propice pour la construction de récits dans le musée.

Il paraît néanmoins raisonnable de douter de la présence du récit dans la *period room*. En raison de sa matérialité, celle-ci appartient davantage aux arts de l'espace à l'instar de la peinture et de la sculpture, tandis que le récit relève plutôt des arts du temps. Toutefois, comme le démontre W. J. T. Mitchell, non seulement la distinction entre arts du temps et arts de l'espace telle que consacrée par l'étude du Laocoon (1766) de Gotthold Ephraim Lessing n'est pas une division absolue, mais elle n'a cessé d'être remise en question par des artistes de toutes les époques et de toutes les disciplines⁴⁵⁰. Pour l'auteur, les notions de temps et d'espace ne peuvent pas être traitées comme étant indépendantes l'une de l'autre. Une telle division impliquerait de considérer la représentation picturale ou littéraire au premier degré, c'est-à-dire uniquement au niveau de la relation directe entre le signe et le signifié⁴⁵¹. Aussi, selon Mitchell,

The distinction between the temporal and spatial arts turns out to operate only at the first level of representation, the level of direct or 'convenient relation' (*bequemes Verhältnis*) between sign and signified. At a second level of inference where representation occurs 'indirectly' (*andeutungsweise*), the signifieds of painting and poetry become signifiers in their own right, and the boundaries between the temporal

⁴⁴⁹ Mieke Bal, « Introduction », *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York et Londres : Routledge, 1996, pp. 1-12.

⁴⁵⁰ W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, Londres : University of Chicago Press, 1986, voir le chapitre 4 « Space and Time. Lessing's *Laocoon* and the Politics of Genre », pp. 95-115.

⁴⁵¹ W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, p. 101.

and spatial arts dissolve. Painting expresses temporal action indirectly, by means of bodies; poetry represents bodily forms indirectly, by means of actions⁴⁵².

Par ailleurs, comme l'a souligné Marie Fraser, « [i]l n'y a pas de paradigme général qui puisse servir à définir le récit et la narrativité tels qu'ils apparaissent aujourd'hui dans le domaine des arts visuels, il n'y a que des modalités, des procédés et des processus pour témoigner de leur diversité et de leur hétérogénéité. »⁴⁵³ Si la *period room* est davantage associée au domaine de la culture matérielle, il n'en demeure pas moins que son fonctionnement visuel s'apparente à celui du tableau et que, peu importe la période représentée, sa mise en scène relève d'un geste actuel. Il ne s'agit donc pas de remettre en question la légitimité de la présence du récit dans l'espace muséal en général et dans la *period room* en particulier, mais plutôt de nous interroger au sujet de la forme particulière qui lui est donnée dans une mise en scène où les corps ont été remplacés par les traces d'usage.

Comme l'explique Paul Ricoeur avec le concept des trois moments de la *mimèsis*⁴⁵⁴, le récit implique l'organisation de différents événements dans un certain ordre et ce, de manière à dépasser la simple énumération en créant des liens entre eux grâce au principe structurant de la mise en intrigue⁴⁵⁵. L'amont du texte, que Ricoeur désigne par le concept de *mimèsis I*, constitue un répertoire de possibilités compréhensibles par le lecteur et l'auteur et dans lequel ce dernier puise le matériau de son récit. Puis, une fois configuré par l'auteur, le récit doit être lu : l'intrigue est ainsi mise en forme à travers ce que Ricoeur nomme l'acte de « refiguration ». Il s'agit de l'aval du texte, c'est-à-dire de l'actualisation du récit par sa lecture dont le processus correspond à *mimèsis III*⁴⁵⁶. Sorte de « pivot » qui, grâce à son pouvoir de configuration institue la « littéarité de l'œuvre littéraire » et opère la médiation entre l'amont et l'aval du texte, la mise en intrigue – ou

⁴⁵² W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, p. 101.

⁴⁵³ Marie Fraser, *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*, Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, 2004, p. 6.

⁴⁵⁴ Par *mimèsis*, Ricoeur entend à la fois une « imitation créatrice » et une « coupure qui ouvre l'espace de fiction » (p. 93). Afin d'analyser la médiation entre le temps et le récit, Ricoeur divise la *mimèsis* en trois moments clefs nommés *mimèsis I*, *II* et *III*. Voir Paul Ricoeur, chapitre 3 « Temps et récit. La triple mimèsis », in *Temps et récit*, tome I, pp. 105-162.

⁴⁵⁵ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, « L'intrigue et le récit historique », Paris : Éditions du Seuil, 1983, p. 127.

⁴⁵⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, pp. 144-146.

mimèsis II – est le moment central qui assure la cohésion syntagmatique du récit et dynamise son articulation narrative⁴⁵⁷.

Cependant, dans *Un salon français vers 1750-1760*, le récit ne fait pas l'objet d'une configuration préalable par l'auteur, ici l'instance muséale⁴⁵⁸. Le rôle du lecteur, c'est-à-dire du visiteur, ne consiste donc pas à *reconfigurer* le récit : il doit plutôt prendre en charge l'articulation des différents moments représentés et procéder de lui-même à leur *configuration*. Ricoeur a déjà démontré que l'auteur n'est pas le seul responsable de la mise en intrigue dont le travail incombe parfois davantage au lecteur à travers l'acte de lecture⁴⁵⁹. Dans le même ordre d'idées, Roland Barthes a proposé que « [...] l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination [...] »⁴⁶⁰. Ces deux positions décrivent parfaitement le processus de réception de la *period room* à l'étude ainsi que le rôle donné au visiteur par le musée pour la mise en forme du récit. C'est en ce sens que l'articulation syntaxique des composantes produirait des « effets de récit ».

Par effets de récit nous entendons l'invitation implicite faite au visiteur afin de constituer une histoire alors qu'il est confronté à une structure lacunaire et fragmentée qui lui laisse entendre qu'il existe un récit potentiel bien qu'il ne soit pas nettement articulé⁴⁶¹. Plutôt que de formuler une histoire ayant un début et une fin ou un déroulement chronologique clairement établis, la mise en scène de cette *period room* propose une structure narrative ouverte et inachevée, c'est-à-dire composée de moments

⁴⁵⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, p. 106.

⁴⁵⁸ Mieke Bal, parmi d'autres, a bien démontré que l'auteur du récit dans l'exposition ne peut être réduit à la figure du conservateur, notamment en raison de l'histoire, du statut, des conditions matérielles ou encore de l'agentivité de l'institution muséale. Aussi, l'auteur est-il plutôt le musée en tant qu'*expository agent*. Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, pp. 16-20.

⁴⁵⁹ Ricoeur donne l'exemple de *l'Ulysse* (1922) de James Joyce où le lecteur doit travailler à refigurer ce que l'auteur a délibérément « défiguré ». Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, pp. 144-162.

⁴⁶⁰ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris : Éditions du Seuil, 1984, p. 69.

⁴⁶¹ Ainsi formulée, notre définition de l'effet de récit s'écarte de celle de Jean-Pierre Faye. Pour Faye, l'effet de récit est l'« effet de la narration sur l'action qu'elle est en train de narrer » (p. 20). L'effet de récit est donc l'incidence qu'a le récit sur des gestes posés dans la réalité, le processus par lequel, pour reprendre les termes de Jean-François Hamel, « le récit produit des habitudes qui déterminent des actions possibles. » (p. 125) Bien que, dans notre définition comme dans celle de Faye, l'effet de récit implique un passage du sémantique au pragmatique (notamment à travers l'acte de refiguration du récit par le visiteur), nous ne croyons pas que les effets concrets du récit tels qu'entendus par Faye correspondent exactement aux effets visuels qui rendent perceptibles le recours à un récit sous-jacent dans la mise en exposition de la *period room*. Voir Jean-Pierre Faye, *Théorie du récit. Introduction aux langages totalitaires*, Paris : Hermann, 1972; Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2006, pp. 124-128.

dont l'articulation nécessite l'investissement narratif du visiteur. Ultimement, le ou même les récits proposés dans *Un salon français vers 1750-1760* ne peuvent prendre forme que dans l'acte de réception. Les effets de récit dynamisent ainsi la lecture de la *period room* puisqu'ils incitent le visiteur à prendre part à la construction de récits et même à y contribuer, comme nous le verrons avec l'analyse de l'appareil didactique. Cette manière d'impliquer le visiteur s'inscrit dans les stratégies participatives du musée qui, bien développées dans les institutions dédiées aux sciences, peuvent poser problème dans le musée d'art où l'interdiction de toucher aux œuvres limite les possibilités d'interaction entre l'exposition et son destinataire⁴⁶².

Précisons toutefois que, en accord avec la conception du texte ouvert proposée par Umberto Eco, il n'est pas ici question des « utilisations » libres d'un texte « conçu comme stimulus de l'imagination », mais plutôt de la multiplication des interprétations possibles⁴⁶³. En outre, soulignons qu'une telle dynamique d'ouverture implique une mise à l'écart, voire la « mort », de l'auteur alors que, comme l'explique Barthes, « [d]onner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. »⁴⁶⁴ La mise à distance de l'auteur prend un sens particulier dans le musée où l'institution tend déjà à dénier son rôle en tant qu'énonciateur du discours, privilégiant plutôt une apparente neutralité qui serait garante de la légitimité scientifique de son propos et, par le fait même, de l'« authenticité » de la

⁴⁶² Le Royal Ontario Museum propose d'ailleurs des stratégies plus élaborées, bornes interactives ou espaces récréo-éducatifs pour les enfants, dans les salles d'exposition dédiées aux sciences naturelles. Précisons en outre que le Victoria and Albert Museum fait probablement figure d'exception avec ses nombreuses bornes interactives et la présentation d'objets qui peuvent être manipulés par le visiteur. Au sujet des liens entre les panoramas, les dioramas (incluant les *period rooms*), les bornes interactives et les stratégies d'immersion du visiteur, voir entre autres Franck Beuvier, « Le musée en trompe-l'œil : représentation et authenticité », *Journal des africanistes*, tome 69, fascicule 1, 1999, pp. 105-132.

⁴⁶³ Ajoutons que, pour Umberto Eco, un texte est « ouvert » lorsqu'il permet et même suggère plusieurs lectures, plusieurs interprétations possibles. L'auteur d'un texte ouvert décide « [...] jusqu'à quel point il doit contrôler la coopération du lecteur, où il doit la susciter, la diriger, la laisser se transformer en libre aventure interprétative. » (p. 75) Dans le cas d'*Un salon français vers 1750-1760*, nous avons plutôt affaire à une structure narrative ouverte puisque le texte, le récit lui-même, n'est pas formulé. L'instance muséale « suggère » au moyen des effets de récit, « dirige » la lecture à travers l'appareil didactique (nous le verrons dans la section qui suit) mais laisse au lecteur, c'est-à-dire au visiteur, le soin de configurer le récit. Voir Umberto Eco, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : Bernard Grasset, 1985, pp. 64-86.

⁴⁶⁴ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968) in *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, p. 68.

*period room*⁴⁶⁵. Toutefois, traditionnellement, cette stratégie ne vise pas tant à multiplier les possibilités d'interprétations, comme dans le cas du texte ouvert, qu'à transmettre une « vérité ». Cette apparente contradiction entre le mode d'énonciation habituellement privilégié par le musée et les modalités des effets de récit nous mène à poser la question suivante : quel type de récit peut bien être suggéré dans une *period room* ?

4.2.4 De la fiction à l'histoire

Présentée au musée, la *period room* suscite aussi bien la fascination que la suspicion, ce qui, comme l'explique Jean-Marie Schaeffer, est souvent considéré comme le propre de la fiction. L'auteur remarque que cette attitude ambivalente, entre le désir d'être charmé par la fiction, le plaisir qui y est pris et la méfiance qui naît lorsque son charme est rompu, est à l'origine d'une critique du mimétisme héritée de la tradition platonicienne et qui a encore cours aujourd'hui⁴⁶⁶. En effet, n'est-il pas inquiétant de savoir que nous nous sommes laissés prendre au jeu en toute connaissance de cause ? En raison des contraintes mais aussi des possibilités liées à sa spécificité matérielle, la *period room* semble être un véhicule privilégié pour le déploiement de la fiction historique dans l'espace muséal. L'expression « fiction historique » n'est pas fortuite. Le récit, muséographique ou autre, n'implique pas nécessairement la fiction, c'est-à-dire une construction puisant dans l'imaginaire. Toutefois, comme la *period room* est elle-même issue d'une combinaison d'éléments nécessitant une part d'invention et d'interprétation – et donc potentiellement de fiction – sa mise en exposition aussi réaliste et historiquement juste soit-elle, aura nécessairement une dimension fictive, même infime.

Cette hypothèse se voit confirmée par les propos du conservateur Brian Musselwhite qui, interrogé au sujet de la définition de la *period room* telle que construite et véhiculée dans les salles d'exposition du Royal Ontario Museum, emploie avec un certain humour l'expression *playing houses*⁴⁶⁷. Faisant référence aux jeux de rôles où les enfants imitent les adultes dans leur quotidien, *playing houses* évoque la part ludique de

⁴⁶⁵ Au sujet des théories de l'énonciation et des enjeux de la production du discours dans l'espace muséal, voir Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*.

⁴⁶⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999, pp. 21-23.

⁴⁶⁷ Information recueillie lors d'un entretien avec M. Brian Musselwhite tenu le 5 décembre 2012 au Royal Ontario Museum.

la *period room*, le jeu du « faire comme si ». S'il favorise la construction de récit, ce jeu sollicite également l'imaginaire et ouvre ainsi la porte à la création de la fiction dans l'espace muséal.

L'un des principes qui sous-tend la fiction est celui de la « feintise ludique partagée »⁴⁶⁸. Toujours comme l'explique Schaeffer, en tant qu'activité mimétique, la feintise ludique ne vise pas à « réinstancier réellement la chose imitée » mais bien à produire quelque chose qui s'en distingue sur le plan ontologique⁴⁶⁹. Aussi, « [l]a fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel. »⁴⁷⁰ Toutefois, Schaeffer souligne qu'« [...] il ne suffit pas que l'inventeur d'une fiction ait l'intention de ne feindre que “pour de faux”, il faut encore que le récepteur reconnaisse cette intention et donc que le premier lui donne les moyens de le faire. »⁴⁷¹ Cet « accord intersubjectif » entre l'énonciateur, ici le musée, et son destinataire, le visiteur, devient une forme de rempart sans lequel la fiction risquerait de glisser du côté du leurre et deviendrait, en accord avec ce que nous avons établi dans le second chapitre, une forme de simulacre, c'est-à-dire une imitation se donnant pour le réel. En effet, la différence entre fiction et leurre réside non pas dans les moyens, soit la production de mimèmes semblants, mais bien dans la fonction ou, autrement dit, dans sa pragmatique. La fiction doit être annoncée comme telle, de manière à instituer ce que Schaeffer nomme le « cadre pragmatique » et dont le rôle est de délimiter l'espace de jeu⁴⁷². Cette annonce peut se faire de plusieurs manières, notamment à travers le paratexte qui comprend entre autres des indications textuelles ou encore un cadre physique.

Voilà donc qui nous ramène au cadre. Sur le plan physique, nous avons déjà souligné l'importance de l'encadrement visuel du dispositif et nous examinerons en détail

⁴⁶⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, surtout le chapitre III « La fiction » (pp. 133-230). L'auteur parle d'abord de « feintise ludique » puis de « feintise partagée » pour ensuite admettre que les deux vont de paire afin que, dans sa création et dans sa réception, la fiction soit bien une fiction et non un leurre. Aussi, il lui arrive d'employer l'expression « feintise ludique partagée » (par exemple, p. 163), d'où notre choix ici.

⁴⁶⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 99.

⁴⁷⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 156.

⁴⁷¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 146.

⁴⁷² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p. 162.

la fonction des indications textuelles, soit les cartels qui accompagnent la *period room*, sous peu. Toutefois, qu'en est-il de l'incidence du cadre institutionnel, c'est-à-dire du musée lui-même en tant que cadre ? Nous ne doutons pas que l'instance muséale n'ait aucunement le désir de leurrer le visiteur en suggérant la présence d'une fiction historique dans la *period room*. Mais l'effet de feintise ludique partagée est-il celui obtenu ? En allant au musée, le visiteur s'attend davantage à être en contact avec de l'« authentique », du vrai, que de la fiction comme lorsqu'il va au cinéma ou au théâtre par exemple. Cette attente est entre autres liée à l'aura d'authenticité qui entoure le musée et laisse croire que l'« accord intersubjectif » identifié par Schaeffer opérerait ici à sens unique, c'est-à-dire depuis le seul point de vue de l'institution. Par ailleurs, dans le cas du Royal Ontario Museum, la dimension scientifique des collections est beaucoup plus affirmée que dans un musée d'art et la proximité entre les collections d'histoire naturelle (minéraux, oiseaux naturalisés et squelettes de dinosaures notamment) et les arts décoratifs renforce le statut archéologique qui peut être attribué au dispositif⁴⁷³. À l'instar de Pompéi « enterrée vivante », les scènes présentées dans cette *period room* paraissent d'autant plus vraies qu'elles ont été interrompues en cours d'action, pétrifiées plutôt que mises en scène⁴⁷⁴. Aussi, en raison des interventions qu'elle implique, la création d'effets de récit dans la *period room* complexifie la relation déjà ambiguë entre ce dispositif et le problème de l'authenticité.

Il ne s'agit pas ici de discréditer la stratégie syntaxique privilégiée par l'instance muséale en l'associant à la fiction, mais plutôt d'analyser les modalités de la construction de l'histoire au moyen de la *period room*. Le recours aux accessoires a, une fois encore, une importance capitale. En tant que détails, ces derniers jouent un rôle de médiateur dans le passage de la fiction historique au récit historique non fictif qui, dans le cas de la *period room* à l'étude, est celui des habitudes de vie dans un salon français au milieu 18^e

⁴⁷³ Cette situation est directement liée à la vocation scientifique de l'institution ainsi qu'à l'intérêt du premier directeur, Charles Trick Currelly pour l'archéologie et l'ethnographie. À ce sujet, voir Charles Trick Currelly, *I Brought the Ages Home*, Toronto : Royal Ontario Museum; The Ryerson University Press, 1965; Lovat Dickson, *The Museum Makers. The Story of the Royal Ontario Museum*.

⁴⁷⁴ Notons que la redécouverte de Pompéi et d'Herculanum et les fouilles archéologiques qui s'en suivent sont source de fascination et d'inspiration au 18^e siècle. Il est donc remarquable que la mise en forme de la représentation historique du 18^e siècle reprenne, quoique de manière inconsciente, des éléments d'intérêts de cette période. La relation entre le temps représenté et celui de la représentation s'en trouve, une fois de plus, complexifiée.

siècle. Comme le souligne Barthes à propos du rôle du détail, et donc de l'effet de réel, dans la production d'un récit historique,

[...] ce même « réel » devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter « ce qui s'est réellement passé » : qu'importe alors l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote « ce qui a eu lieu » : le « réel concret » devient la justification suffisante du dire⁴⁷⁵.

Autrement dit, le détail n'a plus à être justifié : le degré de précision jugé nécessaire à la construction d'une histoire la plus exacte possible en légitimerait la présence.

Pour sa part, Paul Ricoeur a démontré qu'il existe des emprunts réciproques entre fiction et histoire, notamment en ce qui concerne la dimension narrative des deux types de récit. Selon lui, quiconque ignore la « référence croisée » qui les unit privilégie une conception « positiviste de l'histoire » et « anti-référentielle de la littérature »⁴⁷⁶. Ricoeur soutient ainsi que toute œuvre de fiction renvoie, du moins métaphoriquement, à l'histoire qui, elle, comporte une part de fiction, le passé ne pouvant être reconstruit que par l'imagination⁴⁷⁷. Dans le cas d'*Un salon français vers 1750-1760*, cette relation réciproque est présente à plusieurs niveaux : dans le postulat d'usagers fictifs afin de justifier le contenu de la *period room*; dans la stratégie de présentification de l'histoire au moyen de la matérialisation des traces d'usage et de la production des effets de récit; ainsi que dans la manière qu'a le visiteur d'accéder à l'histoire alors qu'il est invité à s'investir dans la configuration du récit en combinant données historiques (mode de vie et occupations de la haute société parisienne au 18^e siècle, contenu et usages d'un salon à l'époque) et projections imaginaires.

Parce qu'elle privilégie la construction de moments communs, la syntaxe du salon français suggère la répétition potentielle de ces moments et, plus largement à travers les gestes qu'ils présupposent, une manière de vivre au 18^e siècle. Dans un rapport qui est de l'ordre de la synecdoque entre l'événement fictif et l'histoire des mœurs, la matérialisation des traces d'usage montre comment le fait de mettre en scène une *period room* implique un travail de composition où histoire et imagination sont intimement liées.

⁴⁷⁵ Roland Barthes, « L'effet de réel », p. 87.

⁴⁷⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, pp. 154-155.

⁴⁷⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, p. 154.

En outre, la présence des traces d'usage confère une dimension humaine au temps qui est exposé. En montrant une représentation de l'histoire de la vie quotidienne⁴⁷⁸, les effets de récit qui sont ainsi produits contribuent à la remise en question de la préséance traditionnellement accordée à l'Histoire événementielle, canonique et linéaire au musée.

4.3 Le rôle de l'appareil didactique

Comme nous l'avons démontré, à travers la matérialisation de traces d'usage, la stratégie syntaxique employée pour la mise en scène du salon français privilégie la valeur d'usage domestique des objets plutôt que leur valeur esthétique. En plus de favoriser la production d'effets de récit, cette stratégie permet de formuler un propos général au sujet du mode de vie dans un lieu et une époque donnés et puise dans ce qui pourrait être considéré comme le potentiel anthropologique de la *period room*. Un tel parti pris s'accorde avec la vocation scientifique du Royal Ontario Museum et s'appuie sur l'appareil didactique transmis via le paratexte du dispositif.

Dans le cas d'*Un salon français vers 1750-1760*, l'appareil didactique est composé de textes, de reproduction de gravures et d'extraits musicaux. D'une part, les informations textuelles, visuelles et sonores qui accompagnent la mise en exposition cautionnent et supportent la syntaxe. D'autre part, elles contribuent aussi à alimenter l'articulation des effets de récit. En incitant le visiteur à imaginer un répertoire de moments et de gestes plus vaste que celui qui lui est montré par la mise en scène, le contenu des cartels guide la lecture du visiteur et encadre les possibilités d'interprétations. Dans ce double processus où l'appareil didactique est à la fois support et stimulant, le statut documentaire accordé aux reproductions de gravure et aux extraits musicaux met en lumière l'ambiguïté du rapport entre fiction et histoire dans la fiction historique qu'est la *period room*.

⁴⁷⁸ Si elle est peu employée dans le musée d'art, l'idée de construire le récit historique à travers la représentation du quotidien se retrouve davantage dans les musées anthropologiques, d'où émergent d'ailleurs les *period rooms* comme nous l'avons souligné dans l'introduction de la thèse. Il ne s'agit donc pas d'une idée récente, ni même d'une stratégie unique au musée. Pensons, à titre d'exemple, à la très populaire série de livre « La Vie quotidienne », une collection lancée par la maison d'édition Hachette en 1938 et dont le premier volume, *La Vie quotidienne au temps de Saint-Louis*, fut écrit par le médiéviste Edmond Faral.

4.3.1 Un savoir « objectif »

Le cartel principal intitulé *Un salon français vers 1750-1760* situe géographiquement et temporellement la mise en exposition de la *period room* qui « imite le salon d'un hôtel particulier à Paris vers 1735 ». Le texte donne des informations sur l'essor des hôtels particuliers à cette époque, sur l'intérêt de la haute société française pour la ville ainsi que sur la fabrication des objets de luxe⁴⁷⁹. Une gravure de Juste-Aurèle Meissonnier publiée à Paris en 1734 et en 1750 et représentant la façade d'un hôtel particulier est reproduite sur le cartel (fig. 4.13). Elle est identifiée comme le « dessin d'une demeure parisienne typique [...] réalisé par l'un des maîtres du style rococo »⁴⁸⁰.

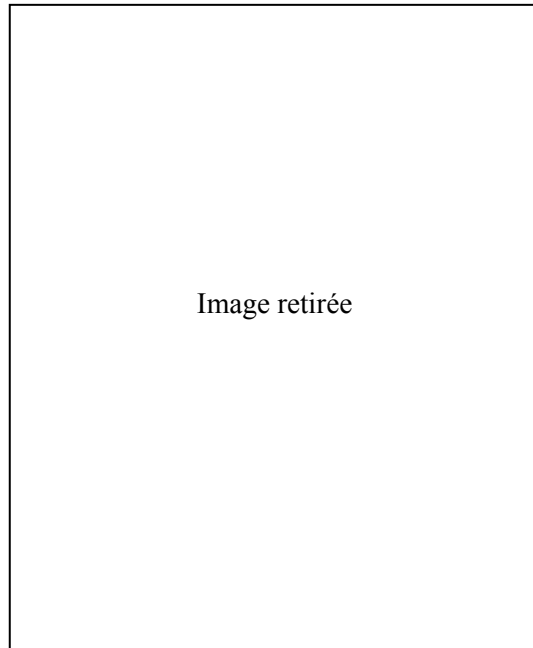


Figure 4.13 : Juste-Aurèle Meissonnier, Plan de la maison du Sieur Brethous, Élévation de la Rue du Pont Mayou, c. 1733.

⁴⁷⁹ Royal Ontario Museum, cartel « Un salon français vers 1750-1760 », Galeries européennes Samuel, Royal Ontario Museum, Toronto, d'après la mise en exposition en décembre 2012 : « Cette pièce imite le salon d'un hôtel particulier à Paris vers 1735. À cette époque, la haute société française, contrairement à l'aristocratie britannique, préfère la ville à la campagne. Paris devient alors le centre des activités de la cour, le noyau culturel où s'établissent les artisans spécialisés dans la fabrication d'objets de luxe.

Le mobilier de cette pièce témoigne de la variété des styles qui sont alors accessibles aux riches familles françaises. À cette même époque, en Grande-Bretagne, des artisans habiles fabriquent des meubles pour le marché croissant que constitue la classe moyenne. En France, et dans la plupart des pays de l'Europe continentale, les maîtres ébénistes et autres maîtres de métiers continuent à fabriquer de magnifiques meubles de luxe qui sont réservés aux membres les plus riches de la société. »

⁴⁸⁰ Royal Ontario Museum, cartel « Un salon français vers 1750-1760 », Galeries européennes Samuel, Royal Ontario Museum, Toronto, d'après la mise en exposition en décembre 2012 : « Ce dessin d'une demeure parisienne typique, ou hôtel particulier, a été réalisé par l'un des maîtres du style rococo ».

L'incongruité temporelle générée par l'écart entre la date donnée dans le titre (1750-1760) et celle donnée dans le texte (1735) est attribuable à une mauvaise traduction de la version anglophone du cartel où il est possible de lire : « *This room comes from a Paris town house, or hôtel, and dates to about 1735* ». Le verbe « imiter » aurait plutôt dû être traduit par « provenir », ce qui s'accorde avec les informations du dossier d'œuvre de la boiserie⁴⁸¹. En ce qui concerne la gravure, bien qu'elle ne soit pas identifiée, il s'agit de l'élévation du côté de la rue du Pont Mayou tirée des plans (élévations extérieures et intérieures, plans au sol) de l'hôtel particulier de Léon de Bréthous construit à Bayonne dans le sud de la France et non à Paris⁴⁸². Fiske Kimball note par ailleurs que « l'extrémisme » des décors domestiques de Meissonnier était davantage apprécié des clients Polonais et Portugais que des Parisiens⁴⁸³. Ces deux précisions contredisent le contenu de la légende.

Le texte et la gravure suggèrent tout de même une situation architecturale potentielle pour le salon : les informations au sujet de l'importance des hôtels particuliers sont historiquement justes et le support visuel montre un exemple qui n'est peut-être pas typique mais néanmoins approprié. Cependant, malgré leur « objectivité », les informations consignées sur ce cartel apportent une connaissance de l'objet qui repose en partie sur la subjectivité du visiteur. En effet, ces informations générales ne peuvent être transposées au cas particulier de cette *period room* que par le relais de l'imaginaire puisqu'aucune précision n'est donnée – ni même connue – quant à la provenance exacte de la boiserie et à sa situation physique dans l'un des hôtels du quartier du Marais. De ce fait, le contenu de ce cartel alimente les effets de récit en invitant le visiteur à imaginer l'environnement extérieur de la pièce présentée. Les personnages peuvent ainsi exister dans un espace qui s'étend au-delà des murs du salon et auquel ils ont accès par la porte laissée entrouverte. Par ailleurs, ces données encouragent la rencontre entre l'expérience muséale et le vécu du visiteur qui peut imaginer ce qu'il connaît de la ville de Paris comme cadre ou encore transposer ce salon derrière les façades qu'il y a vues.

⁴⁸¹ Registration Department, Royal Ontario Museum, dossier « Soo-Sou Acquisition, 968.98 a- ».

⁴⁸² L'hôtel particulier, dont le rez-de-chaussée est converti en espace commercial, est encore visible à Bayonne au coin des rues Victor Hugo et Quai Amiral Dubourdieu.

⁴⁸³ Les plans de cet hôtel furent conçus en 1733. Fiske Kimball, *The Creation of the Rococo Decorative Style*, New York : Dover Publications, 1980 [1943], p. 158.

D'autres informations sont transmises au moyen d'un cartel allongé présenté devant la *period room*. Les quatre extraits musicaux audibles par le visiteur y sont détaillés. Il s'agit d'un Andante et d'une Symphonie [sic] tirés des *Symphonies des Noëls* du compositeur français Michel-Richard de Lalande (1657-1726); du Rondo du *Concerto grosso en sol mineur* du compositeur et hautboïste italien d'origine française Giuseppe Sammartini (1693-1751); et de l'Andante de la *Symphonie no 23* du compositeur autrichien Joseph Haydn (1732-1809)⁴⁸⁴.

Le recours aux extraits musicaux crée une ambiance qui s'inscrit dans la recherche de ce que l'histoire a peut-être de plus intangible, les sons et les odeurs⁴⁸⁵, et participe de l'ambition synesthésique de la *period room*. À défaut de pouvoir recréer l'environnement sonore urbain et domestique audible depuis ce salon, l'instance muséale propose des œuvres musicales. Toutefois, l'omniprésence de la musique dans le quotidien actuel entraîne en quelque sorte une banalisation de cet environnement sonore qui devient une toile de fond auditive plausible à la vie dans ce salon. Si cette musique avait pu être jouée vers 1750-1760, il est plutôt improbable qu'elle ait pu être entendue dans ce lieu. Les *Symphonies des Noëls* de Lalande étaient destinées à être interprétées dans la chapelle du roi de France le soir de Noël; les œuvres orchestrales de Sammartini furent surtout composées entre 1730 et 1750 à la cour d'Angleterre; et la vingt-troisième symphonie de Haydn fut écrite entre 1761 et 1765 alors qu'il était vice-*Kapellmeister* à la cour des Esterhazy⁴⁸⁶. La diffusion et la connaissance éventuelle de ces œuvres par la haute société parisienne vers 1750-1760 relèvent d'une étude musicologique qui dépasse le cadre de cette analyse. Toutefois, il est évident que ces œuvres n'auraient pu être interprétées dans le salon français ici mis en scène. D'abord, ces œuvres orchestrales nécessitent un nombre important de musiciens qui n'aurait pu être accueilli dans une

⁴⁸⁴ Royal Ontario Museum, cartel allongé, texte « Musique », Galeries européennes Samuel, Royal Ontario Museum, Toronto, d'après la mise en exposition en décembre 2012.

⁴⁸⁵ Au moment de sa mise en place en 1968, la *period room* n'était pas fermée par une vitrine. Un journaliste de l'époque commente que la boiserie était polie avec de la cire d'abeille et que même l'odeur était « authentique ». Registration Department, Royal Ontario Museum, dossier « Soo-Sou Acquisition, 968.98 a- », coupure de journal non identifié.

⁴⁸⁶ Voir James R. Anthony et Lionel Sawkins, « Lalande, Michel-Richard de »; Bathia Churgin, « Sammartini, Giuseppe »; James Webster et Georg Feder, « Haydn, Joseph », in *Grove Music Online*, Oxford : Oxford University Press, 2007, [En ligne], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/?jsessionid=BBFDFB659816C2B2E56492EB54354EB0>, page consultée le 25 janvier 2013.

pièce aussi exigüe. Ensuite, les salons de cette époque où les convives pouvaient écouter et jouer de la musique étaient souvent identifiables grâce à l'iconographie des décors sculptés des boiseries, ce qui n'est visiblement pas le cas ici. Et surtout, aucun auditeur n'est présent dans la pièce à une époque où la musique est précisément jouée en présence d'un public.

Cette recreation d'un environnement sonore et les incohérences qui lui sont associées révèle une relation paradoxale entre euhronie et anachronie. Comme l'explique Johanne Lamoureux, l'excès d'euhronie (notamment dans le cas du film historique) recouvre très précisément une dyschronie⁴⁸⁷. Autrement dit, ces deux notions apparemment opposées peuvent non seulement cohabiter, mais il semble que l'anachronie puisse naître du désir de proposer une représentation du passé la plus historiquement juste possible. Si l'ambition synesthésique de la *period room* s'était révélée dysfonctionnelle dans le salon *Drawing Room from a Town House* parce que le pot-pourri ne diffusait aucune odeur, elle s'avère ici dyschronique. En effet, la configuration des effets de récit au moyen des informations sonores est sujette à un biais qui découle notamment de la conception et de la consommation actuelles de la musique par le visiteur pour qui elle est aussi omniprésente que facilement disponible. Les effets de récit de la *period room* sont supportés par une « trame sonore » qui est ici temporellement appropriée mais dont l'usage est historiquement inexact.

Toujours sur le même cartel, le visiteur peut lire un texte intitulé « Le commerce et la mode ». Des informations relatives à la production des gros meubles dans les ateliers d'artisans et à la vente des petits meubles et des objets décoratifs par les marchands merciers y sont consignées⁴⁸⁸. Ce texte est accompagné de la première planche illustrant

⁴⁸⁷ Dans une étude du film *Mona Lisa Smile* (Mike Newell, 2003) guidée par le texte de Jacques Rancière « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien » (1996), Johanne Lamoureux relève les différents anachronismes qui se glissent dans une fiction historique apparemment en parfaite euhronie avec le contexte sociohistorique de l'année scolaire 1953-1954 aux États-Unis. Elle démontre ainsi comment anachronie et euhronie ne sont pas nécessairement en opposition alors que l'un des enjeux de l'anachronisme ne concerne pas tant ce qui s'est *réellement* passé ou non, mais plutôt ce que l'on croit *possible* ou non de se produire au cours d'une époque donnée. Johanne Lamoureux, *Euhrony and anachronism in Mona Lisa Smile*, texte inédit présenté dans le cadre de *Art History and the Present*, Clark-Getty Conference, 1^{er} février, 2008.

⁴⁸⁸ Royal Ontario Museum, cartel allongé, texte « Le commerce et la mode », Galeries européennes Samuel, Royal Ontario Museum, Toronto, d'après la mise en exposition en décembre 2012. : « Les meubles de grosses dimensions sont habituellement commandés directement à l'artisan. Dans la plupart des ateliers, certaines parties du meuble sont réalisées d'avance et gardées en stock en prévision des

le métier de tapissier dans l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot et d'Alembert (fig. 4.14). La gravure est décrite comme une « boutique de tapissier [contenant] des châssis de chaise, des rouleaux de tapisserie, du matériel de rembourrage et des meubles finis. »⁴⁸⁹

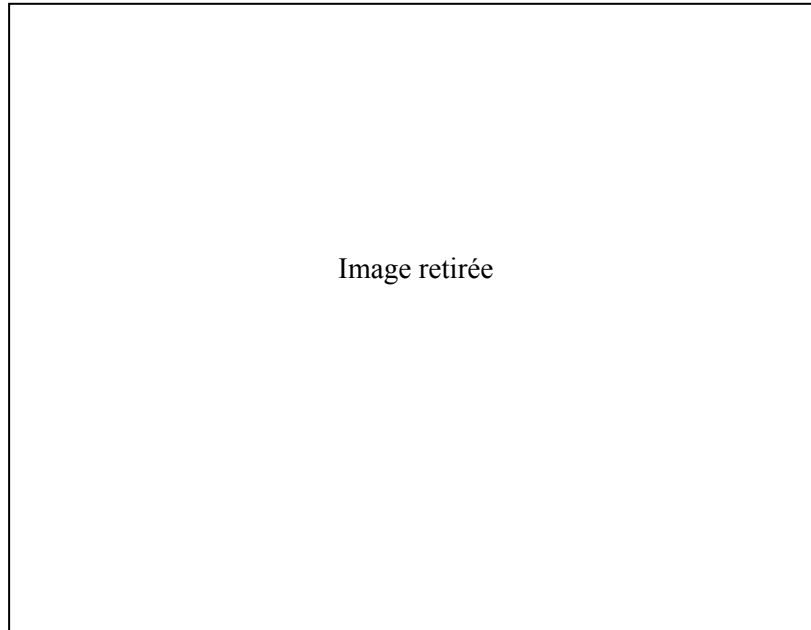


Figure 4.14 : Radel (dessinateur) et Robert Bénard (graveur), « Tapissier, Intérieur d'une Boutique et différents ouvrages », (*Tapissier*, planche première, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome IX), 1771.

En accord avec son rôle d'origine dans l'*Encyclopédie*, cette gravure est ici employée dans le but de transmettre des connaissances. Toutefois, ces connaissances ne concernent pas tant les rudiments du métier de tapissier que le commerce des objets, voire leur entreposage dans un lieu commercial. Cette mise en contexte historique au moyen d'informations relatives à la provenance et au mode d'acquisition des objets du quotidien au 18^e siècle constitue une forme de complément d'information par rapport à la valeur d'usage domestique privilégiée par la syntaxe. Les scènes présentées dans la

commandes à venir. Ainsi, lorsqu'un meuble est commandé, l'artisan l'assemble et le finit selon les spécifications exactes du client.

En France, le marchand de petits meubles de luxe et d'objets décoratifs porte le nom de marchand mercier. C'est lui qui commande des objets de haute qualité aux artisans ainsi qu'aux fondeurs. Il garde en magasin toute une gamme de marchandises et vend également des produits d'importation tels que de la porcelaine et des laques provenant d'Asie de l'Est. »

⁴⁸⁹ Royal Ontario Museum, cartel allongé, texte « Le commerce et la mode », légende de la planche de l'*Encyclopédie* : « Cette boutique de tapissier contient des châssis de chaise, des rouleaux de tapisserie, du matériel de rembourrage et des meubles finis. »

period room s'inscrivent de ce fait dans d'autres récits : ceux de la fabrication, de l'importation ou du processus d'acquisition des biens qui la composent. Le visiteur se voit offrir les informations nécessaires afin d'imaginer certains des gestes (conception et réalisation de l'objet, mise en vente dans la boutique, achat) qui mènent à la présence et à l'emploi de la table à écrire, de la chiffonnière ou du service à thé en porcelaine, entre autres. Il peut ensuite superposer ses propres habitudes de consommateurs au circuit commercial des ateliers et des boutiques des marchands merciers du 18^e siècle. À nouveau, la configuration des effets de récit pourra être alimentée à la fois à partir d'informations historiques et grâce à l'expérience personnelle du visiteur.

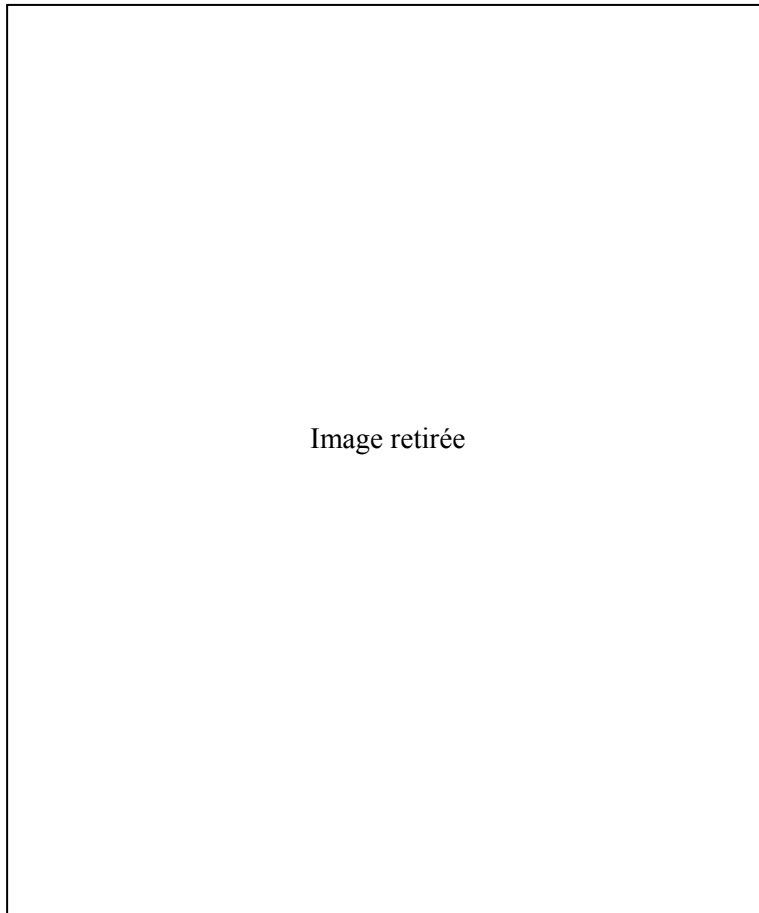


Figure 4.15 : D'après Jean-Michel Moreau le Jeune, *Le souper fin*, c. 1780, gravure, 27 x 22 cm, Musée du Louvre, Paris.

4.3.2 La gravure de Moreau le Jeune

Le texte transcrit au centre du cartel allongé situé devant la *period room* est intitulé « Loisirs et divertissements ». Il traite des usages multiples du salon en tant que « centre de la vie sociale et intellectuelle dans les hôtels particuliers » au 18^e siècle et souligne le goût pour les meubles petits et légers qui peuvent être regroupés vers le centre de la pièce afin de créer des espaces intimes et informels⁴⁹⁰. La gravure *Le souper fin* (1781) de Jean-Michel Moreau le Jeune (1741-1814) accompagne ce texte (fig. 4.15).

Le cas de l'emploi de la gravure de Moreau le Jeune est particulier puisqu'il s'agit du point de départ de la mise en scène du repas dans la *period room*⁴⁹¹. Les ressemblances ne sont pas fortuites : le recours au serviteur muet et l'empilement des assiettes par-dessus une serviette de table au niveau du plateau d'entretoise; le rafraîchissoir garni de verres; la présence de fleurs et de figurines de porcelaine sur la table; ou encore les coins noués de la nappe sont au nombre des emprunts faits à la gravure.

Si la référence à l'œuvre picturale ajoute en quelque sorte un autre degré d'imitation dans la conception de la *period room* et donc, en accord avec ce que nous avons établi dans le second chapitre, un autre degré de simulacre, elle rappelle également la pratique des tableaux vivants en vogue au 18^e siècle. Divertissement pratiqué notamment par la haute société, le tableau vivant consistait à reproduire un tableau connu grâce à des figurants amateurs costumés. Pétrifiés l'espace de quelques minutes (environ deux à trois), les figurants tenaient fixement la pose devant un décor rappelant l'arrière-plan de l'œuvre picturale que les convives devaient reconnaître⁴⁹². La mise en scène du

⁴⁹⁰ Royal Ontario Museum, cartel allongé, texte « Loisirs et divertissements », Galeries européennes Samuel, Royal Ontario Museum, Toronto, d'après la mise en exposition en décembre 2012 : « Au milieu du XVIII^e siècle, les riches Parisiens se détendent après une soirée passée au théâtre ou à l'opéra, en prenant un repas intime au salon. Comme il n'y a pas encore à cette époque de pièce qui serve strictement de salle à manger, le salon est donc le centre de la vie sociale et intellectuelle dans les hôtels particuliers. L'aménagement de cette pièce reflète l'absence de formalité que préconise la société parisienne. Les meubles sont plus petits, plus légers et donc plus faciles à transporter que le mobilier du début du XVIII^e siècle. On peut tirer les chaises et les tables de leur emplacement contre le mur et les regrouper en cercle intime, comme on l'a fait ici. »

⁴⁹¹ L'importance de la gravure de Moreau le Jeune pour la mise en scène de la *period room* est confirmée par Brian Musselwhite qui a personnellement travaillé à sa composition.

⁴⁹² Pour plus de détails au sujet de l'origine, de l'histoire et des usages des tableaux vivants, voir Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*; et Kirsten Gram-Holmström, *Monodrama*,

salon français ne peut certes pas être pleinement considérée comme une réitération muséale de ce jeu illusionniste fondé sur le regroupement de plusieurs figures, notamment en raison de l'absence de figure et parce que, sans la reproduction de la gravure sur le cartel, toute association à l'œuvre de Moreau le Jeune serait probablement impossible. Néanmoins, le côté ludique de la mise en scène – rappelons-nous l'expression *playing houses* employée par Brian Musselwhite – et la part de citation constituent un clin d'œil (sans doute involontaire) à la pratique du tableau vivant bien qu'il soit ici vidé de sa substance vivante⁴⁹³.

Par ailleurs, la présence d'une reproduction miniature de l'œuvre de Moreau le Jeune sur le cartel allongé du salon français contribue à véhiculer une conception de la *period room* comme « tout » indivisible. En tant que représentation bidimensionnelle finie, la gravure est elle-même aisément comprise comme un tout. Ce statut de « totalité » de l'œuvre picturale est en quelque sorte projeté sur la scène du repas dans la *period room* qui est construite de manière à imiter la composition de Moreau le Jeune. La parenté formelle entre la gravure et la mise en exposition d'une partie du salon français encourage l'effacement de l'individualité des composantes au profit du tout qui peut être appréhendé à la manière d'une image. La présence de la gravure alimente ainsi le paradoxe objet/tout de la matérialité de la *period room* qui devient ici une scène de genre.

attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion, 1770-1815, Stockholm : Almqvist & Wiskell, 1967, surtout le chapitre 4 « Tableaux vivants », pp. 209-233.

⁴⁹³ La résonance entre la *period room* et le tableau vivant est d'autant plus perceptible dans le cas où des personnages en cire sont exposés. La reproduction de l'œuvre d'Amalia Lindegren « The Little Girl's Last Bed » dans un intérieur reconstitué par le Nordiska Museet de Stockholm dans le cadre de l'Exposition Universelle tenue à Paris en 1878 est aussi un cas probant (voir le premier chapitre). Il semble par ailleurs que tableaux vivants et *period rooms* partagent certains précédents communs dans la mesure où tous deux sont parfois liés au rituel chrétien de la crèche de Noël, notamment à travers les interprétations erronées qu'en avait fait Goethe. À cet égard voir Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, p. 27; Kirsten Gram-Holmström, *Monodrama, attitudes, tableaux vivants*, pp. 209-215; en ce qui concerne les liens entre la crèche et la *period room*, ils ont surtout été suggérés par Pascal Griener et Odile Nouvel lors des deux journées d'études intitulées *Comme si... Espaces et fictions. Autour de la period room* ayant eu lieu à l'Institut national d'histoire de l'art (Paris) les 16 et 17 novembre 2012. Soulignons également que, selon Bernard Vouilloux, l'un des dangers associés à la pratique des tableaux vivants était que les figurants risquaient d'être confondus avec des figures de cire (p. 29), figures qui, comme nous en avons déjà parlé, sont intimement associées au développement de la *period room* mais qui ont été presque complètement évacuées du musée d'art.

4.3.2.a Œuvre ou document ?

En raison de sa qualité matérielle qui le rend concret et tangible, l'objet peut aisément être considéré comme un document objectif, une pièce à conviction témoignant du passé et garantissant par le fait même l'« authenticité » de la *period room*. Mais un objet ne constitue pas nécessairement une preuve, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une œuvre d'art. Il s'avère séduisant, surtout dans l'étude des intérieurs domestiques, de considérer les œuvres picturales comme des témoins visuels d'une époque révolue. Mais, aussi ressemblantes soient-elles, les représentations d'intérieurs sont aussi des fictions qui composent un espace⁴⁹⁴.

Étant donné le contexte muséal du Royal Ontario Museum et l'usage qui y en est fait, l'œuvre de Moreau le Jeune semble surtout valorisée pour son statut de document, au même titre que les gravures de Juste-Aurèle Meissonnier et de l'*Encyclopédie* dont les qualités d'œuvre d'art sont peu prises en compte. Dans la juxtaposition entre le texte et l'image, le rôle de la gravure semble être réduit à celui d'illustration du commentaire proposé par le cartel et de source d'inspiration pour la mise en scène de la *period room*. D'une part, l'ambition didactique du commentaire évacue toute considération esthétique par rapport à l'œuvre. D'autre part, la proximité temporelle entre la mise en scène du salon (c. 1750-1760) et l'œuvre (1783⁴⁹⁵) tend à suggérer un rapport d'euchronie qui renforce le rôle documentaire accordé à la gravure. L'œuvre de Moreau le Jeune serait la preuve visuelle, l'assurance hors de tout doute que ce qui est énoncé sur le cartel et montré dans la *period room* est véridique.

Toutefois, le seul élément visuel qui justifie le recours à cette gravure en particulier et qui instaure une forme de relation entre le texte du cartel et l'image est le thème du souper, identifiable en raison du recours à l'éclairage artificiel et du titre de

⁴⁹⁴ L'importance de la composition varie selon les œuvres mais est toujours présente, même dans le cas des « portraits d'intérieur » aquarellés du 19^e siècle ou encore des photographies. Plus généralement, Hannah Greig donne des exemples d'œuvres où des éléments issus de différentes pièces de la maison sont rassemblés pour en faire une seule; où des composantes sont tirées de différents lieux de manière à montrer l'appartenance d'un personnage à une certaine classe; etc. Hannah Greig, « Eighteenth-Century English Interiors in Image and Text », in Jeremy Aynsley et Charlotte Grant, dirs., *Imagined Interiors : Representing the Domestic Interior since the Renaissance*, Londres : V&A Publications, 2006, pp. 102-127.

⁴⁹⁵ Il s'agit de la date de la première publication de l'œuvre sous forme de gravure. Il existe une œuvre préparatoire (l'iconographie est inversée) réalisée à l'encre noire, lavis brun et graphite sur papier datée de 1777 et conservée au Waddesdon Manor (no d'acquisition 201.2003).

l'œuvre. En effet, il n'est pas certain que la scène ait lieu dans un salon – aussi imaginé et imaginaire puisse-t-il être. Au 18^e siècle, le carrelage, bien qu'il ne s'agisse pas d'une règle absolue, tend à être employé davantage dans les vestibules, les antichambres, les couloirs, les paliers d'escaliers, les salles de bain et les salles à manger que dans les appartements où le parquet est plutôt privilégié⁴⁹⁶. Cette idée est confirmée par l'ouverture située du côté droit de l'image qui, en raison de sa hauteur et de son étroitesse⁴⁹⁷, n'est probablement pas une alcôve. Le prolongement de la perspective créé par le carrelage, l'ouverture couronnée d'un arc en plein cintre et dépourvue de porte, ainsi que l'esquisse d'une boiserie en arrière-plan suggèrent un espace vaste destiné à la circulation plutôt qu'un salon intime.

Considérer l'œuvre de Moreau le Jeune comme un document visuel garant de la véracité historique de la mise en scène du salon français est réducteur, aussi bien pour l'œuvre elle-même que pour la *period room*. Cette approche occulte le fait que l'œuvre *Le souper fin* appartient à une série et génère la construction de nombreux récits qui ne sont pas mentionnés par l'instance muséale et qui sont le plus souvent inconnus du visiteur. Ainsi, au-delà de la ressemblance formelle, l'œuvre de Moreau le Jeune soutient la syntaxe et alimente les effets de récit d'une manière qui contribue indirectement à valoriser la part de fiction plutôt que la part d'histoire dans la fiction historique de la *period room*.

4.3.2.b La gravure comme matrice narrative ?

La gravure *Le souper fin* est la onzième d'une série de douze intitulée *Troisième suite d'estampes, pour servir à l'histoire du costume en France dans le dix-huitième siècle* publiée pour la première fois par Johann-Heinrich Eberts en 1783⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ Pierre Verlet, *La maison du XVIII^e siècle en France*, pp. 107-108.

⁴⁹⁷ Une portion de l'ouverture est tronquée par le cadre de l'image mais l'arc en plein cintre permet d'en déterminer la largeur.

⁴⁹⁸ Cette suite est précédée de deux autres : la *Suite d'estampes pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des français dans le dix-huitième siècle* publiée par Eberts en 1775 d'après les dessins de l'artiste Suisse Sigmund Freudeberg; et la *Seconde suite d'estampes, pour servir à l'histoire des modes et du costume en France, dans le dix-huitième siècle* publiée par Eberts en 1777 et comprenant 12 gravures composées par Moreau le Jeune. Cette *Seconde suite* raconte le récit de la grossesse de Céphise, une élégante à la vertu exemplaire. Bernardine Heller-Greenman, *The Monument du costume of Jean-Michel*

Contrairement à plusieurs des œuvres de Moreau le Jeune, cette suite d'estampes n'a pas été créée en vue d'illustrer une œuvre littéraire préexistante et est elle-même organisée sous la forme d'un récit autonome⁴⁹⁹. Bien que, selon Bernardine Heller-Greenman, l'unité narrative et visuelle en soit parfois discutable, la *Troisième suite* a pour thème le *petit-maître* et traite de la recherche du plaisir à laquelle s'adonne un jeune aristocrate libertin, une dimension hédoniste extrêmement importante en regard de la prédilection qu'affichent les musées d'art pour les intérieurs du 18^e siècle⁵⁰⁰. Les scènes qui composent cette suite sont intitulées : *Le lever du petit-maître*; *La petite toilette*; *La grande toilette*; *La course de chevaux*; *Le pari gagné*; *La partie de wisch*; *Oui ou non*; *Le seigneur chez son fermier*; *La petite loge*; *La sortie de l'opéra*; *Le souper fin*; *Le vrai bonheur*⁵⁰¹. Heller-Greenman propose une analyse individuelle de chaque scène et suggère que *Le souper fin* puise à la fois dans *L'Art d'aimer* d'Ovide, la parabole du fils prodigue et les *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu⁵⁰².

Dans le cadre de la première publication de la *Troisième suite* en 1783, chaque gravure est accompagnée d'un texte qui est composé d'après l'image et non l'inverse. Selon Heller-Greenman, ces textes, dont certains comportent des digressions par rapport aux images, sont attribuables à l'éditeur Eberts⁵⁰³. Dans le cas de la gravure *Le souper fin*, le texte d'Eberts relate la rencontre entre un marquis parisien et un soldat étranger de passage. Suite à une discussion dans une loge au cours d'une représentation à la Comédie Française, l'étranger est invité à souper en compagnie du marquis, de sa maîtresse et d'une amie de cette dernière abandonnée par son amant trois jours plus tôt. Le marquis

Moreau le Jeune in the Contexte of Rousseau and the Ancien Régime, Thèse de doctorat, Tallahassee : The Florida State University, 2002, pp. 1-3.

⁴⁹⁹ Soulignons ici le travail de William Hogarth. Dès le début des années 1730, ce dernier produit des séries de tableaux et de gravures qui, proposant une narration chronologique en plusieurs actes, sont organisés à la manière d'un récit pictural. Voir par exemple *A Harlot's Progress* (1731), *A Rake's Progress* (1735), *Marriage A-la-Mode* (1743-1745).

⁵⁰⁰ En effet, le 18^e siècle semble surtout perçu comme un siècle de plaisirs, en opposition au 19^e siècle qui est davantage associé au travail. Notons ici l'intérêt des riches américains, dont les fortunes sont d'ailleurs acquises grâce au travail (selon la logique du *self-made man*), pour les œuvres du 18^e siècle et l'« art de vivre » qu'elles évoquent. Nous en reparlerons dans le cinquième chapitre.

⁵⁰¹ Bernardine Heller-Greenman, *The Monument du costume of Jean-Michel Moreau le Jeune in the Contexte of Rousseau and the Ancien Régime*, pp. 62-63; 73.

⁵⁰² Bernardine Heller-Greenman, *The Monument du costume of Jean-Michel Moreau le Jeune in the Contexte of Rousseau and the Ancien Régime*, p. 313.

⁵⁰³ Bernardine Heller-Greenman, *The Monument du costume of Jean-Michel Moreau le Jeune in the Contexte of Rousseau and the Ancien Régime*, p. 74.

incite son invité à prendre ses aises et même à conclure un arrangement avec la jeune femme esseulée et ainsi lui faire oublier la perte de son amant. Campé dans une salle à manger dite « moderne » – le goût moderne faisant à l'époque référence à ce que nous identifions aujourd'hui par « rococo »⁵⁰⁴ – le récit raconte la conversation désinvolte des quatre personnages et se conclut par le départ de l'étranger qui remercie son hôte et raccompagne la jeune esseulée⁵⁰⁵.

Cette courte histoire se superpose à la trame narrative construite visuellement par Moreau le Jeune. Le texte puise dans les ressources de l'image et permet ensuite un retour sur celle-ci. Les personnages acquièrent une identité et leurs gestes alimentent la fiction littéraire qui peut s'écarter librement de l'iconographie. L'image n'est pas la représentation figée d'un moment extrait du texte, mais plutôt un déclencheur qui génère une, voire un nombre potentiellement illimité de fictions. Par rapport à la *period room Un salon français vers 1750-1760*, le récit d'Eberts contient le second point de contact entre la gravure de Moreau le Jeune et le texte du cartel, soit la détente « après une soirée passée au théâtre ou à l'opéra »⁵⁰⁶. Un réseau complexe de narrations se tisse. Le texte d'Eberts s'inspire de la gravure de Moreau le Jeune et projette ensuite sur celle-ci une chronologie précise : la prise d'un repas *après* une sortie au théâtre. Cette chronologie se retrouve également dans le texte du cartel où elle est décrite comme étant une habitude de vie. La reproduction de la gravure devient ainsi un relais entre le récit d'Eberts et les informations transmises par le musée au sujet des habitudes des riches parisiens au 18^e siècle. La configuration des effets de récit par le visiteur s'en trouve infléchie : le contenu du cartel l'invite à intégrer à sa lecture de la *period room* l'épisode d'une sortie au théâtre ou à l'opéra, bien que celui-ci ne soit suggéré que par la scène du repas.

Toutefois, ce rapprochement entre le récit fictif d'Eberts et les informations historiques consignées sur le cartel devient possible uniquement lorsqu'*Un souper fin* est

⁵⁰⁴ Par exemple, dans ses « Supplications aux orfèvres... », Charles-Nicolas Cochin critique sévèrement ce qu'il qualifie de « goût moderne » qui, d'après les descriptions qui en sont faites, réfère très explicitement à ce qui sera plus tard identifié comme le « rocaille » ou le « rococo » selon les auteurs. Voir [Charles-Nicolas Cochin], « Supplication aux orfèvres, ciseleurs, sculpteurs en bois pour les appartements et autres », *Mercur de France*, décembre 1754, second volume, pp. 178-187.

⁵⁰⁵ Bernardine Heller-Greenman retranscrit intégralement le texte qui accompagne cette gravure. Bernardine Heller-Greenman, *The Monument du costume of Jean-Michel Moreau le Jeune in the Contexte of Rousseau and the Ancien Régime*, pp. 319-320.

⁵⁰⁶ Royal Ontario Museum, cartel allongé, texte « Loisirs et divertissements », Galeries européennes Samuel, Royal Ontario Museum, Toronto, d'après la mise en exposition en décembre 2012.

considéré comme une œuvre plutôt que comme un document. Ce changement de paradigme au niveau du statut de la gravure multiplie les possibilités de configuration de la fiction historique. Il met par le fait même en relief la part de subjectivité nécessaire à la mise en exposition de l'objet au musée; mais surtout la part d'interprétation, voire de créativité, impliquée dans la mise en scène d'une *period room*.

Relativement peu connue, la première publication des gravures de Moreau le Jeune est suivie par *Le Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle, ou tableaux de la vie*. Publié en 1789 en Allemagne à Neuwied, toujours par Eberts, ce recueil rassemble la *Seconde suite d'estampes, pour servir à l'histoire des modes et du costume en France, dans le dix-huitième siècle* composée de douze gravures de Moreau le Jeune et la *Troisième suite* auxquelles sont souvent ajoutées deux gravures de Freudeberg pour un total de vingt-six planches. Pour l'occasion, Eberts commande à Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne de nouveaux textes qui accompagnent chaque gravure et produisent des « tableaux » de la vie sous l'Ancien Régime⁵⁰⁷. C'est sous cette forme que les gravures de Moreau le Jeune, qui précèdent à nouveau la production littéraire, sont le plus connues.

Dans ce recueil, *Le souper fin* est le vingt-quatrième tableau. Rétif de la Bretonne y raconte l'histoire d'amour platonique entre la Duchesse de R***, jeune femme vertueuse mariée à un vieillard, et le Duc de L** qui, à l'âge de seize ans, a épousé une douairière. Les deux premières pages du texte décrivent avec minutie la scène de Moreau le Jeune : deux amants et deux belles se livrent « aux plaisirs de l'amour et de la bouteille » à l'occasion d'un souper où ont cours les propos libertins. L'un verse du vin à sa compagne, l'autre tente de reprendre une lettre⁵⁰⁸. Puis, au moyen d'une analepse, l'auteur raconte comment, grâce à l'intermédiaire du Comte de G*** et de son amie la Marquise de G*** les quatre jeunes gens se rencontrent régulièrement pour souper chez la Marquise. Le Duc de L** finit par déclarer son amour à la Duchesse de R*** qui, en

⁵⁰⁷ Bernardine Heller-Greenman, *The Monument du costume of Jean-Michel Moreau le Jeune in the Contexte of Rousseau and the Ancien Régime*, p. 62.

⁵⁰⁸ Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne, « Le souper fin », *Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle : ou tableaux de la vie*, tome second, Londres : C. Dilly, 1790, pp. 133-145, Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k570925.r=Monument+du+costume+physique+et+moral.langFR>, page consultée le 18 novembre 2012.

retour, lui offre son amitié. De La Bretonne conclut en formulant cette morale : nourrir l'amour de la nourriture de l'amitié c'est le faire suffoquer jusqu'à ce qu'il s'éteigne.

Bien différente du récit d'Eberts et évacuant la sortie au théâtre ou à l'opéra, la fiction imaginée par Rétif de la Bretonne pour la gravure *Le souper fin* montre à nouveau qu'une multitude de récits peuvent être produits à partir d'un même point de départ. À ce titre, l'œuvre de Moreau le Jeune peut être considérée comme une matrice narrative, c'est-à-dire un principe générateur, une proposition fondamentale à partir de laquelle un nombre indéterminé de propositions ou, le cas échéant, de fictions peuvent être élaborées.

Ce rôle matriciel est aussi perceptible, bien que de manière oblique, par rapport aux effets de récit présentés dans la *period room*. Sans mener directement à la formation de fictions, la gravure génère néanmoins une seconde matrice narrative à partir de laquelle des récits pourront être configurés. Cette seconde matrice nous l'avons déjà examinée; elle est composée des traces d'usage matérialisées par la structure syntaxique de la *period room* et à partir desquelles le visiteur est invité à composer une, voire plusieurs, fictions. Cependant, l'existence des récits de Moreau le Jeune, d'Eberts et de Rétif de la Bretonne n'est pas mentionnée sur le cartel du salon français : c'est la valeur documentaire de la gravure de l'artiste qui est mise de l'avant plutôt que sa capacité à générer des fictions. En occultant l'existence des fictions créées par la gravure de Moreau le Jeune et à partir de celle-ci, le musée dissimule en partie la qualité imaginaire et nécessairement subjective de la syntaxe qui préside à la mise en scène de la *period room* : les qualités fictionnelles de la fiction historique semblent occultées par l'encadrement didactique offert par les cartels et par la valeur documentaire attribuée aux œuvres.

De plus, en se concentrant ainsi sur la valeur documentaire – et donc supposément objective – de la gravure *Le souper fin* et non sur ses qualités d'œuvre d'art et sa propension à stimuler l'imagination, le musée maintient le même registre d'interprétation que pour les autres informations inscrites sur les cartels. Il évite par le fait même certaines remises en question potentielles au sujet des choix qui présupposent la construction du savoir anthropologique et historique qu'il tente de transmettre. L'instance muséale ne nie pas que plusieurs interprétations, et donc plusieurs versions de l'histoire, puissent être rattachées à un même objet, elle omet simplement de le dire. Admettre ouvertement que la structure syntaxique et les effets de récit qui en découlent ont un

statut similaire aux textes d'Eberts et de Rétif de la Bretonne sur le plan créatif équivaut à remettre potentiellement en question les récits historiques générés au moyen de l'appareil didactique en entier et même, jusqu'à un certain point, l'histoire de la succession des styles dans laquelle s'insère le salon français. Aussi, peut-être faut-il interpréter ce décalage entre le statut de document historique et celui de fiction comme la formulation unique et simultanée d'une double adresse de la part du musée. L'une, garante de la légitimité scientifique de l'institution, l'autre, valorisant l'expérience et ses qualités humaines, et dont le point de rencontre est la syntaxe, principe ultime de cohésion de la *period room*.

Conclusion

Au cours de ce chapitre nous avons démontré en quoi la syntaxe, c'est-à-dire la coordination des composantes, peut assurer la cohésion d'un ensemble issu d'éléments de provenances géographiques et historiques variées et ainsi faire de la *period room* un objet en elle-même. L'une des modalités de la syntaxe est la matérialisation de traces d'usage grâce au recours à des accessoires dans la mise en scène du dispositif. À leur tour, les traces d'usage contribuent à rendre visuellement perceptible un registre narratif par la production d'effets de récit. Combinant l'« objectivité » supposée du discours muséal et la subjectivité du visiteur, les effets de récit animent la *period room*. Ils bousculent le rapport de contemplation passif et dynamisent l'acte de réception en sollicitant l'investissement narratif du visiteur, c'est-à-dire en l'invitant à configurer des récits à partir des trois scènes du thé, de la correspondance et du repas qui sont articulées par la syntaxe.

Avec notre analyse des effets de récit nous avons aussi expliqué comment cette stratégie syntaxique, qui s'inscrit dans un cadre fermé de manière à proposer une structure narrative ouverte, suppose la rencontre entre fiction et histoire. Plutôt que de s'opposer, ces derniers participent conjointement à la construction de la valeur didactique de la *period room*. Notre étude de la syntaxe a en outre contribué à mieux cerner certains des enjeux liés aux contraintes, mais aussi aux possibilités matérielles de la *period room* pour la construction et la présentation d'une histoire des arts décoratifs à travers la

représentation de la vie quotidienne dans le musée. Ainsi, la stratégie syntaxique privilégiée dans *Un salon français vers 1750-1760* problématise la relation entre l'objet et l'ensemble, entre la fiction et l'histoire et entre la valeur documentaire du dispositif et l'importance accordée à l'expérience du visiteur par rapport à la *period room*. Mais, par la même occasion, elle alimente aussi le fantasme du voyage dans le temps à travers le stéréotype de la « capsule temporelle », idée avec laquelle nous souhaitons conclure notre étude.

C'est entre autres grâce à la combinaison, d'une part, de la virtuosité syntaxique de l'assemblage des composantes qui, créant des effets de réel, invite le visiteur à se projeter dans l'espace devenu unifié et habité de la *period room*; et, d'autre part, à l'union étroite entre fiction et histoire à travers les effets de récit, que la mise en scène d'*Un salon français* contribue à véhiculer l'idée de la capsule temporelle. Lieu commun de la description des *period rooms* surtout au cours de la première moitié du 20^e siècle, cette idée n'est pas neuve. Kristina Wilson remarque qu'au moment de l'ouverture de l'*American Wing* du Metropolitan Museum of Art en 1924, les journaux et les magazines décrivaient les *period rooms* comme des « capsules temporelles » ou encore des « portails » qui permettraient aux visiteurs de voyager vers le passé et ainsi vivre l'expérience du quotidien de leurs ancêtres colonisateurs⁵⁰⁹. En vertu de l'autorité accordée à l'institution muséale, la capsule transposerait dans le présent un passé soi-disant véritable, oblitérant ainsi les années entre 1750 et 2013. L'écart entre fiction et histoire semble s'effacer l'espace d'un instant, soulignant par le fait même l'ambiguïté du rapport entre la spécificité matérielle de la *period room* et la valeur de témoin historique qui peut lui être accordée au musée.

Dans le contexte muséal canadien, le resurgissement de la France du 18^e siècle au détour d'un corridor porte une signification politique particulière. La décennie mise en scène dans *Un salon français vers 1750-1760* correspond à celle marquée par la Guerre de Sept Ans (1756-1763) dont l'un des résultats est la conquête de la Nouvelle-France par l'Angleterre. En 1760, la capitulation de Montréal marque en quelque sorte la fin des salons français au Canada qui seront désormais remplacés par des salons anglais.

⁵⁰⁹ Kristina Wilson, « Style and lifestyle in the machine age – The modernist period rooms of “the architect and the visual arts” », *Visual resources*, vol. 21, 2005, pp. 255-256.

Consciemment ou non, la muséographie proposée par le Royal Ontario Museum souligne cette rupture politique et culturelle : le visiteur qui tourne le dos à cette *period room* française fait d'abord face à un mur. Ce dernier est toutefois percé de trois fenêtres à travers lesquelles il peut apercevoir une boiserie de la période géorgienne présentée sous la forme d'une *period room* intitulée *Un salon anglais vers 1750* et dont le contenu vise à montrer les goûts d'un riche marchand anglais. Ainsi, dans cette galerie dédiée à l'art européen et intitulée « L'évolution des styles », la rupture devient plutôt un enchaînement nécessaire en vertu duquel les normes esthétiques de l'élite française cèdent non seulement leur place à celles de l'élite anglaise, mais elles se substituent aux rivalités politiques des deux pays colonisateurs et aux enjeux linguistiques et identitaires toujours actuels qui en résultent.

Partie III. Espace et temps : configuration de l'histoire dans la *period room*

Dans cette troisième et dernière partie de la thèse, nous étudierons la *period room* sous l'angle spatio-temporel. Au-delà des *a priori* kantien, la raison principale qui motive notre choix d'examiner conjointement les notions d'espace et de temps relève de notre objet d'étude lui-même qui, de par son intitulé, conjugue temps (*period*) et espace (*room*).

Avec le cinquième chapitre, nous examinerons la fonction de spatialisation de l'histoire qu'accomplit la *period room*. Il s'agira d'analyser les relations entre l'intérieur domestique du passé et sa reconstruction actuelle au moyen de ce dispositif, de manière à montrer les enjeux de l'importance accordée au décor pour la construction et la médiation de l'histoire. Nous retournerons à l'une des sources de la *period room* déjà identifiée en introduction : la maison du collectionneur. Nous reviendrons sur l'importance de la notion de *home* pour le développement de notre objet d'étude et nous préciserons les enjeux de la rencontre entre plusieurs types d'espaces dans la *period room* pour sa spécificité spatiale dans le musée.

Puis, dans le sixième chapitre, nous reconsidérerons les opérations de montage nécessaires à la construction de la *period room*. Nous proposerons l'hypothèse selon laquelle cette dernière fonctionne à la manière d'un « cristal de temps ». Grâce à cette notion, nous pourrions examiner sous un angle inédit la rencontre des temps et l'économie de l'histoire dans la *period room* et ainsi envisager d'une nouvelle manière les modalités traditionnelles de présentation de l'histoire au moyen de ce dispositif.

Bien que nous ayons divisé cette section en deux chapitres portant respectivement sur l'espace et sur le temps, ces deux paramètres opèrent conjointement dans la *period room*, tout comme dans le nom qui la désigne, et il est difficile, voire illusoire, de les dissocier complètement. Les deux s'alimentent réciproquement et, d'une certaine manière, la pluralité spatiale et la concentration des temps peuvent être considérées comme le pendant l'une de l'autre. En outre, le fait qu'espace et temps soient inextricables dans la *period room* est particulièrement remarquable dans le contexte du

musée d'art où le récit historique est spatialisé. Aussi, notre analyse de l'espace glissera parfois vers des considérations temporelles et vice-versa.

Chapitre V. Les espaces de la *period room* : la construction de l'histoire à travers le décor

Pour le particulier, celui-ci [l'intérieur] représente l'univers. Il y rassemble le lointain et le passé. Son salon est une loge dans le théâtre du monde.

Walter Benjamin, « Louis-Philippe ou l'intérieur »
in *Œuvres III*, p. 56.

Dans la deuxième partie de la thèse, nous avons examiné la spécificité matérielle de la *period room* et étudié les relations syntaxiques qui existent entre ses composantes de manière à établir en quoi elle est à la fois un regroupement d'objets et un objet muséal en elle-même. Dans le premier cas, ses composantes sont déployées dans l'espace, dans le second, elle *est* un espace, une fusion rendue possible grâce à la syntaxe et qui se manifeste entre autres à travers les effets de récit. Dans la mesure où, comme l'explique Michel de Certeau, « [...] les structures narratives ont valeur de syntaxes spatiales »⁵¹⁰, la démonstration proposée au quatrième chapitre pose les bases de l'hypothèse que nous souhaitons à présent démontrer. Selon nous, la *period room* réunirait simultanément plusieurs espaces et ce, en dépit de son apparente unité de lieu. Si certains sont décelables – les espaces domestiques sont probablement les plus immédiatement identifiables en raison de la forme même du dispositif –, d'autres, les espaces commerciaux et industriels notamment, sont soigneusement occultés par la mise en exposition. Néanmoins, comme nous le montrerons dans ce chapitre, tous participent des conditions de possibilité de la *period room*. Nous envisagerons donc les enjeux associés au fait de transformer l'espace domestique en représentation de l'histoire et ce, autrement que par rapport à l'authenticité d'un référent unique. Mais comment une *period room*, qui se présente comme un lieu généralement aisé à reconnaître et dont les limites contribuent à en assurer l'intelligibilité, cumule-t-elle plusieurs espaces ?

Distinguons d'abord espace et lieu. Le lieu est un emplacement aux limites clairement identifiables qui se distingue par sa stabilité. Pour de Certeau, « [e]st un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de

⁵¹⁰ Michel de Certeau, *Arts de faire*, vol. 1 « L'invention du quotidien », édition établie et présentée par Luce Giard, Paris : Gallimard, 1990, p. 170.

coexistence. »⁵¹¹ À ce titre, le lieu est « une configuration instantanée de positions » où les éléments sont situés les uns à côté des autres et ne peuvent pas occuper simultanément une même place⁵¹². Au contraire, l'espace se distingue par sa fluidité et par la perméabilité de ses frontières. Henri Lefebvre soutient que « [*l]es espaces sociaux se compénètrent et/ou se superposent. Ce ne sont pas des choses, limités les unes par les autres, se heurtant par leur contour ou par le résultat des inerties. »*⁵¹³ L'espace est aussi dynamique alors que, d'une manière qui rappelle l'étroite union entre l'espace et le temps, de Certeau explique :

Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner [...]. À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un « propre ». En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*⁵¹⁴.

Dans le cas de la *period room*, le dynamisme de l'espace est occulté par l'unité de lieu – un boudoir, une chambre, un salon – et par l'euchronie de l'ensemble qui, comme nous l'avons expliqué dans le second chapitre, est attribuable notamment à la conception de l'authenticité élitiste prônée par le musée d'art. Le fait que la pièce soit privée de sa fonction d'origine – en effet, une pièce d'appartement toujours habitée, aussi intacte et ancienne soit-elle, n'est pas une *period room*⁵¹⁵ – contribue aussi à son statisme puisqu'elle n'apparaît plus comme un « lieu pratiqué » mais plutôt comme un décor. Les modalités de présentation les plus communes de la *period room*, de même que son statut d'objet muséal, contribuent donc à la faire paraître comme un lieu pétrifié et homogène.

⁵¹¹ Michel de Certeau, *Arts de faire*, vol. 1 « L'invention du quotidien », pp. 172-173.

⁵¹² C'est d'ailleurs en lien avec cette conception associant lieu et ordre qu'il est possible de parler d'un « lieu de mémoire » ou encore d'un « palais de la mémoire » où la distribution des éléments en facilite la remémoration. Par ailleurs, les expressions « en premier lieu », « en second lieu », etc., employées afin de ponctuer le discours montrent bien comment lieu et ordre sont associés.

⁵¹³ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, 2000 [1974], p. 104. Les italiques sont dans le texte original.

⁵¹⁴ Michel de Certeau, *Arts de faire*, vol. 1 « L'invention du quotidien », p. 173. Les italiques sont dans le texte original.

⁵¹⁵ Dès l'introduction de la thèse nous avons annoncé que l'une des conditions de la *period room*, qu'elle soit préservée *in situ* ou présentée au musée, est d'avoir perdu sa valeur d'usage domestique en vertu d'un processus d'institutionnalisation.

Or, la *period room* est bel et bien un espace : un espace d'exposition animé par des pratiques propres au musée et qui, en tant que dispositif, est travaillé par l'articulation de pouvoirs et de savoirs. À ce titre, elle est d'abord conçue pour être vue par le visiteur. Au sujet de ces espaces créés pour être lus, Lefebvre explique :

[...] il semble bien que l'espace engendré (produit) pour être lu soit le plus tricheur, le plus truqué des espaces. L'effet graphique de lisibilité dissimule des intentions et des actions stratégiques. Ce n'est qu'un effet optique. La monumentalité impose toujours une évidence lisible; elle dit ce qu'elle veut; elle en cache beaucoup plus⁵¹⁶.

En ce sens, si les stratégies traditionnelles de mise en exposition de la *period room* entraînent une certaine fétichisation de son décor⁵¹⁷ – ne serait-ce que parce qu'il constitue la base d'un récit structuré à partir de la notion de style – ce dernier, ainsi que l'ensemble des objets qui l'accompagnent, ne sont pas des fenêtres transparentes sur la vie domestique du passé : ils montrent autant qu'ils dissimulent.

Dans ce chapitre, nous proposons donc une analyse qui, abordant la *period room* à partir de son décor, vise à remettre en jeu son statisme en mettant au jour les différents espaces qui la rendent possible et les tensions qui les unissent. À partir de l'étude de la salle Boucher (*Boucher Room*) présentée à la Frick Collection de New York (fig. 5.1; fig. 5.2), nous expliquerons comment une pièce du 18^e siècle et un boudoir du 20^e siècle sont réunis dans la *period room* grâce à leur décor commun. Pour ce faire, nous analyserons d'abord le contenu et la muséographie de la salle Boucher. Nous montrerons, d'entrée de jeu, quelles sont les modalités d'articulation des espaces domestiques du 18^e siècle et du 20^e siècle qui participent explicitement à la construction de cette *period room*, elle-même présentée dans un espace ayant jadis eu une fonction domestique : la demeure d'Henry Clay Frick (1849-1919) et de son épouse Adelaide Childs Frick (1859-1931).

⁵¹⁶ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, p. 168.

⁵¹⁷ À cet égard, rappelons la position de Lefebvre selon qui : « L'objet produit porte souvent quelques traces du matériel et du temps utilisés : des opérations qui ont modifié la matière première. On peut alors les reconstituer. Pourtant, les opérations productives tendent à effacer leurs traces; certaines ont ce but : polir, vernir, revêtir, enduire, etc. La construction finie, on enlève les échafaudages; les brouillons sont déchirés et le peintre sait quand il passe de l'esquisse au tableau. *C'est pourquoi les produits et même les œuvres ont aussi ce trait caractéristique : se détacher du travail productif.* À tel point qu'on l'oublie, et que cet oubli – cette occultation, dirait un philosophe – rend possible le fétichisme de la marchandise : *le fait qu'elle implique des rapports sociaux et qu'elle entraîne leur méconnaissance.* » Nous soulignons. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, p. 134.

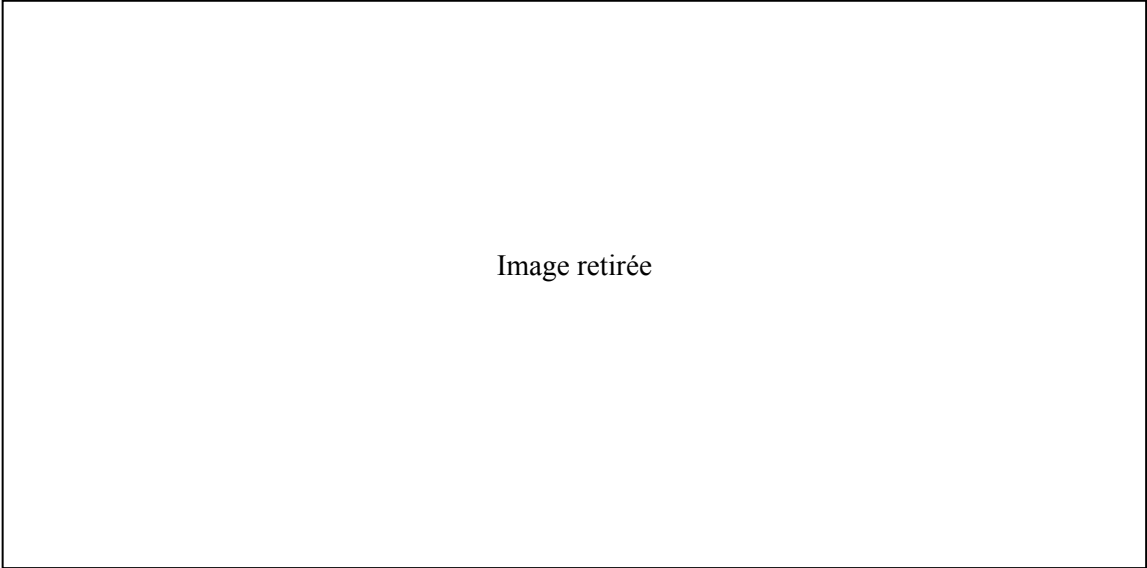


Figure 5.1 : Salle Boucher (*Boucher Room*), France, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 2014, The Frick Collection, New York.

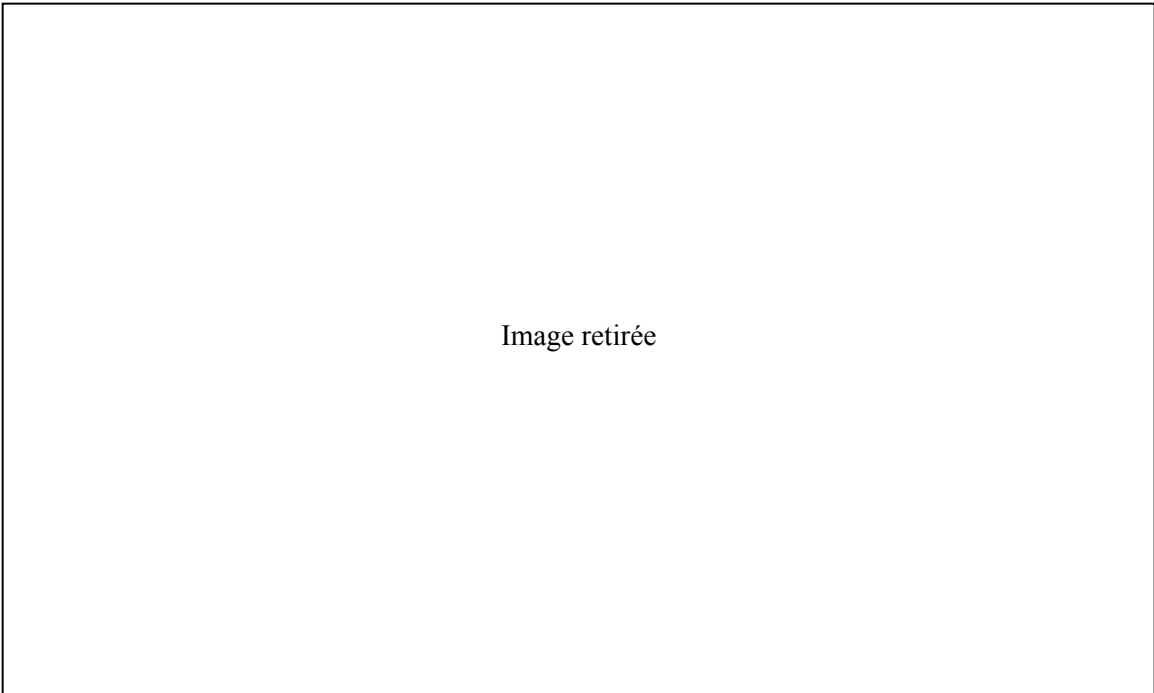


Figure 5.2 : Salle Boucher (*Boucher Room*), France, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 2014, The Frick Collection, New York.

Puis, dans la seconde partie du chapitre, après avoir défini la notion de « chez-soi », nous examinerons plus en détail la spécificité des espaces domestiques réunis dans la salle Boucher. En soulignant les liens qui existent entre ces différents espaces et leur décor commun, celui des panneaux de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* attribués à l'atelier du peintre François Boucher (1703-1770), nous révélerons les paradoxes et les tensions associés au fait de construire une histoire de la domesticité à travers le décor. Cette portion de l'analyse nous permettra également d'identifier les autres espaces, l'espace marchand, l'espace industriel, l'espace des domestiques entre autres, qui, bien qu'ils soient soigneusement exclus de la mise en exposition, participent eux aussi à la construction de la *period room*.

5.1 La *period room*, un espace pluriel

Dans la version francophone de son guide de la Frick Collection paru en 1999, Edgar Munhall précise que la salle Boucher est « *maintenant* une véritable “salle d'époque” française »⁵¹⁸ (nous soulignons) et, dans la version anglophone du même ouvrage, il emploie l'expression *period room* mise entre guillemets⁵¹⁹. Pourquoi « maintenant » ? Que laisse sous-entendre l'emploi des guillemets, même dans le cas de l'expression anglophone consacrée ? D'après les explications de Munhall, la salle Boucher a actuellement le statut de “*period room*” « [...] car la majorité de ce qui s'y trouve, y compris la cheminée et le parquet, a été créé au XVIII^e siècle en France ». Certes, cette affirmation s'accorde avec les normes d'authenticité muséales aujourd'hui privilégiées pour le choix des composantes des *period rooms*. Néanmoins, nous croyons que la pluralité des espaces dans le dispositif n'est pas étrangère à ce qui apparaît comme une hésitation à vraiment considérer la salle Boucher comme une *period room*; comme si le fait de remettre en jeu l'unité de temps et de lieu du dispositif compromettrait son « authenticité » bien que cette pluralité lui soit, dans les faits, inhérente.

Les différents espaces qui se conjuguent dans la *period room* ainsi que les modalités de leur articulation peuvent varier selon les cas. Mais, une constante demeure,

⁵¹⁸ Edgar Munhall et al., *La Frick Collection : Une visite*, New York : The Frick Collection; Londres : Scala, 1999, p. 26.

⁵¹⁹ Edgar Munhall et al., *The Frick Collection : A Tour*, New York : The Frick Collection; Londres : Scala, 1998, p. 26.

celle du décor qui est formé du cadre architectural, souvent la boiserie, auquel peuvent s'ajouter quelques accessoires de base tels que le foyer, les glaces, les éléments d'éclairage ou les tentures. Comme nous le verrons, le décor est à la fois la « cause » de la rencontre des espaces dans la *period room* et l'élément qui, en accord avec ce que nous avons démontré au chapitre précédent à propos de l'importance du cadre, en assure la coordination. Bien sûr, puisque le décor ne suffit pas à former une *period room*, les objets qui y sont exposés jouent aussi un rôle dans cette rencontre, comme nous le montrerons avec l'examen du décor et des composantes de la salle Boucher.

5.1.1 La conjugaison des espaces dans la salle Boucher

La salle Boucher doit son intitulé à l'allégorie *Les Arts et les Sciences* qui forme son décor mural et marque les limites de son espace, une œuvre longtemps attribuée à François Boucher mais dont la production au milieu du 18^e siècle est aujourd'hui associée à l'atelier de l'artiste (fig. 5.1; fig. 5.2). Les huit panneaux qui constituent cet ensemble ont traditionnellement été liés au mécénat de Madame de Pompadour qui les aurait commandés pour son boudoir octogone au château de Crécy⁵²⁰. Deux activités illustrées à travers les traits d'enfants imitant les gestes des adultes sont représentées sur chacun des panneaux peints sur toile. Les différents couples sont intitulés *Architecture et chimie*, *Astronomie et hydrologie*, *Comédie et tragédie*, *Pêche et chasse*, *Élevage et horticulture*, *Peinture et sculpture*, *Poésie et musique* ainsi que *Chant et danse*⁵²¹ (figs. 5.3-5.10).

⁵²⁰ Certaines sources font référence à un boudoir, d'autres à un cabinet, à une bibliothèque et à un cabinet en bibliothèque. Nous examinerons plus longuement cette question dans la seconde partie du chapitre. Duveen Brothers invoice, June 21 1916 et March 18th 1918. Purchases – Boucher, Arts and Sciences, Henry Clay Frick Art Collection Files. Frick Collection / Frick Art Reference Library Archives; Frick Collection, *The Frick Collection : an Illustrated Catalogue*, vol. 2 Paintings : French, Italian, and Spanish, New York : The Frick Collection; Princeton, N. J. : Distributed by Princeton University Press, 1968, p. 16; Edgar Munhall et al., *La Frick Collection : Une visite*, pp. 26-27; Jean Vittet, « Le décor du château de Crécy au temps de la marquise de Pompadour et du duc de Penthièvre. Essai d'identifications nouvelles », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 2000, p. 138; The Frick Collection, *The Frick Collection: an Illustrated Catalogue*, vol. 9 Drawings, Prints and Later Acquisitions, New York : The Frick Collection; Princeton, N. J. : Distribué par Princeton University Press, 2003, p. 57.

⁵²¹ Nous traduisons à partir des titres consacrés par la Frick Collection : *Architecture and Chemistry*, *Astronomy and Hydraulics*, *Comedy and Tragedy*, *Fishing and Hunting*, *Fowling and Horticulture*, *Painting and Sculpture*, *Poetry and Music*, *Singing and Dancing*. Nous n'avons pas pu identifier l'origine exacte de ces intitulés mais soulignons que sur la facture envoyée par Duveen le panneau *Astronomy and Hydraulics* est plutôt intitulé *Astronomy and Water*; le panneau *Painting and Sculpture* est intitulé *Drawing and Sculpture*; et le panneau *Fowling and Horticulture* est intitulé *Agriculture and Horticulture*. Duveen

Chaque scène est enchâssée dans un médaillon enjolivé de volutes et de guirlandes de fleurs. Les médaillons supérieurs, de forme ovale, et les médaillons inférieurs, de forme quadrangulaire, sont reliés au centre par un cartouche dans lequel est représenté un paysage en camaïeu de bleu. Les panneaux mesurent tous 217 cm de hauteur, quatre ont une largeur de 77,5 cm et les quatre autres une largeur de 96,5 cm. Leur ordonnancement original est inconnu et, dans la mise en exposition actuelle, ils sont enchâssés dans une boiserie formée d'un bas lambris, de pareclozes moulurées et sculptées de motifs floraux d'inspiration rocaille et de dessus-de-porte réalisés en 1916 au moment de leur acquisition par Frick⁵²².

Quelques meubles, objets décoratifs et œuvres d'art sont présentés dans le décor formé par les panneaux de l'allégorie *Les Arts et les Sciences*, la boiserie, le manteau de cheminée et la glace. Parmi ceux-ci se trouvent une table à ouvrage marquetée (1770-1772) et une table à pupitre ornée de plaques de porcelaine de Sèvres (1781) toutes deux de Martin Carlin; une commode marquetée attribuée à André-Louis Gilbert (c. 1775); une table à écrire plaquée d'acajou de Jean-Henri Riesener (1785-1790); et un ensemble de quatre fauteuils en cabriolet recouverts de tapisserie (c. 1750-c. 1850). Sont aussi exposés une paire de chenets de bronze représentant Ganymède et Égine (c. 1710); une garniture formée de trois vases pot-pourri myrte en porcelaine tendre de Sèvres d'après un modèle de Jean-Claude Duplessis (c.1762); un bassin et son aiguière en porcelaine tendre de Sèvres peints par Cyprien-Julien Hirel de Choisy (1766); de même qu'une paire de flambeaux attribuée à Étienne Martincourt (c. 1780). Un buste de Louis XV enfant

Brothers invoice, June 21 1916 et March 18th 1918. Purchases – Boucher, Arts and Sciences, Henry Clay Frick Art Collection Files.

⁵²² D'après une facture portant l'entête de Duveen Brothers, l'achat des panneaux par Henry Clay Frick date du 21 juin 1916. Une autre facture de Duveen Brothers mentionne les différentes étapes de réalisation du boudoir de Mme Frick. Ainsi, en date du 29 mai 1917 sous « Work done by Carlhian and Company » il est inscrit : « Putting up and decoration of room with old parquet floor; painting and gilding; supplying chandelier brackets, carpets, curtains, etc. » La fabrication des boiseries a donc eu lieu entre ces deux dates. Plus généralement, l'année 1916 est privilégiée par la Frick Collection lorsqu'il s'agit de faire référence à la date de leur production. Nous n'avons trouvé aucune précision supplémentaire au sujet de la production des dessus-de-porte qui furent probablement réalisés au même moment dans l'atelier Carlhian. Nous remercions très sincèrement Mme Susan Chore, archiviste à la Frick Collection / Frick Art Reference Library Archives de nous avoir transmis par courriel ces documents : Duveen Brothers invoice, June 21 1916 et March 18th 1918. Purchases – Boucher, Arts and Sciences, Henry Clay Frick Art Collection Files. Frick Collection / Frick Art Reference Library Archives; « Critically Acclaimed Gallery Renovations Continue with Two Major Fall Projects », *Archived Press Release from The Frick Collection*, 16 novembre 2010.

d'Antoine Coysevox (1716) est placé au centre du dessus-de-cheminée et fait face à un buste de jeune fille d'après François-Jacques Saly (19^e siècle) déposé sur un socle de bois. Pour compléter l'ensemble, un portrait de Mme Frick par Elizabeth Shoumatoff (1959) est posé sur le plateau de la table de Riesener.

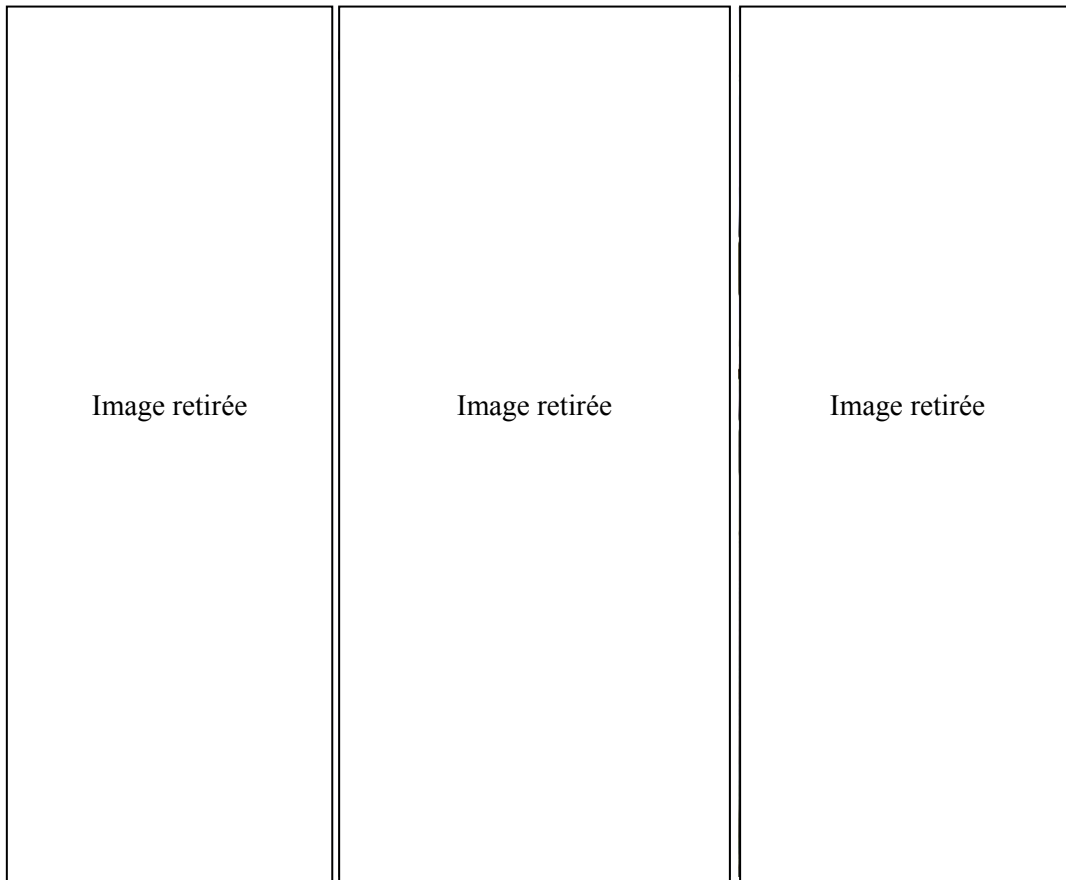


Figure 5.3 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Architecture et chimie*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 77,5 cm, The Frick Collection, New York.

Figure 5.4 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Astronomie et hydrologie*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 96,5 cm, The Frick Collection, New York.

Figure 5.5 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Comédie et tragédie*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 77,5 cm, The Frick Collection, New York.

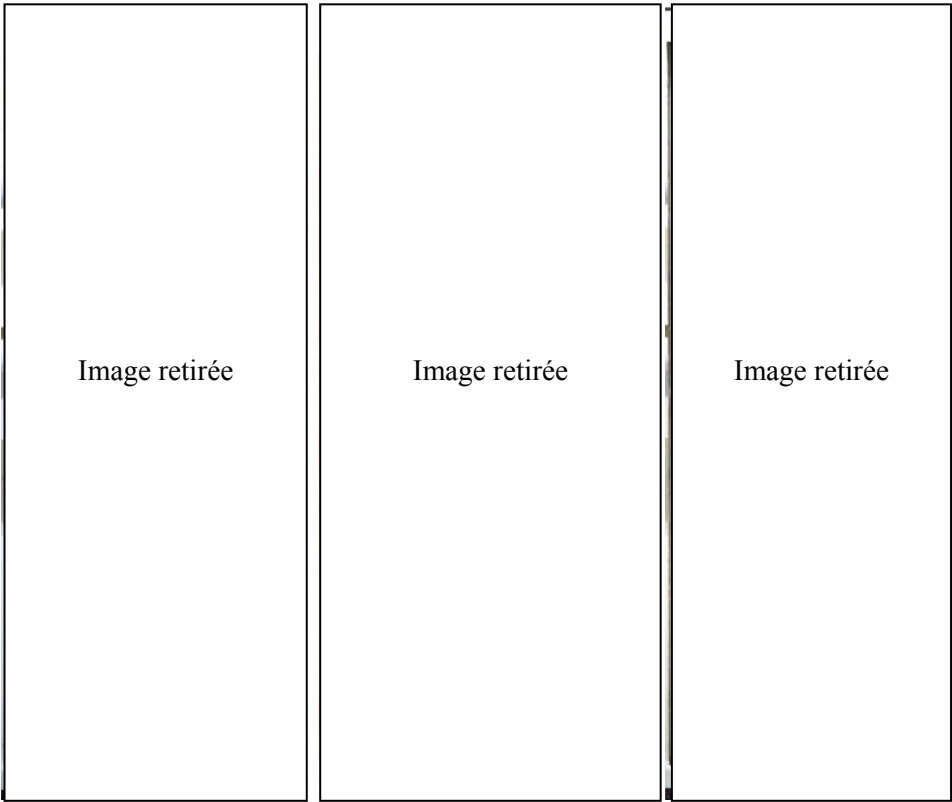
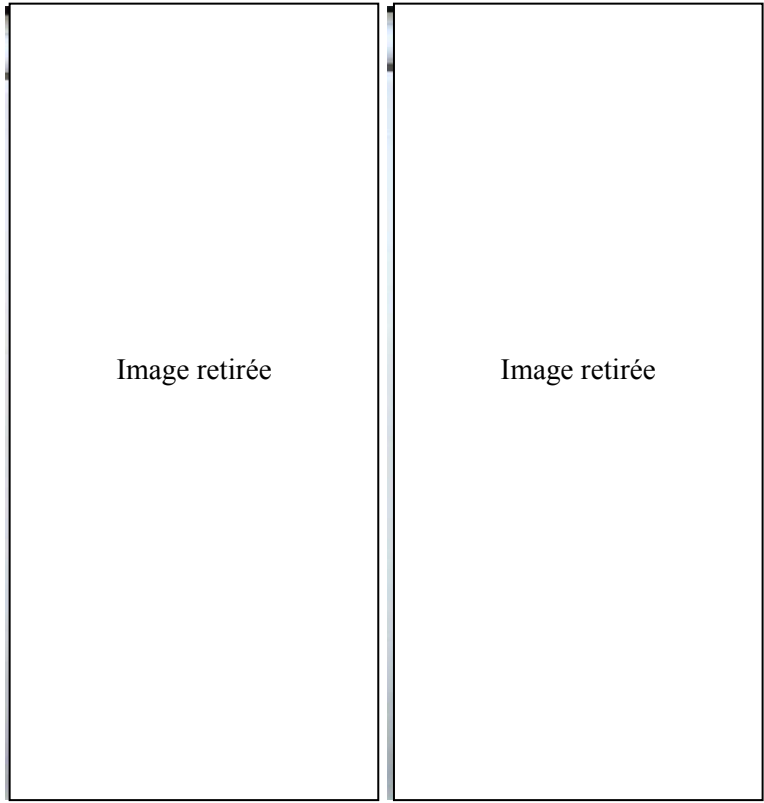
Figure 5.6 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Pêche et chasse*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 96,5 cm, The Frick Collection, New York.

Figure 5.7 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Élevage et horticulture*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 96,5 cm, The Frick Collection, New York.

Figure 5.8 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Peinture et sculpture*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 77,5 cm, The Frick Collection, New York.

Figure 5.9 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Poésie et musique*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 96,5 cm, The Frick Collection, New York.

Figure 5.10 : Atelier de François Boucher (?), *Les Arts et les Sciences : Chant et danse*, c. 1750-1752, huile sur toile, 217 x 77,5 cm, The Frick Collection, New York.



De petites dimensions, la salle Boucher est accessible par deux portes situées côte à côte sur un même mur et le visiteur peut y circuler librement (fig. 5.1; fig. 5.2). L'ordonnancement du cadre architectural est régulier. L'axe longitudinal est ponctué de deux portes condamnées qui répondent aux fenêtres situées sur le mur opposé et les panneaux peints se font face créant une symétrie presque parfaite. Au niveau des murs situés dans l'axe transversal, la symétrie est légèrement décalée. Les panneaux peints situés de part et d'autre du manteau de cheminée central sont vis-à-vis les ouvertures donnant accès à la *period room*, tandis que les panneaux situés sur ce dernier mur sont réunis entre les deux portes et sont réfléchis par la glace surmontant la cheminée. Les meubles sont rangés le long des murs et plusieurs se répondent d'une manière qui renforce l'effet général de symétrie. Seule la table de Riesener, sur laquelle est posé le portrait de Mme Frick ainsi que la paire de flambeaux attribuée à Martincourt, est placée de biais à la droite de la cheminée, détail auquel nous reviendrons.

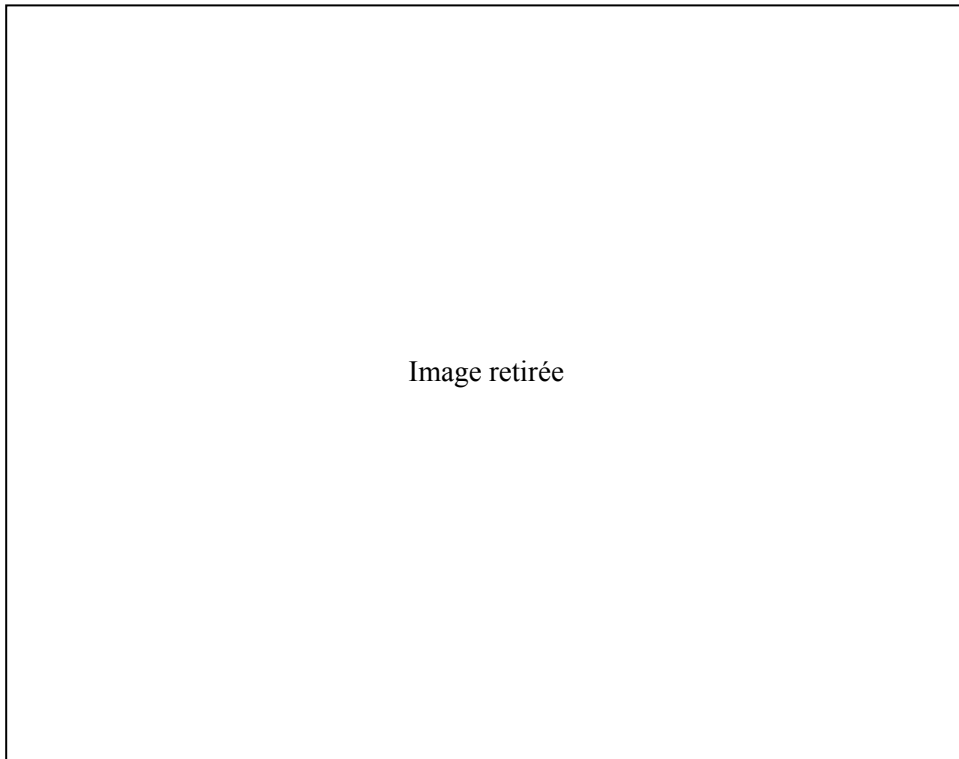


Figure 5.11 : Boudoir d'Adelaide Childs Frick, New York, 1927, photographie, dimensions non précisées, The Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives, New York.

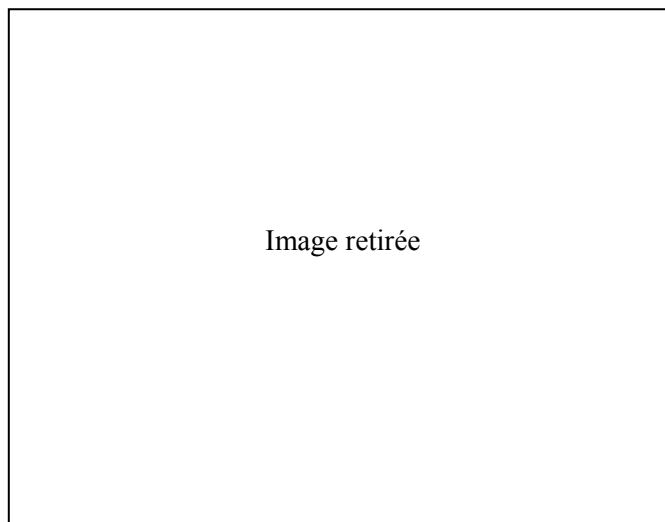


Figure 5.12 : Boudoir d'Adelaide Childs Frick, New York, 1927, photographie, dimensions non précisées, The Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives, New York.

D'emblée, en raison de son décor, de la majeure partie de son contenu et de son organisation généralement symétrique, la salle Boucher évoque l'espace domestique du 18^e siècle et ce, bien que la fonction de la pièce – salon, boudoir, cabinet, ou autre – ne soit pas précisée. C'est d'ailleurs ce que soutient l'institution, comme nous l'avons vu avec les précisions apportées par Munhall. Toutefois, et Munhall le souligne bien, avant d'être relocalisé au rez-de-chaussée de l'institution en vue de l'ouverture de la maison Frick au public en décembre 1935, le décor de la salle Boucher était situé au premier étage de la demeure où il formait le cadre du boudoir de Mme Frick (fig. 5.11; fig. 5.12). Voilà qui explique en partie pourquoi la salle Boucher est « maintenant » une *period room* du 18^e siècle : en tant que pièce habitée par Mme Frick, elle ne pouvait pas accéder à ce statut qui implique la perte de la valeur d'usage domestique.

Le passage d'une pièce du 18^e siècle au boudoir de Mme Frick nous indique la première conjonction des espaces qui constituent cette *period room*. En effet, malgré quelques modifications comme l'ajout d'une corniche, le retrait des deux vitrines dans lesquelles étaient exposées des pièces de porcelaine et le déplacement des points d'accès, les ressemblances entre le boudoir de Mme Frick et la salle Boucher actuelle sont évidentes⁵²³. Les effets plus personnels de Mme Frick ont été retirés, mais les fenêtres et

⁵²³ En enlevant les deux vitrines situées à l'origine côte à côte au centre du mur ouest du boudoir, il devient possible de ramener les panneaux *Chant et danse* et *Peinture et sculpture* au centre et de créer deux

les portes demeurent, l'ordre des panneaux est identique, tout comme la saillie de la cheminée. C'est donc d'abord le boudoir de Mme Frick, plutôt qu'une pièce du 18^e siècle, qui fut transformé en *period room*⁵²⁴.

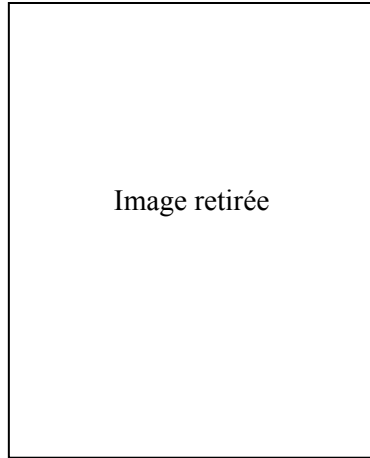


Figure 5.13 : Salle Boucher (*Boucher Room*), France, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 1940, The Frick Collection, New York.

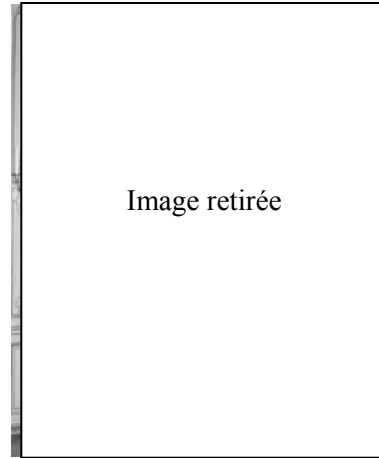


Figure 5.14 : Salle Boucher (*Boucher Room*), France, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 1940, The Frick Collection, New York.

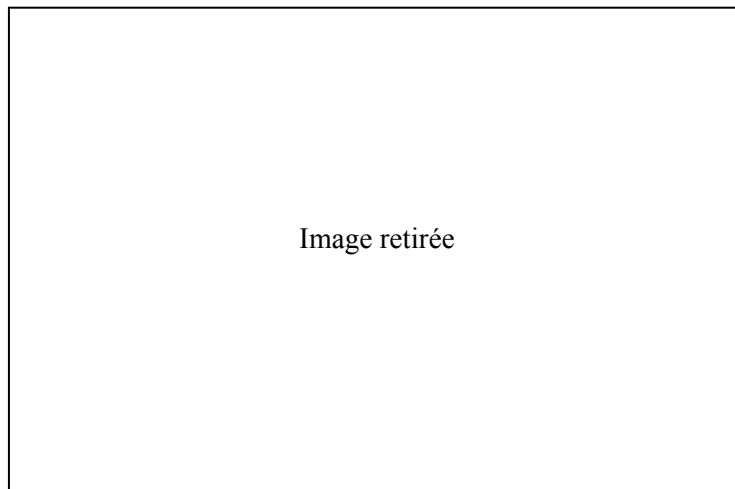


Figure 5.15 : Salle Boucher (*Boucher Room*), France, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 1953, The Frick Collection, New York.

ouvertures situées de part et d'autre des œuvres et qui constituent les points actuels d'entrée dans la *period room*. Les points d'accès d'origine (les deux portes) demeurent mais sont condamnés.

⁵²⁴ Soulignons qu'il s'agit, avec le « portrait » de Mme Rice présenté grâce à la *period room Drawing Room from a Town House* présentée au Philadelphia Museum of Art, du second portrait féminin sous les traits d'un intérieur étudié dans cette thèse. Il y aurait certainement lieu d'approfondir cette idée, alors que des liens étroits se développent entre domesticité, décor intérieur et genre féminin dans les premières décennies du 20^e siècle, période qui correspond justement à l'essor de la *period room* aux États-Unis. Précisons également que la salle Boucher, seule pièce que nous considérons vraiment comme une *period room* dans la Frick Collection, est aussi l'espace le plus explicitement associé à la figure de Mme Frick dans un musée qui, dans l'ensemble, constitue un portrait masculin de M. Frick.

Notre hypothèse est d'ailleurs confirmée par la première muséographie privilégiée dans cette salle. Dans une vue de la salle Boucher en 1940 (fig. 5.13), nous remarquons la présence du même tapis uni de couleur claire, du même sofa disposé entre les deux fenêtres, du même lustre orné de pampilles de cristal et des mêmes bras de lumière fixés aux pareclozes que dans le boudoir de Mme Frick. Bien qu'il ait changé d'orientation et que son plateau soit moins chargé, le bureau plat demeure placé au centre de la pièce. Dans une seconde vue, toujours de 1940 (fig. 5.14), nous pouvons voir que la commode attribuée à André-Louis Gilbert, flanquée de fauteuils en cabriolet plutôt que de chaises, est adossée au même mur et que le buste de fillette d'après François-Jacques Saly est encore déposé sur son plateau. Cette muséographie semble avoir perduré plusieurs années alors que les meubles visibles dans une photographie de 1953 sont toujours au même endroit (fig. 5.15). La garniture de trois vases pot-pourri myrte en porcelaine de Sèvres est placée sur le dessus-de-cheminée, comme dans le boudoir de Mme Frick, et la table à ouvrage de Martin Carlin est placée dans le même coin de la pièce.

La muséographie a aujourd'hui changé. Le tapis a été enlevé, les reproductions de sièges ont été retirées ou remplacées par des originaux (le retrait du sofa est peut-être l'exemple le plus évident) et certains objets ont été redistribués. Il est d'ailleurs dommage que la garniture soit actuellement présentée sur la commode plutôt que sur le dessus-de-cheminée, bien que cette disposition soit tout de même en accord avec les usages du 18^e siècle⁵²⁵. Ces quelques changements permettent de souligner la symétrie de la pièce et d'exclure les composantes les moins « authentiques » et contribuent ainsi à transmettre une idée approximative de la distribution d'un espace domestique vers 1750-1760⁵²⁶. Voilà qui complète l'explication : la salle Boucher est « maintenant » une *period room* du 18^e siècle, parce qu'elle n'est plus une *period room* du début du 20^e siècle dont le référent serait le boudoir de Mme Frick institutionnalisé et dépourvu de sa fonction d'usage initiale. Néanmoins, les enjeux de l'empreinte, voire de la présence, de l'ancienne propriétaire pour la conjonction des espaces méritent d'être précisés.

⁵²⁵ L'absence de miroir derrière la commode pose toutefois problème. Voir à ce sujet le chapitre III, section « 3.2.1 Le vase pot-pourri gondole, Sèvres, 1856-57 ».

⁵²⁶ Évidemment, l'on pourra critiquer la corniche ainsi que l'éclairage intégré au plafond et il faudrait évaluer les proportions des lambris par rapport aux dimensions de la pièce. Au final, plusieurs inexactitudes seraient sans doute relevées, comme dans le cas d'un bon nombre de *period rooms* en milieu muséal, sujet dont nous avons déjà discuté dans le second chapitre.

Comme nous l'avons déjà remarqué, le bureau plat de Mme Frick est placé de biais (fig. 5.1). Il rompt ainsi la symétrie de la pièce et crée une tension dans l'espace, une syncope dans le rythme spatial. Premièrement, la position du bureau traduit spatialement l'atemporalité de cet objet et de ceux qui l'accompagnent, c'est-à-dire la paire de flambeaux, mais surtout la chaise et le portrait de Mme Frick. Placé de « travers », le bureau ne semble pas appartenir à l'espace du 18^e siècle et ce, même s'il date de cette période. En traversant le coin de la pièce, il devient le trait d'union entre les espaces et ce, indépendamment du fait qu'ils appartiennent à des périodes différentes. Deuxièmement, en tant que point d'articulation des espaces, l'ensemble bureau-chaise-portrait révèle le statut d'espace « angulaire » du boudoir de Mme Frick, et sans lequel la réunion des autres serait impossible. À ce titre, le choix du siège est significatif puisqu'il s'agit vraisemblablement d'une copie employée par Mme Frick dans son boudoir⁵²⁷. Comme nous l'expliquerons dans la seconde partie du chapitre, le siège est intimement lié au confort du corps et, corollairement, au développement de la domesticité. À travers cette chaise, seul « faux » qui subsiste dans cette salle d'exposition, c'est donc le corps de Mme Frick qui, en vertu d'une relation métonymique, est toujours inscrit dans son boudoir, conçu à partir d'un décor du 18^e siècle et *devenu* la salle Boucher.

La présence de Mme Frick dans la *period room* a néanmoins une dimension un peu spectrale alors que la blancheur de la chaise répond au portrait posthume posé sur la table et où elle est représentée en buste, vêtue de blanc. L'ensemble paraît fuyant en raison de la position des objets, mais aussi de leur effacement dans le halo lumineux du siège et du portrait. La muséographie porte une double proposition. D'une part, Mme Frick doit disparaître afin que l'espace du 18^e siècle puisse revivre au musée. Mais, d'autre part, l'indexation de sa présence et de celle de son boudoir nous rappelle – et la question du souvenir est formulée de manière exemplaire par le portrait posthume – que c'est parce qu'elle l'a habité au début du 20^e siècle que cet espace peut aujourd'hui exister sous forme de *period room*. Voilà qui montre en outre que la réunion des espaces

⁵²⁷ Le fait que la base de données en ligne de la Frick Collection ne répertorie pas ce siège parmi les objets présentés dans la salle Boucher nous permet de croire qu'il s'agit d'une copie produite pour l'usage de Mme Frick. En outre, le profil du siège et les éléments sculptés semblent correspondre à ceux de la chaise associée au bureau dans le boudoir d'après les photographies d'archives. Le revêtement a été changé et l'effet de rechampi est probablement attribuable à la photographie, mais il s'agit vraisemblablement du même siège.

dans la *period room* ne peut se faire qu'à travers le passage du temps; espace et temps étant ici inextricables.

C'est ainsi que la *period room*, visuellement circonscrite et bien délimitée, privée de sa valeur d'usage domestique et figée dans le temps, procède dans les faits d'une multiplication d'espaces dont l'articulation pourra être rendue perceptible ou non à travers la conjonction du décor et des principales composantes du dispositif. Jusqu'à présent, l'exemple de la salle Boucher nous a permis de voir que certains de ces espaces sont issus du décor lui-même, de ses « vies » pré-institutionnelles ainsi que de sa vie muséale en tant que salle (et donc espace) d'exposition. Cette réalité explique en partie pourquoi le fait de jauger l'authenticité d'une *period room* par rapport à un référent spatial unique, comme c'est traditionnellement le cas, mène presque systématiquement à son discrédit. Bien que crucial, cet enjeu n'est toutefois pas le seul que la pluralité spatiale de la *period room* soulève pour la construction du discours muséal. C'est pourquoi il nous paraît à présent nécessaire de faire un pas hors de la *period room* afin d'examiner le rapport qu'elle entretient avec l'espace dans lequel elle s'inscrit. Dans le cas de la salle Boucher, il s'agit de la Frick Collection dont l'une des particularités est justement d'offrir à l'art qui y est présenté un cadre ayant lui aussi les traits de l'intérieur domestique.

5.1.2 La salle Boucher dans l'espace du musée

Millionnaire à l'âge de 30 ans, homme d'affaires aux méthodes parfois discutables⁵²⁸, Henry Clay Frick témoigne d'un intérêt pour l'art, notamment la gravure et le dessin, dès la jeune vingtaine. Il collectionne de plus en plus sérieusement alors qu'il est au tournant de la cinquantaine et sa demeure néoclassique newyorkaise, située au 1, 70^e rue est, et dont la construction au cours des années 1913-1914 est assurée par la firme

⁵²⁸ Dans la courte biographie d'Henry Clay Frick présentée sur le site internet de la Frick Collection il est possible de lire : « He was a lifelong opponent of organized labor, and his refusal to allow union workers at his mines led to the infamous Homestead strike of July 1892, in which ten men were killed and sixty wounded. The same month, Frick himself was attacked in a failed assassination attempt by a twenty-five-year-old Russian anarchist. » The Frick Collection, History, Henry Clay Frick, [En ligne], http://www.frick.org/collection/history/henry_clay_frick, page consultée le 2 avril 2014.

Carrère and Hastings, est destinée à devenir un musée dès sa conception⁵²⁹. Aussi, en accord avec les volontés de Frick, ce qui est aujourd'hui connu comme la Frick Collection devait, en tant qu'institution, conserver une atmosphère domestique (*home atmosphere*)⁵³⁰.

C'est en ce sens que Anne Higonnet définit la Frick Collection comme un *collection museum*, c'est-à-dire une collection privée conçue pour devenir une institution publique et souvent située dans la résidence du collectionneur⁵³¹. L'une des caractéristiques du *collection museum* selon Higonnet, est le fait qu'il soit fondé en réaction et de manière à s'opposer aux musées encyclopédiques traditionnels comme le Metropolitan Museum of Art, par exemple. Ces derniers étaient jugés impersonnels, trop vastes ou tout simplement « morts ». Au contraire, tout en conservant le principe d'accessibilité des grands musées, le *collection museum* proposait plutôt un environnement conçu pour être à la fois sécurisant et complet grâce à son association avec une idée fondamentalement moderne : celle de la maison⁵³². Si, paradoxalement, les *collection museums* sont ceux qui, en comparaison avec les institutions encyclopédiques, paraissent aujourd'hui les plus statiques⁵³³, la question de l'échelle était et demeure encore cruciale. Higonnet souligne que, dans un musée comme la Frick Collection, la vue de pièces qui évoquent l'intérieur domestique par leur décor et leurs proportions donne aux visiteurs le sentiment de pénétrer dans un espace aux dimensions humaines⁵³⁴.

⁵²⁹ Mme Frick habitera le manoir jusqu'à sa mort en 1931 et ce n'est qu'en décembre 1935, suite à une campagne de réaménagement et d'agrandissement menée par l'architecte John Russell Pope, que le musée ouvre ses portes au public. Colin B. Bailey, *Building The Frick Collection. An Introduction to the House and Its Collections*, New York : The Frick Collection en association avec Scala Publishers, 2006, pp. 10; 30-46.

⁵³⁰ Anne Higonnet, *A Museum of One's Own : Private Collecting, Public Gift*, Pittsburgh : Periscope Publishing, 2010, p. 14.

⁵³¹ Pour une définition complète et plus nuancée du *collection museum*, voir Anne Higonnet, *A Museum of One's Own : Private Collecting, Public Gift*, plus particulièrement le chapitre 1 « Not a Museum in the Usual Sense », pp. 3-23.

⁵³² Anne Higonnet, *A Museum of One's Own : Private Collecting, Public Gift*, p. 9.

⁵³³ Cet effet actuel de « tombeau », de « musée mémorial », n'est pas étranger à la touche personnelle insufflée à ces institutions au moment de leur fondation. Les exigences, plus ou moins strictes selon les cas, de conserver l'esprit donné à l'origine par le collectionneur s'accordent parfois difficilement avec la logique événementielle de la mise en exposition des collections dans les musées d'art traditionnels. Les remaniements majeurs entrent souvent en conflit avec le mandat de ces musées personnels qui paraissent nécessairement plus statiques.

⁵³⁴ Anne Higonnet, *A Museum of One's Own : Private Collecting, Public Gift*, p. 86. Le contraste entre le musée encyclopédique et le *collection museum* est particulièrement frappant dans le cas de la Frick Collection puisque le Metropolitan Museum of Art est situé à peine quelques coins de rue plus au nord.

Toutefois, il ne faudrait pas confondre ce type de musée avec la maison historique (*house museum*) dont la valeur serait plutôt non intentionnelle au sens où l'entend Aloïs Riegl⁵³⁵. Comme l'explique Higonnet, la maison historique n'est pas, du moins en règle générale, un musée d'art, mais bien une demeure préservée en raison de l'importance historique qui lui est accordée rétrospectivement, qu'elle ait été le lieu de résidence d'un personnage illustre ou qu'elle présente des propriétés architecturales particulières, entre autres⁵³⁶.

Les liens entre l'espace muséal et l'espace domestique ne sont pas exclusifs au *collection museum* et à la maison historique. Nous le remarquons dès l'introduction de la thèse, le modèle de l'appartement privé – nous ne parlons pas ici de la *period room* – est l'un de ceux adoptés par le musée d'art traditionnel dont les stratégies muséographiques sont loin d'être limitées au *white cube*⁵³⁷. Le recours à des salles d'exposition de petites dimensions, à des éclairages tamisés, à différents accessoires comme du mobilier ou des tapis, contribue à créer une ambiance intimiste qui valorise l'expérience individuelle du spectateur parce qu'elle offre un « cocon » qui, enveloppant à la fois l'œuvre et celui qui la regarde, encourage leur communion. Ces stratégies peuvent aussi offrir un substitut à la demeure du collectionneur, comme c'est le cas avec la collection Robert Lehman présentée au Metropolitan Museum of Art. Autour d'une salle centrale, une série de pièces en enfilade évoquent la résidence Lehman au moyen, entre autres, de fragments architecturaux et de textiles tendus sur les murs⁵³⁸. Mais, ces habiles muséographies,

⁵³⁵ Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek, Paris : Seuil, 2013 [1984], p. 55.

⁵³⁶ Anne Higonnet, *A Museum of One's Own : Private Collecting, Public Gift*, p. 19.

⁵³⁷ L'exposition *Chambre d'amis* (1986), tenue à la fois au Museum van Hedendaagse Kunst de Gand en Belgique et dans différents lieux de la ville, pour la plupart des résidences privées, paraît ici exemplaire. Johanne Lamoureux explique que les artistes étaient invités à réaliser une œuvre dans un espace domestique et que le visiteur, muni d'une carte, devait se déplacer et ainsi visiter l'exposition pièce par pièce en sonnant aux portes des résidences et en entrant dans l'intimité de leurs habitants. Certains des artistes choisissent de jouer sur la complémentarité de l'espace privé et de l'espace institutionnel. C'est le cas de Daniel Buren qui reproduit, grandeur nature au musée, la chambre qu'il devait investir. Comme le décrit Lamoureux, cette dernière était rayée mais seulement à moitié, alors qu'une photographie où l'on pouvait voir la chambre « réelle » dont l'autre moitié était rayée, accompagnait la mise en exposition. Johanne Lamoureux, « Chambres d'amis », *Parachute*, 1986, no 44, pp. 57-60. Au sujet des liens étroits entre l'intérieur domestique et le musée, voir également Johanne Lamoureux, « Le musée en pièces détachées », in *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*. Montréal : Diffusion 3D, 2001, notamment pp. 67-73. [« The Museum Flat », *Public*, no 1, 1988, pp. 71-84.]

⁵³⁸ The Metropolitan Museum of Art, « The Robert Lehman Collection », [En ligne], <http://www.metmuseum.org/en/about-the-museum/museum-departments/curatorial-departments/the-robert-lehman-collection>, page consultée le 15 mai 2014. À ce sujet, voir également Carol Duncan, *Civilizing Rituals : Inside Public Art Museums*, New York : Routledge, 1995, pp. 68-69; 90-91.

aussi efficaces, convaincantes ou immersives soient-elles, n'offrent qu'un succédané, un ersatz de l'intérieur domestique.

Le cas de la Frick Collection est différent. Il ne s'agit pas d'emprunter au vocabulaire domestique afin d'offrir un contexte d'exposition plus intime, approprié ou agréable. À la fois demeure *et* musée, conçue pour être habitée *et* en vue de présenter des œuvres d'art, la Frick Collection est un lieu hybride par excellence où sont enchevêtrés l'espace de vie privée des anciens occupants et l'espace dédié aux visiteurs, c'est-à-dire à la présence du public et de son regard. Dans ce contexte, comment comprendre l'espace de la salle Boucher par rapport à celui dans lequel elle est présentée ?

Dans le musée encyclopédique, la *period room* s'inscrit dans une histoire de l'art construite et spatialisée à travers un découpage généralement chronologique, géographique et stylistique qui participe d'une conception linéaire et téléologique de la discipline. Puisque la complétude du *collection museum* ne relève pas tant de l'« exhaustivité » (aussi problématique, partielle et occidentalisée soit-elle) de la collection, mais plutôt de la dimension domestique du lieu d'exposition en lui-même, la rhétorique du discours muséal ne procède pas selon les mêmes termes. Dans le cas de la Frick Collection, ce sont les pièces de la demeure, leur décor, leur fonction d'origine, leur succession dans l'espace, qui rythment la manière de présenter les œuvres sur un mode domestique, c'est-à-dire en harmonie avec le microcosme de la maison. Ceci permet notamment une plus grande liberté par rapport à la classification traditionnelle, sans pour autant nuire à la cohérence du propos.

Par exemple, le grand salon (*Living Hall*) est orné d'une boiserie sombre offrant une « impression de pièce de la Renaissance italienne »⁵³⁹ (fig. 5.16). Le visiteur pourra bien sûr y admirer des œuvres de la Renaissance italienne, mais pas uniquement. Ainsi, bronzes italiens réalisés par différents artistes dont Michel-Ange, tableaux de Giovanni Bellini (*Saint-François dans le désert*, c. 1475-1478), d'El Greco (*Saint-Jérôme*, 1590-1600) et de Hans Holbein (*Thomas Cromwell*, 1532-33; *Thomas More*, 1527) figurent

⁵³⁹ The Frick Collection, « Virtual Tour, Living Hall », [En ligne], http://www.frick.org/visit/virtual_tour/living_hall, page consultée le 10 mai 2014. Le commentaire à propos de l'histoire de cette pièce précise : « In this room, Thomas Hastings and Sir Charles Allom achieved a splendid setting for the remarkable works of art it still contains. Striking portraits by Holbein, El Greco, Titian, and a masterpiece by Bellini hang against oak-paneled walls to create the feeling of an Italian Renaissance room. »

parmi les œuvres qui voisinent avec des porcelaines chinoises, des meubles originaux d'André-Charles Boulle réalisés au début du 18^e siècle et des imitations du 19^{ième}, des commodes de Bernard II van Risamburgh, des tables à thé d'esprit Chippendale, des chaises d'inspiration William & Mary ainsi que des reproductions de sièges anglais réalisés au 20^e siècle. Mais, l'éclectisme de l'ensemble, tout comme le fait que cette pièce soit précédée de la salle Fragonard où sont présentées des œuvres françaises du 18^e siècle, n'étonnent pas particulièrement puisque la muséographie est cautionnée à la fois par la maison et par la personne de Frick lui-même⁵⁴⁰. Le visiteur qui entre dans la Frick Collection n'accède donc pas à un espace d'exposition dont l'ambition serait de reproduire, à une échelle plus « humaine », le récit du musée encyclopédique. Il entre chez M. et Mme Frick, dans leur résidence, c'est-à-dire dans un espace où tout, la nature des objets présentés, leur distribution dans les différentes salles, les proportions architecturales, porte l'empreinte des propriétaires. Le domestique assure à la fois la structure et la médiation du discours muséal.

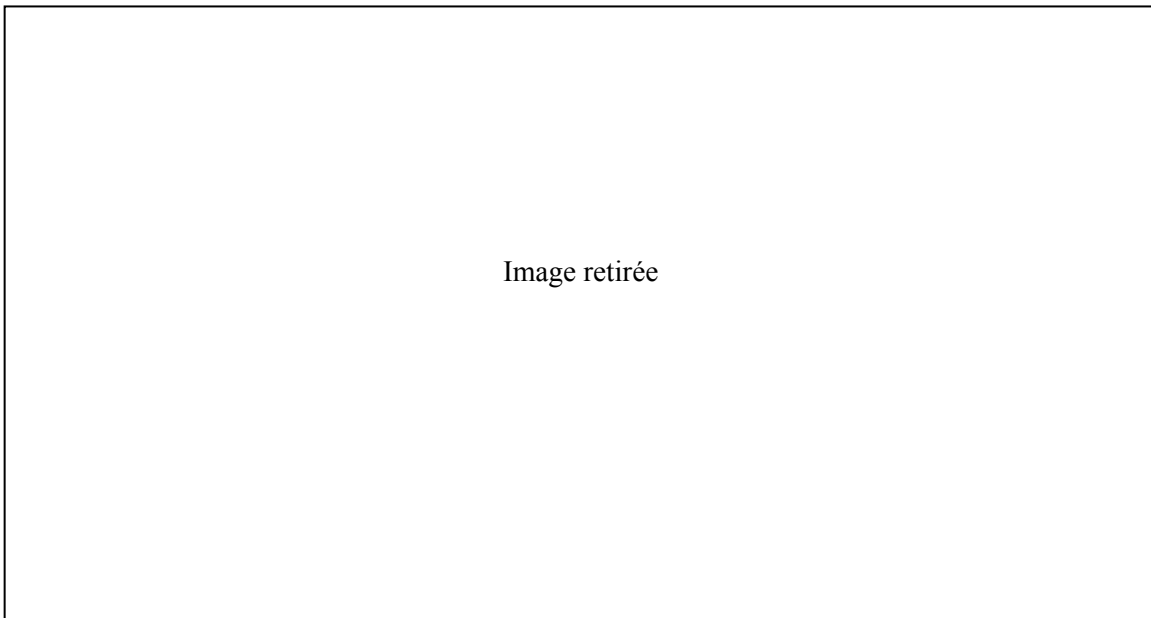


Figure 5.16 : Grand salon (*Living Hall*), New York, début du 20^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 2014, The Frick Collection, New York.

⁵⁴⁰ La Frick Collection précise d'ailleurs, photos d'archives à l'appui, que « The installation of paintings and furniture in the Living Hall appears today as it did in Mr. Frick's lifetime. » The Frick Collection, « Virtual Tour, Living Hall », [En ligne], http://www.frick.org/visit/virtual_tour/living_hall, page consultée le 10 mai 2014.

Ces liens entre la nature du lieu et la structure du discours muséal ajoutent à la complexité spatiale de la salle Boucher qui, en tant que *period room*, se présente comme la mise en abyme d'espaces domestiques dans un espace domestique. D'une part, le décor de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* a bel et bien été déplacé : il a été utilisé en France au 18^e siècle, au même titre que la boiserie d'*Un salon français vers 1750-1760* par exemple. La salle Boucher peut donc être considérée comme une *period room* muséale au sens où nous l'avons définie jusqu'à présent. D'autre part, ce décor fut aussi le cadre du boudoir de Mme Frick dans cette demeure. Habité par la propriétaire, il échappait à la *period room* et sa mise en place était motivée davantage par la subjectivité et les goûts des Frick que par le désir de procéder à une reconstitution historique conforme à l'état des connaissances⁵⁴¹. À ce titre, la salle Boucher peut donc aussi être considérée comme une *period room* du début du 20^e siècle conservée *in situ*.

Ce double statut de *period room* déplacée et *in situ* est confirmé par le double référent déjà souligné de la salle Boucher : un intérieur domestique générique du 18^e siècle et un intérieur domestique spécifique du 20^e siècle (soit le boudoir de Mme Frick). Ce double statut explique peut-être le recours aux guillemets dans le guide de Munhall. Bien que la présence de Mme Frick soit perceptible dans la salle Boucher, le référent « officiel » de la *period room* est celui d'une pièce du 18^e siècle et non celui d'une pièce de la maison Frick dont le principe de cohésion serait explicitement, comme dans le reste du musée, les propriétaires des lieux. À ce titre, les guillemets témoigneraient d'un malaise institutionnel face à l'ambiguïté du référent spatial de cette *period room* qui n'est pas unique mais bien pluriel.

Mais, il y a plus. Comme nous l'avons déjà remarqué, le *collection museum* n'est pas la maison historique. Aussi, précisons que, ayant été conçus et décorés en vue d'être habités mais aussi de présenter des œuvres, les espaces situés au rez-de-chaussée de la

⁵⁴¹ C'est entre autres la thèse d'Higonnet pour qui les pièces pourvues de décors historiques dans les *collection museums* ne sont pas des *period rooms* parce qu'elles ne répondent pas aux mêmes critères « d'objectivité » historique que celles présentées dans les musées d'art à vocation encyclopédique ou les maisons historiques. Anne Higonnet, *A Museum of One's Own : Private Collecting, Public Gift*, p. 95. Witold Rybczynski remarque sensiblement la même chose à propos des intérieurs des collectionneurs et des bureaux de certains riches hommes d'affaires américains contemporains. Selon lui, « When a house contains a collection of antique furniture it is also reasonable to create an appropriate setting, [...]. Such settings are rarely meant to be historically accurate; they are intended primarily to create an appropriate mood, and they freely mix objects from different periods. » Witold Rybczynski, *Home. A Short Story of an Idea*, New York : Viking; Penguin Books Ltd, 1986, p. 103.

Frick Collection – les seuls auxquels le visiteur accède – peuvent être considérés comme des pièces d'apparat, des espaces de réception comme il en existe dans toutes les demeures prestigieuses. Or, bien qu'ils soient situés à l'intérieur de la demeure, ces espaces s'opposent aux espaces plus intimes, à ceux qui, *a priori*, ne sont pas destinés à recevoir des invités de marque et, éventuellement, des visiteurs de musée, mais qui sont davantage dédiés aux activités quotidiennes et réservés aux proches⁵⁴². Situé à l'origine au premier étage de la demeure, le boudoir est l'un de ces espaces intimes. Présenté au rez-de-chaussée sous la forme de la salle Boucher, il préserve donc, dans l'espace muséal devenu « public », la trace de l'espace privé que cette demeure était à l'origine. La salle Boucher devient à la fois l'espace qui témoigne le plus intimement de la domesticité (désormais révolue) de cette demeure et l'ultime point d'accès du visiteur à la vie privée des anciens propriétaires.

Le rapport entre la salle Boucher et l'espace de la Frick Collection est donc plus complexe que si elle se trouvait dans le musée encyclopédique. Dans ce dernier, la *period room* est présentée comme l'expression la plus aboutie de la domesticité dans un espace qui ne l'est aucunement et où le décor domestique a parfois un statut d'accessoire par rapport aux œuvres exposées (pensons aux différents types de *period settings*, par exemple). La relation n'est pas non plus la même que dans la maison historique, où le lieu en lui-même est devenu une *period house* et dans lequel c'est l'œuvre d'art qui, lorsqu'elle est présente, est souvent accessoire au décor historique. Ici, conjuguant ces deux pôles, la salle Boucher introduit une rupture dans la hiérarchie des espaces. Non seulement elle fait coïncider plusieurs espaces domestiques, mais elle initie une confrontation entre différents registres de domesticité, l'un davantage « public » à travers les pièces d'apparat et l'autre résolument privé.

⁵⁴² Cette distinction des espaces est visible entre autres dans les dimensions plus intimes des pièces et dans les plafonds plus bas, comme en témoignent des photos d'archives. Voir Frick Collection, *Highlights from the Archives*, « Henry Clay Frick : The New York Residence », [En ligne], http://www.frick.org/research/archives/highlights/henry_clay_frick_new_york_residence, page consultée le 15 mai 2014. Soulignons également que la division entre les pièces de réception et les pièces privées existe en Angleterre dès le début du 18^e siècle. Derek Shrub explique, « Un grand éclat est donné à l'agencement des pièces de réception et au hall d'entrée; [...]. Pour la vie de tous les jours, on s'entasse dans les petites pièces pauvrement agencées des étages inférieurs ou supérieurs. » Derek Shrub, « Kent et Early Georgian » in Pierre Verlet, *Styles, meubles, décors, du Moyen Âge à nos jours*, Tome I, Paris : Larousse, 1972, p. 186. Voir aussi Robbie G. Blakemore, *History of Interior design and Furniture, From Ancient Egypt to Nineteenth-Century Europe*, deuxième édition, Hoboken, N. J. : John Wiley and Sons, pp. 250-253.

Les rencontres et les tensions entre les espaces observées dans cette première partie du chapitre nous mènent à nous interroger au sujet des enjeux épistémologiques associés au fait d'interpréter la vie domestique du passé au moyen de la *period room*. C'est en ce sens que nous proposons à présent d'examiner les spécificités domestiques de la pièce du 18^e siècle et du boudoir de Mme Frick réunis dans la salle Boucher. Grâce à cette analyse, nous expliquerons non seulement les liens qui unissent l'espace domestique et son décor, mais nous montrerons comment d'autres espaces, la boutique du marchand, les industries de M. Frick ou encore les espaces réservés aux domestiques, participent eux aussi à la pluralité spatiale de la *period room*, bien qu'ils ne semblent pas, du moins à première vue, liés au décor.

5.2 L'histoire de la domesticité au musée : l'envers du décor

Une fois mis en forme, institutionnalisé et exposé au moyen de la *period room*, l'espace domestique perd sa valeur d'usage et ce, indépendamment des traces d'usage et des effets de récit qui peuvent l'animer. Il n'en reste que le décor qui, dès lors, acquiert une importance prépondérante pour la construction de l'histoire. Aussi, de quelle manière les espaces qui composent la *period room* travaillent-ils la version de l'histoire de la domesticité qui est spatialisée et véhiculée à travers ce dispositif et son décor ? En répondant à cette question, nous souhaitons montrer les liens qui existent entre le développement de la domesticité et le décor, mais aussi analyser la tension qui est créée entre les espaces qui sont montrés et ceux qui sont occultés par l'histoire transmise au moyen du décor dans la *period room*. Pour ce faire, nous devons d'abord définir et situer historiquement l'espace domestique et sa valeur de *home*, c'est-à-dire de « chez-soi », une notion qui peut d'ailleurs être comptée au nombre des conditions de possibilité de la *period room*.

5.2.1 Home sweet home

À propos de l'intérieur domestique du 19^e siècle, Walter Benjamin écrivait :

La difficulté quand on réfléchit sur l'habitation [*das Wohnen*], est la suivante : d'une part, il faut en voir l'élément très ancien, éternel peut-

être : le reflet du séjour de l'être humain dans le sein maternel; d'autre part, abstraction faite de ce thème préhistorique, il faut considérer l'habitation sous sa forme la plus extrême comme un mode d'existence du XIX^e siècle⁵⁴³.

Cette apparente dichotomie, en vertu de laquelle l'intérieur domestique se situerait à la fois hors du temps tout en étant le propre du 19^e siècle, aurait pour corollaire une conception philosophique de l'expérience elle-même indissociable de la modernité. C'est du moins la thèse soutenue par Charles Rice selon qui :

Long experience (*Erfahrung*), founded on an appeal and a connection to tradition, and the accumulation of wisdom over time, comes into conflict with the multitude of momentary, instantaneous experiences (*Erlebnisse*) that contribute to the dynamic energy of the modern city. The city alienates long experience; its refuge, and the context for its amplification, is the domestic interior⁵⁴⁴.

La lecture de Benjamin proposée par Rice montre bien l'investissement personnel associé à l'intérieur domestique et confirme que, afin d'acquérir le statut de chez-soi, ce « refuge » ne peut être simplement synonyme d'abri.

En effet, plus qu'un simple lieu de résidence, le chez-soi est un lieu pratiqué, un espace ou, plus précisément, un espace domestique. Comme l'explique Witold Rybczynski, le chez-soi s'expérimente et se ressent plus qu'il ne se mesure et combine à la fois lieu physique et état d'être⁵⁴⁵. L'auteur esquisse les contours de la notion de chez-soi en l'associant de près au confort qui, selon lui, en est l'une des conditions essentielles. Construction culturelle qui change selon le lieu et l'époque, le confort se conçoit un peu à la manière d'un oignon – Rybczynski parle d'une *Onion Theory of Comfort* – dans la mesure où il est composé de « couches » relevant aussi bien de la commodité, de l'efficacité, de la tranquillité, du plaisir, de l'intimité ou de la vie privée⁵⁴⁶. Pour Rybczynski, définir le chez-soi implique également de faire référence à la domesticité de la maison, une notion pour sa part associée à la famille, à l'attachement au foyer et aux

⁵⁴³ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduction de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris : Éditions du cerf, 1989, p. 239.

⁵⁴⁴ Charles Rice, *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*, Londres et New York : Routledge, 2007, p. 11.

⁵⁴⁵ Witold Rybczynski, *Home. A Short Story of an Idea*, p. 62.

⁵⁴⁶ Witold Rybczynski, *Home. A Short Story of an Idea*, p. 231.

émotions⁵⁴⁷. Commentant lui aussi la dimension émotionnelle du chez-soi, Mario Praz évoque le concept de *Stimmung* qu'il définit comme un sentiment, un « sens » de l'intérieur, de l'intimité de la maison et qui s'opposerait à l'immensité, au vide, à la froideur⁵⁴⁸.

Si elle est bien ancrée dans les habitudes du 19^e siècle⁵⁴⁹, la notion de chez-soi n'est toutefois pas exclusive à cette période, contrairement à ce que pourrait laisser sous-entendre la proposition de Benjamin⁵⁵⁰. Rybczynski, qui en retrace l'historique, souligne d'ailleurs son essor au Pays-Bas dès le 17^e siècle⁵⁵¹. Il n'y a pas lieu ici de reprendre son analyse mais, compte tenu de notre objet d'étude, soulignons l'importance croissante accordée au chez-soi en France au 18^e siècle. Rybczynski explique que, à partir du 18^e siècle en Angleterre, en France et dans les pays germanophones, la maison se transforme physiquement et émotionnellement. Nous l'avons déjà remarqué, c'est à cette époque qu'un usage de plus en plus spécialisé commence à être attribué aux pièces qui, par le fait même, tendent à rapetisser et à se multiplier⁵⁵². C'est également au cours de cette période que l'endroit dédié au travail se distingue peu à peu de la demeure et ce, même si Benjamin associe plutôt cette division à la période Louis-Philippe⁵⁵³. Et surtout, c'est à partir du 18^e siècle que la dimension publique de la demeure s'amenuise, condition

⁵⁴⁷ Witold Rybczynski, *Home. A Short Story of an Idea*, p. 75.

⁵⁴⁸ Mario Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration. From Pompeii to Art Nouveau*, New York : Thames and Hudson, 2008 [1964], pp. 50-55.

⁵⁴⁹ À ce sujet voir entre autres Stefan Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-Century Domestic Interior*, New York : Thames and Hudson, 2009.

⁵⁵⁰ C'est du moins la lecture qu'en fait Rice qui explique que : « The interior is born, matures and dies out within the span of the nineteenth century. This is the thrust of Benjamin's thinking in his two exposés (of 1935 and 1939) which offer a synopsis of *The Arcades Project*. Each contains a section on the interior, giving an account of its emergence and liquidation within the span of that century. » Charles Rice, *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*, p. 11.

⁵⁵¹ Witold Rybczynski, *Home. A Short Story of an Idea*, pp. 51-75.

⁵⁵² Nous rappelons ici une citation de Mario Praz déjà mentionnée dans l'introduction de la thèse. « It was during this period that the distribution of apartments was set in an arrangement which lasts today : bedroom, living room (one no longer received in the bedroom), antechamber, little rooms like the boudoir and the study (cabinet de travail). Around 1750 the dining room appeared, with appropriate furniture. In almost every apartment a dressing room was found, and in some cases a bathroom. The rooms were smaller than in the past, better heated, more sensibly arranged. » Mario Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration. From Pompeii to Art Nouveau*, p. 152.

⁵⁵³ Witold Rybczynski, *Home. A Short Story of an Idea*, p. 77; Walter Benjamin, « Louis-Philippe ou l'intérieur », *Oeuvre III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris : Gallimard, 2000, p. 56.

nécessaire au développement du chez-soi⁵⁵⁴. Précisons toutefois que les sphères privées et publiques sont à comprendre différemment selon les époques⁵⁵⁵. Les demeures des mieux nantis, bourgeois et nouveaux nobles, comme les hôtels particuliers – dont le décor mural est très souvent à l'origine des *period rooms* muséales – sont partiellement accessibles à certains visiteurs moyennant un pourboire au concierge, et les plus belles demeures sont décrites dans les guides de voyage⁵⁵⁶. De plus, dans ces mêmes intérieurs, les pièces aujourd'hui considérées comme étant réservées aux occupants des lieux et à quelques proches privilégiés, pensons à la chambre notamment, sont encore, quoique dans une moindre mesure qu'au cours des siècles précédents, des lieux pour recevoir les invités et pas uniquement les intimes. Ceci étant, il n'en demeure pas moins que le chez-soi acquiert de plus en plus le statut d'espace privé au sens où nous l'entendons aujourd'hui⁵⁵⁷.

En accord avec ces principes de base, le chez-soi apparaît comme un espace fondé sur la division, voire l'opposition entre des activités et des sphères qui, petit à petit, ont été jugées incompatibles. La division entre l'intérieur et l'extérieur d'abord, entre les pièces et leur usage dans la demeure ensuite. Puis, plus significativement, entre le monde public et le monde privé, entre la prétendue stabilité attribuée à l'intérieur lui-même et le rythme de la vie moderne. Toutefois, lorsque l'intérieur est institutionnalisé au moyen de

⁵⁵⁴ Witold Rybczynski, *Home. A Short Story of an Idea*, p. 77. À ce sujet, voir également Annik Pardailhé-Galabrun, *La naissance de l'intime. 3 000 foyers parisiens XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris : Presses Universitaires de France, 1988. Notons en outre que, comme le démontre l'étude d'Annik Pardailhé-Galabrun, l'intérêt accordé au chez-soi n'est pas uniquement l'apanage de l'élite socioéconomique. En effet, même les ménages plus modestes – incluant ceux qui résident dans une seule pièce – accordent de plus en plus de soin à l'aspect de la demeure avec la décoration, au confort avec les tapisseries et les rideaux, ou encore à l'intimité avec le recours à des paravents et à des cloisons de fortune afin de délimiter les espaces du foyer.

⁵⁵⁵ À ce sujet, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, traduit de l'américain par Antoine Berman et Rebecca Folkman, Paris : Éditions du Seuil, 1979.

⁵⁵⁶ Par exemple, à propos de deux maisons du nouveau quartier de la Chaussée d'Antin mentionnées dans le *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville et de tout ce qu'elle contient de remarquable* (1787) par Luc Vincent Thiéry, Kathryn Norberg soutient que les touristes, dignitaires et gens plus humbles, peuvent profiter d'une visite guidée des salons, des salles de jeu et des salles de bains par le concierge. Kathryn Norberg, « Salon as Stage : Actress/Courtesans and their Homes in Late Eighteenth-Century Paris », in Denise Amy Baxter et Meredith Martin, dirs., *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe. Constructing Identities and Interiors*, Farnham : Ashgate, 2010, p. 105.

⁵⁵⁷ Sennett précise que déjà « À la fin du XVII^e siècle, l'opposition entre public et privé a évolué vers le sens actuel. Public signifie ouvert à l'investigation de tout un chacun, tandis que privé désigne une région protégée de la vie, définie par la famille et par les amis. » Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, p. 25.

la *period room*, cette division fondamentale fait plutôt place à la condensation, au rassemblement de ces espaces selon un processus qui, paradoxalement, opère à travers l'élément agissant comme le marqueur visuel de la division au plan physique : le décor.

Compte tenu des nombreux paramètres qui le composent et de la part affective qu'il implique, le chez-soi ne saurait être réduit à une simple question de décor et ce, même si ce dernier joue un rôle important dans le processus de transformation de la demeure en chez-soi. Comme l'explique Rybczynski,

One cannot recapture the comfort of the past by copying its décor. The way that rooms looked made sense because they were a setting for a particular type of behavior, which in turn was conditioned by the way that people thought about comfort. Reproducing the former without the latter would be like putting on a play and only building the stage set, but forgetting the actors and script⁵⁵⁸.

Ainsi, par exemple, en réduisant l'espace domestique à son décor, la *period room* présentée dans le musée d'art ne transmet pas la chaleur de la pièce, la luminosité, la vue extérieure, la proximité ou l'éloignement des pièces entre elles, ou encore la manière de circuler dans la maison. Tous ces paramètres contribuent au confort et participent de la pratique du lieu – ils transforment de ce fait la maison en un espace au sens où l'entend de Certeau – mais ne peuvent pas être pris en compte lorsque le domestique est pensé en termes de décor. En outre, la remarque de Rybczynski a une résonance particulière par rapport à la *period room* dont nous avons déjà souligné les différents liens (parfois problématiques) avec le théâtre et la scène. Pensons notamment au fait qu'elle puisse être considérée comme un simple décor ancien pour la mise en contexte du mobilier, présentée comme une scène à l'italienne, ou encore définie comme « une pièce décorée dans le costume du temps » en accord avec l'historicisme du récit muséal⁵⁵⁹.

Étudier l'intérieur à partir du décor pose en effet un problème méthodologique qui pourrait mener à une conception de l'espace domestique comme une forme stable, anhistorique, dont seule l'enveloppe esthétique serait sujette aux changements des modes

⁵⁵⁸ Witold Rybczynski, *Home. A Short Story of an Idea*, p. 219.

⁵⁵⁹ Voir Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800. Reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du sud et en France*, Dijon : Éditions Fatou, 1995, p. 13; à propos des liens entre la *period room* sous forme de vignette et la scène à l'italienne voir le chapitre IV, section « 4.2.1 Encadrer et faire tableau »; à propos de la boiserie considérée comme un décor et pour d'autres métaphores scéniques associées à la *period room* voir l'introduction de la thèse, section « Définir la *period room* ».

et des « styles ». C'est d'ailleurs à ce titre que Rice critique les histoires « traditionnelles » de la sphère privée et de la domesticité, celles de Rybczynski et de Praz, mais aussi celles de Peter Thornton (1984) et du quatrième volume de *L'histoire de la vie privée* (1985-1987)⁵⁶⁰, comme étant essentialistes. Il leur reproche de rendre atemporel le sens de l'intérieur en proposant une lecture du domestique non problématisée et marquée par l'idée de progrès, aporie historiciste à laquelle il répond au moyen d'une lecture de l'histoire du chez-soi qui se veut moins homogène à travers les écrits de Benjamin⁵⁶¹.

Sévère, et même potentiellement réductrice si l'on considère le passage de l'ouvrage de Rybczynski que nous venons de citer, cette critique a toutefois des échos dans la construction de l'histoire de l'art souvent linéaire à laquelle participe la *period room* au musée. En étudiant les vies du décor de l'allégorie *Les Arts et les Sciences*, nous réviserons cette homogénéité en nous penchant sur les différentes manières de consommer l'espace. Nous entrerons ainsi au cœur du processus par lequel le lieu de résidence est transformé en foyer et nous montrerons que « stabilité » et « changement » travaillent conjointement dans l'espace de la *period room* à travers le réemploi de l'œuvre de Boucher. Ce faisant, nous relèverons les particularités, voire les incompatibilités domestiques des différents espaces qu'elle a successivement encadrés, tout en révélant l'importance de d'autres espaces qui ne sont pas nécessairement domestiques mais qui contribuent tout autant à la pluralité spatiale de la *period room*.

5.2.2 Décor et domesticité au 18^e siècle

Œuvres décoratives du 18^e siècle, les panneaux de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* ont certainement été produits en vue de s'inscrire dans un intérieur et, à ce titre, ils participent d'une forme de domesticité propre à cette période. De quel espace s'agit-il

⁵⁶⁰ Peter Thornton, *L'époque et son style : la décoration intérieure, 1620-1920*, Paris : Flammarion, 1986 [Authentic Décor : *The Domestic Interior, 1620-1920*, New York : Viking, 1984]; Philippe Ariès et Georges Duby, dirs., *Histoire de la vie privée*, tome 4 « De la Révolution à la Grande Guerre », Paris : Seuil, 1985-1987. Soulignons que l'emploi du terme « style » dans la version francophone du titre de l'ouvrage de Thornton laisse supposer une conception historiciste de l'intérieur qui est moins présente dans le titre anglophone.

⁵⁶¹ Charles Rice, *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*, plus précisément le chapitre I « Irrecoverable inhabitations. Walter Benjamin and histories of the interior », pp. 9-36.

ici et comment le décor a-t-il pu contribuer à sa domesticité ? Voici quelques hypothèses qui nous permettront d'approfondir comment l'élaboration du chez-soi et le décor s'articulent à l'époque.

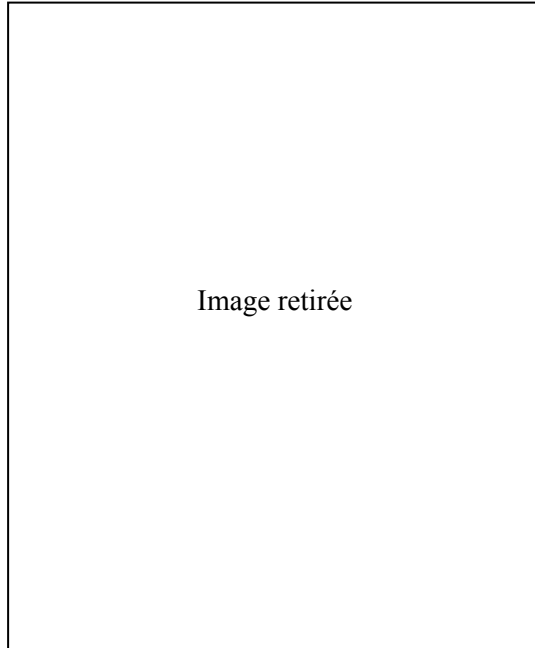


Figure 5.17 : François Boucher, *Allégorie des Arts libéraux : l'Architecture*, 1761, huile sur toile, 60 x 50 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève.

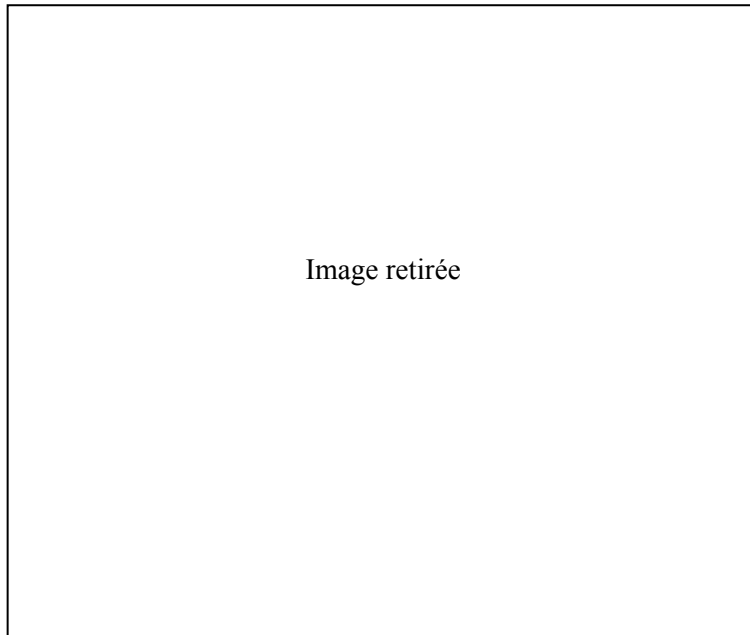


Figure 5.18 : Attribué à François Boucher, *Sculpture*, 18^e siècle, craie noire et estompe sur papier crème, 26,8 x 32,1 cm, The Frick Collection, New York.

Comme nous l'avons déjà souligné, les panneaux de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* ont longtemps été associés au mécénat de Madame de Pompadour et au château de Crécy où ils auraient peut-être orné les murs d'un boudoir octogonal. Toutefois, le château situé au sud-ouest de Dreux fut détruit pendant la Révolution et il n'existe aucune preuve tangible confirmant l'identité du commanditaire ou la provenance du décor. Alastair Laing soutient que, contrairement à la tradition qui situe la production des panneaux vers 1750-1752, ces derniers auraient plutôt été réalisés à la fin des années 1750, voire au début des années 1760⁵⁶². Il remarque qu'un tableau intitulé *L'Architecture* (fig. 5.17) signé de la main de Boucher serait vraisemblablement un original à partir duquel aurait pu être réalisé le médaillon éponyme de la série conservée à la Frick Collection. Cette œuvre est datée de 1761⁵⁶³. Un dessin intitulé *La Sculpture* (fig. 5.18), aujourd'hui conservé à la Frick Collection, mais dont l'authenticité n'est pas aussi incontestable que celle de l'œuvre précédente, est lui aussi daté de 1761⁵⁶⁴. En outre, Laing suggère que le médaillon *La Tragédie* serait en fait une parodie de l'œuvre *Médée et Jason* de Carle Vanloo datée de 1759⁵⁶⁵. Or, Madame de Pompadour acquiert le château de Crécy en 1745 pour s'en départir dès 1757. Ainsi, soit l'œuvre fut commandée par son nouveau propriétaire le Duc de Penthièvre, bien que ce dernier fasse l'acquisition

⁵⁶² Alastair Laing, « Madame de Pompadour et “les Enfants de Boucher” » traduit de l'anglais par Jacques Demarcq, in Xavier Salmon, dir., *Madame de Pompadour et les arts*, Paris : réunion des musées nationaux, 2002, pp. 45-46. Au contraire de la description de la salle Boucher consignée dans le guide de la collection publié en 1999 (Munhall, pp. 26-27), la Frick Collection ne réfute pas ces hypothèses comme en témoigne les informations présentées via le commentaire audio disponible sur le site internet de l'institution. Il est possible d'entendre : « This intimate chamber was designed around the eight canvases painted in François Boucher's workshop most likely in the early 1760's for an unknown patron. » The Frick Collection, « Virtual Tour, Boucher Room », [En ligne], http://www.frick.org/visit/virtual_tour/boucher_room, page consultée le 23 mars 2014.

⁵⁶³ Alastair Laing, « Madame de Pompadour et “les Enfants de Boucher” », p. 45. Au sujet de ce tableau en particulier, voir également Musée d'art et d'histoire (Genève, Suisse), Renée Loche, *Catalogue raisonné des peintures et pastels de l'école française XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève : Éditions Slatkine, 1996, pp. 54-57.

⁵⁶⁴ Alastair Laing, « Madame de Pompadour et “les Enfants de Boucher” », p. 45. À propos de la relation entre ce dessin, deux autres conservés dans les collections (*Painting*, 67.3.99; *Poetry*, 67.3.100) et les panneaux, la notice du catalogue de la Frick Collection suggère : « In contrast to the rounded compositions of the panels, bordered by flowers, all three Frick drawings are rectangular in format, and all deviate in detail to some extent from their painted counterparts. Furthermore, all are executed in a dry and regularized technique and are highly finished, differing from the searching quality characteristic of Boucher's preliminary studies for paintings. For this reason, experts have suggested that the drawings were executed after the panels, not as preparations for them, most likely as an intermediary stage for work in another medium. » The Frick Collection, *The Frick Collection : an Illustrated Catalogue*, vol. 9, p. 58.

⁵⁶⁵ Alastair Laing, « Madame de Pompadour et “les Enfants de Boucher” », p. 46.

du château entièrement décoré et meublé, soit elle ne provient tout simplement pas de Crécy⁵⁶⁶.

Plusieurs inconnues limitent notre compréhension du fonctionnement de l'iconographie des panneaux et nous ne pourrions pas, comme l'a fait Mary Sheriff avec *Les progrès de l'amour* de Fragonard (1771-1772), œuvre elle aussi présentée à la Frick Collection, examiner les liens entre l'iconographie des panneaux, leur distribution dans l'espace, la place du spectateur et la signification de l'ensemble⁵⁶⁷. Mais, nous pouvons néanmoins explorer certaines hypothèses au sujet du rapport entre le décor et les usages de la pièce dans la demeure au 18^e siècle.

Si certains auteurs proposent que l'allégorie *Les Arts et les Sciences* ait pu orner les murs d'un boudoir, d'autres suggèrent qu'elle ait pu se trouver dans un cabinet⁵⁶⁸, dernière hypothèse qui nous paraît plus plausible en raison de l'iconographie des panneaux. En effet, si le boudoir est un dérivé « féminisé » du cabinet, il s'en distingue à la fois par sa fonction et par son décor⁵⁶⁹. Traitant de la manière d'employer la peinture « [...] avec convenance à l'embellissement des édifices », DuPerron soutient dans son *Discours sur la peinture et sur l'architecture* (1758) que « [t]outes les pièces différentes

⁵⁶⁶ Comme l'explique Jean Vittet, « La marquise de Pompadour acheta la propriété à Louis Verjus, marquis de Crécy, le 21 mai 1746 pour 725 000 livres, le mobilier entrant dans ce montant pour 100 000 livres. Le 21 septembre 1757, après plus de onze ans de jouissance, la marquise revendit Crécy au duc de Penthièvre, mais cette fois pour deux millions de livres, dont 250 000 livres pour le mobilier. Entre temps le domaine avait été agrandi, le château restauré et embelli. » Lorsque, à son tour, le duc de Penthièvre vendit Crécy au prince et à la princesse de Montmorency en 1775, le mobilier comptait pour seulement 43 000 livres. Jean Vittet, « Le décor du château de Crécy au temps de la marquise de Pompadour et du duc de Penthièvre. Essai d'identifications nouvelles », p. 133. La Frick Collection admet que le duc de Penthièvre pourrait peut-être être le commanditaire de cette œuvre : « The pannels cannot, therefore, have been painted for her [Mme de Pompadour], but if the traditional provenance from Crécy is correct, must have been painted for the Duc de Penthièvre. He may subsequently have removed them to another home he acquired in 1775, the Château de Sceaux, since two sets of decorative panels by Boucher were recorded there in 1793. » The Frick Collection, *The Frick Collection: an Illustrated Catalogue*, vol. 9, p. 60.

⁵⁶⁷ Mary D. Sheriff, *Fragonard : Art and Eroticism*, Chicago : University of Chicago Press, 1990, voir le chapitre 2 « The Dynamics of Decoration », pp. 58-94.

⁵⁶⁸ Jean Vittet, « Le décor du château de Crécy au temps de la marquise de Pompadour et du duc de Penthièvre. Essai d'identifications nouvelles », p. 138. D'autres sources évoquent le cabinet en bibliothèque ou même la bibliothèque. Edgar Munhall et al., *La Frick Collection : Une visite*, pp. 26-27; The Frick Collection, *The Frick Collection: an Illustrated Catalogue*, vol. 9 Drawings, Prints and Later Acquisitions, p. 57. Toutefois, nous excluons de notre analyse ces deux possibilités puisque rien n'indique que les panneaux de l'*Allégorie des Arts et des Sciences* aient pu servir de portes (le revers du panneau aurait alors été travaillé ou du moins soigné) au corps d'armoire souvent employé dans ce genre de lieu.

⁵⁶⁹ Voir entre autres l'étude de Michel Delon, *L'invention du boudoir*, Cardeilhan, France : Zulma, 1999, notamment pp. 24-25; 47.

doivent par leurs peintures symboliques annoncer leurs usages [...]. »⁵⁷⁰ Dans le même ordre d'idées, dans son ouvrage *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780), Nicolas Le Camus de Mézières décrit avec précision chaque pièce de la maison en prêtant une attention particulière au « caractère » de chacune. Il pose ainsi des règles de base afin d'accorder l'usage, les proportions et le décor de la pièce de manière à assurer l'harmonie et le bien-être dans la demeure – démarche qui semble confirmer les liens entre spécialisation des pièces, décor et processus de développement du chez-soi.

C'est ainsi que Le Camus de Mézières décrit le boudoir comme « le séjour de la volupté », lieu dédié aux plaisirs qu'il compare à une « petite maîtresse à parer »⁵⁷¹. La nature (végétation, fleurs, troncs d'arbres) est une importante source d'inspiration pour le décor de cette pièce empreinte de féminité où la lumière doit être tamisée et pour laquelle il vaut mieux privilégier des iconographies comme le triomphe d'Amphitrite, Psyché et l'Amour ou encore Vénus et Mars⁵⁷², dernier critère auquel ne répondent pas les panneaux de l'allégorie *Les Arts et les Sciences*. Les représentations d'enfants, qui ne sont pas ici des *putti*, paraissent elles aussi peu appropriées alors que, comme le souligne Michel Delon, « [...] l'amour dans un boudoir se caractérise par le plaisir et le refus de la procréation. »⁵⁷³

Au sujet du cabinet, Le Camus de Mézières souligne qu'une demeure peut en compter plusieurs. Certains ont un usage spécifique auquel les proportions et le décor devront être harmonisés, comme le cabinet de toilette, le cabinet de médailles et

⁵⁷⁰ DuPerron, *Discours sur la peinture et sur l'architecture, Dédié à Madame de Pompadour, Dame du palais de la Reine*, Paris : chez Prault père, 1758, pp. 54; 59. Disponible Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65525946.r=.langFR>, page consultée le 23 mai 2014.

⁵⁷¹ Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris : Benoit Morin Imprimeur-Libraire, 1780, p. 116. Disponible Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857133.r=Le+Camus+de+M%C3%A9zi%C3%A8res%2C+Nicolas.langFR.swf>, page consultée le 5 avril 2014.

⁵⁷² Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, pp. 116-117. Comme l'ont relevé de nombreux auteurs, la description du boudoir proposée par Le Camus de Mézières semble être inspirée d'un boudoir imaginé par Jean-François de Bastide dans *La petite maison*, récit de fiction qui aurait été publié pour la première fois dans le *Journal œconomique* en 1753 ou 1754. Voir entre autres Ed Lilley, « The Name of the Boudoir », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 53, no 2, 1994, p. 197; Jean-François de Bastide, *La petite maison*, édition de Michel Delon, Paris : Gallimard, 1995, pp. 115-116.

⁵⁷³ Michel Delon, *L'invention du boudoir*, p. 43.

d'antiquités, le cabinet d'histoire naturelle ou encore le cabinet attendant à la bibliothèque. Pour les autres, aux proportions variables et ayant un usage moins précis, l'auteur insiste sur l'importance accordée à l'iconographie du décor qui doit être « analogue au genre de la personne qui en est propriétaire »⁵⁷⁴. Ainsi, aux exigences de la fonction s'ajoutent les qualités, notamment le statut social, de l'occupant.

S'il paraît logique de soutenir que les panneaux de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* n'ont pas orné les murs d'un boudoir, en quoi répondraient-ils aux exigences d'un cabinet ? D'emblée, soulignons que, dans le contexte des Lumières, une telle iconographie rappelle l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Diderot et d'Alembert dont le premier volume paru en 1751 proposait un « Système figuré des connaissances humaines », base de l'organisation de l'ouvrage et où les activités représentées sur les panneaux sont nommées – ou à tout le moins évoquées en ce qui concerne l'élevage et l'horticulture – et dûment classifiées. Ce thème paraît donc s'accorder à l'une des fonctions du cabinet qui, rappelons-le avec l'exemple du *studiolo* à la Renaissance, est entre autres associé à l'étude et à la réflexion.

En ce qui a trait à l'harmonie entre le décor et le statut du propriétaire, il est difficile d'entrer dans les détails. Néanmoins, précisons que les liens entre les activités représentées sur les panneaux de la Frick Collection et les intérêts de Madame de Pompadour pour le développement de l'art et de la science ont déjà été soulignés par certains auteurs⁵⁷⁵. Vers 1752-1753, la mécène avait d'ailleurs commandé au peintre

⁵⁷⁴ Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, p. 157. La mention du genre n'est pas ici à comprendre dans le sens actuel de *gender* mais fait plutôt référence à la « sorte » de personne, aussi ambigu et imprécis cet usage puisse-t-il nous paraître. À l'époque, l'usage du terme « genre » en tant que marque du féminin ou du masculin est réservé au domaine grammatical. Parmi les autres usages, le genre peut faire référence aux traits communs partagés par une espèce, à la manière (d'un peintre ou dans l'écriture, par exemples), aux trois genres de la rhétorique (démonstratif, délibératif, judiciaire), à la profession (un ouvrier habile en son genre est habile dans la profession qu'il exerce), etc. Voir entre autres Pierre Richelet, *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne*, Tome 1 A-H, Amsterdam : Aux dépens de la compagnie, 1732, p. 757; ou encore « genre » dans *ARTFL Encyclopédie Project*, Université de Chicago, [En ligne], <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/quickdict.pl?docyear=1700-1799&strippedhw=Genre>, page consultée le 24 avril 2014.

⁵⁷⁵ Dans le catalogue de la Frick Collection il est possible de lire : « [...] the subjects of the Crécy panels probably were chosen more to flatter their patron than to fit any traditional iconographic pattern. Indeed, the seemingly random assortment can readily be interpreted as referring specifically to Madame de Pompadour's personal patronage of the arts. » Ainsi, par exemple, le thème de l'hydrologie ferait référence aux jeux d'eau du château, celui de l'astronomie à la vingtaine d'ouvrages de sa bibliothèque portant sur ce sujet, tandis que le thème de la chimie ferait évidemment référence à son implication à Sèvres. Frick

Carle Vanloo (1705-1765) quatre tableaux et deux dessus-de-porte formant une *Allégorie des Arts* où la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, la tragédie et la comédie étaient représentées sous les traits d'enfants pour un salon de compagnie au château de Bellevue⁵⁷⁶. Approfondissant cette hypothèse, nous pouvons nous demander quel aurait été l'usage d'un cabinet orné d'une iconographie représentant les arts et les sciences s'il avait été la propriété de Madame de Pompadour ? Dans le château de Crécy, cette pièce de petites dimensions (si le nombre de panneaux est complet) aurait servi à recevoir des invités de marque, notamment le roi Louis XV. Plus qu'un lieu d'intimité – compte tenu du décor et du fait que les relations entre la favorite et le roi sont platoniques à partir de 1751⁵⁷⁷ – il aurait été un espace témoignant du rôle de Madame de Pompadour en tant que coordonnatrice des plaisirs du roi. Ces panneaux pourraient alors être interprétés comme une série sur les loisirs, les activités qui y sont représentées étant toutes pratiquées à titre de divertissement à l'époque. Ainsi, la figure de l'enfant évoquerait celle de l'amateur qui s'adonne aux pratiques des arts et des sciences en dilettante⁵⁷⁸.

En l'absence de preuves tangibles, il n'est pas à propos de pousser plus loin cette analyse. Néanmoins, compte tenu de la relation aussi étroite que nouvelle qui se développe entre l'iconographie du décor et les usages de la pièce dans les riches intérieurs français de l'époque, il est raisonnable de penser que, si cet éventuel cabinet avait vraiment été commandé par Madame de Pompadour – et ceci aurait aussi été le cas pour un autre commanditaire quoique d'une manière probablement différente –, il aurait participé à la construction de l'identité de son/sa propriétaire tout en s'accordant avec ses ambitions sociales⁵⁷⁹. À propos du décor intérieur au 18^e siècle et de l'iconographie des arts et des sciences en particulier, Katie Scott remarque que :

Collection, *The Frick Collection: an Illustrated Catalogue*, vol. 2 Paintings: French, Italian, and Spanish, p. 18.

⁵⁷⁶ Xavier Salmon, dir., *Madame de Pompadour et les arts*, p. 182.

⁵⁷⁷ C'est ce que note Katie Scott. « Framing Ambition : The Interior politics of Mme de Pompadour », in Katie Scott et Deborah Cherry, dirs., *Between Luxury and the Everyday. Decorative Arts in Eighteenth-Century France*, Oxford : Blackwell Publishing, 2005, p. 135.

⁵⁷⁸ Par exemple, les scènes du panneau *Élevage et horticulture* pourraient faire référence au Trianon de Versailles au temps de la Marquise, tandis que les scènes des panneaux *Chant et danse* et *Comédie et tragédie* évoqueraient les fêtes ou les représentations théâtrales qu'elle organise pour divertir sa Majesté.

⁵⁷⁹ Pour une étude de la rhétorique sociale et politique déployée dans certains des intérieurs habités et décorés par Madame de Pompadour, voir Katie Scott, « Framing Ambition : The Interior politics of Mme de Pompadour », pp. 110-152.

Irrespective of how illusory the integrative function of taste may actually have been, the arts were clearly perceived as socially redemptive, that is to say, as capable of refining the vulgar and delivering them up into high society. Appropriately enough, therefore, the theme of the arts and sciences enjoyed marked popularity in interior decoration, notably it seems, with those eager to provide tangible evidence of cultural merit to help cushion the response to their rising social status⁵⁸⁰.

Avec l'essor des hôtels particuliers en France au milieu du 18^e siècle, la symbolique du décor excède les fastes de la cour et contribue, dans les demeures de la noblesse traditionnelle mais aussi, et peut-être surtout, dans celles de la nouvelle noblesse et de la bourgeoisie (le cas de Madame de Pompadour est ici des plus pertinents), à marquer visuellement le statut, les aspirations et les allégeances du maître de la maison⁵⁸¹. Toutefois, la nouveauté de cette rhétorique réside peut-être dans le fait qu'elle participe d'un processus dans lequel la valeur sociopolitique du décor tend, d'une manière jusqu'alors inédite, à s'harmoniser aux nouvelles préoccupations à propos de l'intimité et du confort, deux conditions essentielles du chez-soi. Cette dernière observation nous mène à examiner deux hypothèses de Laing selon lesquelles les panneaux de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* n'auraient peut-être pas été employés comme décor mural. Cet exercice nous permettra de voir comment, en contribuant directement à accroître l'intimité et le confort d'une pièce, cette œuvre aurait pu participer d'une manière différente, mais néanmoins tout aussi significative, au processus d'élaboration de l'espace domestique au 18^e siècle.

En premier lieu soulignons que, d'après Laing, les scènes de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* auraient été calquées sur des modèles réalisés par Boucher ou par son atelier pour des tapisseries⁵⁸². Il est difficile de déterminer si les panneaux conservés à la Frick Collection furent effectivement réalisés à partir de cartons mais, les liens entre leur iconographie et la production de tapisserie sont avérés. En effet, les formes des

⁵⁸⁰ Katie Scott, *The Rococo Interior : Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven : Yale University Press, 1995, p. 217.

⁵⁸¹ À ce sujet, voir l'incontournable ouvrage de Katie Scott, *The Rococo Interior : Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*.

⁵⁸² Laing soutient même que les panneaux de la Frick Collection ne seraient pas de l'atelier de Boucher et qu'ils furent plutôt sous-traités par des peintres décorateurs, peut-être sous la supervision de l'atelier des Gobelins, avec l'accord de Madame de Pompadour si les cartons initiaux lui étaient destinés. Alastair Laing, « Madame de Pompadour et "les Enfants de Boucher" », p. 46.

médailles rappellent celles des dossiers⁵⁸³ des sièges du milieu du 18^e siècle et un ensemble de fauteuils à la reine dont les tapisseries reproduisent certaines des scènes représentées sur les panneaux nous est parvenu (figs. 5.19-5.22)⁵⁸⁴.

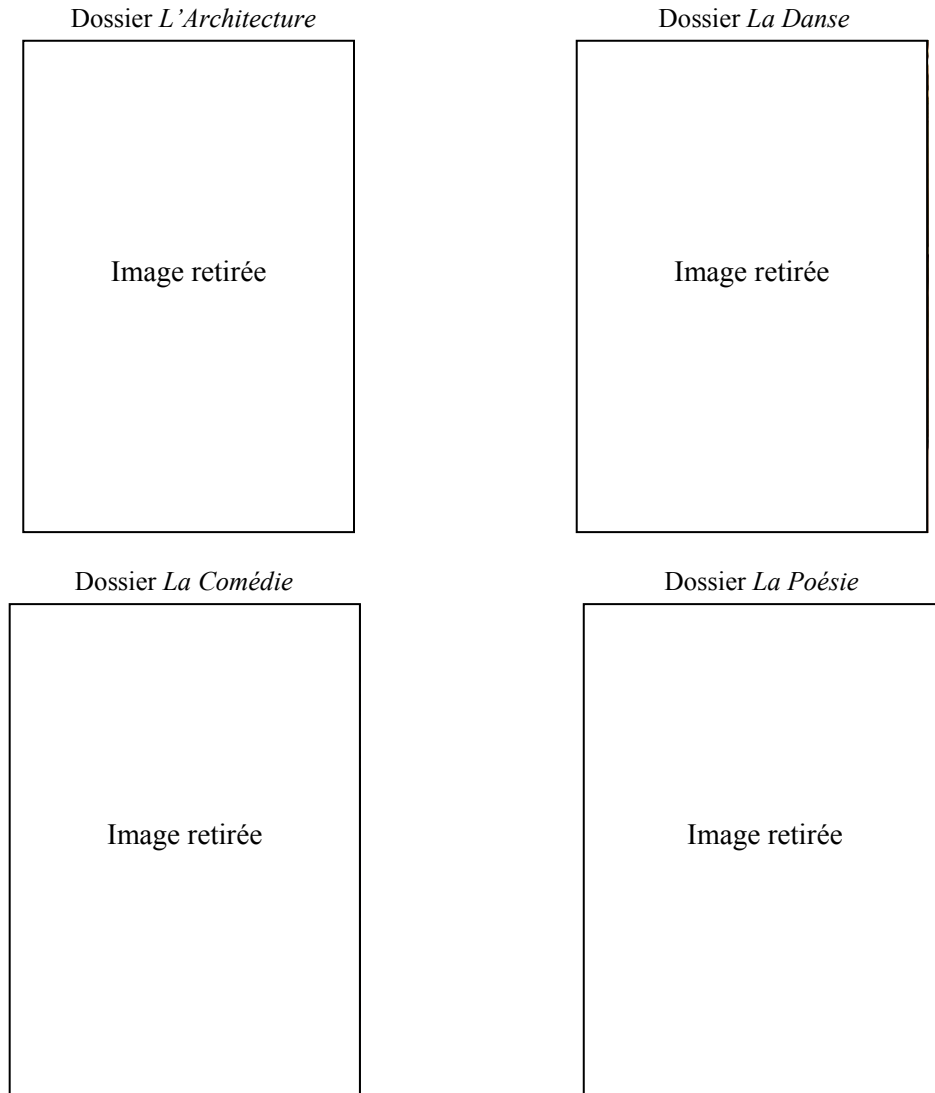


Figure 5.19-5.22 : Jean Avisse (?) et Manufacture des Gobelins d'après des modèles de François Boucher pour les dossiers (*L'Architecture*, *La Danse*, *La Comédie*, *La Poésie*) et Jean-Baptiste Oudry pour les assises (*Fables de la Fontaine*), fauteuil à la reine, 1751, bois et tapisserie, 104,1 x 66 x 58,4 cm, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco.

⁵⁸³ À première vue, on pourrait penser que les médaillons ovales reprennent les formes des dossiers et les médaillons rectangulaires celles des assises. Mais, comme il est possible de le constater avec les figures 5.19 à 5.22, les médaillons ovales sont employés pour créer le décor de dossiers rectangulaires. Par ailleurs, il est plutôt rare que des figures humaines soient représentées sur les assises qui s'usent plus rapidement que les dossiers. Les décors floraux ou animaliers, moins coûteux à réaliser, y sont généralement privilégiés.

⁵⁸⁴ Pour une étude détaillée des tapisseries tissées à partir des œuvres de Boucher (notamment les panneaux de la Frick Collection) et employées pour orner des sièges, voir Edith A. Standen, « Country Children : Some Enfants de Boucher in Gobelins Tapestry », *Metropolitan Museum Journal*, 29, 1994, pp. 111-133.

La référence aux sièges est significative pour deux raisons. D'abord, nous l'avons expliqué au chapitre précédent, ces derniers participent d'une manière nouvelle à la structuration des pièces au 18^e siècle, qu'ils soulignent sa symétrie dans le cas du mobilier d'architecture, ou qu'ils soient rassemblés en petits groupes favorisant la discussion entre les convives dans le cas du mobilier de confort et d'agrément⁵⁸⁵. Ensuite, comme le soutient Rybczynski, le siège joue un rôle de premier plan dans le développement du confort et, corollairement, de la notion de chez-soi en Occident⁵⁸⁶. C'est d'ailleurs à cette époque que l'acception du terme confort se transforme et ne réfère plus uniquement au support émotionnel, à la consolation, mais aussi au bien-être matériel, au confort du corps⁵⁸⁷.

S'asseoir sur un siège n'est pas « naturel » et sa conception s'avère complexe lorsqu'il s'agit de transformer les contraintes qu'il impose au corps et à la posture en source de confort. Au 18^e siècle, les chaisiers, menuisiers spécialisés dans la production de sièges, multiplient les modèles dont les calibres (gabarits en bois nécessaires à la production des multiples) sont jalousement gardés⁵⁸⁸. Les fauteuils à la reine dont il est ici question ont une assise large et embourrée, un dossier légèrement incliné vers l'arrière lui aussi embourré, ainsi que des manchettes d'appuie-bras. Ces caractéristiques les rendent beaucoup plus confortables en comparaison aux sièges non embourrés des siècles précédents et même aux fauteuils Louis XIV dont les lignes sont plus rigides. Bien qu'ils soient plutôt lourds et imposants – contrairement aux sièges en cabriolet, plus légers et faciles à déplacer – il paraît tout de même légitime de penser que ces fauteuils à la reine,

⁵⁸⁵ Pierre Verlet, *La maison du XVIII^e siècle en France*, Fribourg : Office du Livre, 1966, pp. 115; 175; voir aussi le chapitre IV, section « 4.1 Un salon français vers 1750-1760 ».

⁵⁸⁶ Witold Rybczynski, *Home. A Short Story of an Idea*, pp. 77-85. Pour une introduction générale à l'histoire du siège voir, malgré les quelques erreurs terminologiques et un propos manquant parfois un peu de nuances, Sigfried Gidion, *La mécanisation au pouvoir : contribution à l'histoire anonyme*, traduit de l'américain par Paule Guivarch, Paris : Centre Georges Pompidou, 1980 [1948]. Notamment le chapitre 5 « Mécanisation et environnement humain », pp. 234-423.

⁵⁸⁷ À ce sujet, voir John E. Crowley, « The Sensibility of Comfort », *The American Historical Review*, vol. 104, no. 3, 1999, pp. 749-782. Soulignons toutefois que, selon *Le Grand Robert de la langue française*, la signification matérielle du terme confort ne serait usitée en France qu'à partir du début du 19^e siècle, *Le Grand Robert de la langue française*, « confort », [En ligne], <http://gr.bvdep.com/version-1/login.asp>, page consultée le 24 mai 2014.

⁵⁸⁸ Jean Bédel explique qu'au milieu du 18^e siècle, « La diversité des tables n'a d'égale que la variété des sièges qui, sous Louis XV, sont aussi l'expression d'un art de vivre adapté à toutes les situations, avec toujours une volonté de confort et de commodité. » Il précise par ailleurs que les « calibres sont si précieux qu'ils sont souvent volés pour être revendus à d'autres fabricants de sièges. » Jean Bédel, *Le grand guide des styles*, Paris : Hachette, 1996, p. 66.

en plus d'ajouter de l'unité au décor, contribuaient à donner une image de confort à la pièce même si, dans les faits, ils étaient peut-être destinés plus à l'apparat qu'à l'usage.

Mais, il ne s'agit ici que d'un lien indirect entre les panneaux de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* et le développement du confort dans la demeure. Aussi, se prononçant au sujet de leur destination première, Laing suggère qu'ils formaient probablement un paravent⁵⁸⁹. Le paravent joue lui aussi un rôle clef dans la structure des intérieurs et le développement du chez-soi. Il protège par exemple des courants d'air, encore fréquents dans les intérieurs mal isolés de l'époque. Il permet également de fragmenter les grandes pièces en créant de petits espaces favorables à la discussion, mais aussi, comme le souligne Pierre Chaunu, de donner « un commencement d'intimité dans les angles de la pièce unique, ou dans la cuisine où couche la servante » chez les moins nantis⁵⁹⁰. Le paravent permet ainsi de créer des espaces dans l'espace et module la spatialité d'une pièce en accord avec ses usages. Qu'il protège des regards indiscrets ou qu'il donne à une pièce des proportions plus humaines, le paravent contribue à la transformation du logis en chez-soi.

Les contributions potentielles du décor de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* au développement de l'espace domestique au 18^e siècle sont donc multiples. Mettre en histoire le passé de ces panneaux contribue à mieux comprendre les liens qui se tissent entre le décor, les usages de l'espace, la valeur représentationnelle de l'intérieur domestique et la notion de confort à cette époque. Mais, tel qu'interprété dans la salle Boucher, ce décor est réduit à sa qualité de surface murale. Dans cette pièce non identifiée et n'ayant pas d'usage défini, la spécificité domestique du 18^e siècle,

⁵⁸⁹ Alastair Laing, « Madame de Pompadour et “les Enfants de Boucher” », p. 46. Pour appuyer cette idée, Laing souligne l'existence de quatre panneaux en provenance du château de Sceaux acquis par le duc de Penthièvre en 1775 et réalisés dans le même esprit que ceux de la Frick Collection. D'après une photographie conservée dans les collections du Musée des Arts décoratifs de Paris, ces panneaux étaient montés en paravent. Voir Album Maciet 229/1 (Décoration. Arabesques et panneaux décoratifs. France XVIII^e siècle. Style Louis XV. Artistes A-F), Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris, Musée des Arts décoratifs. L'album a été numérisé et est disponible en ligne sur le site de la Bibliothèque des Arts Décoratifs. Voir les vignettes 38, [En ligne], http://90.83.193.186/maciet2/map_zoom/prepare_visu.php?file=M5053MA_229X01X00038_L&collection_id=278&collection_name=M5053MA_229X01X et 39 http://90.83.193.186/maciet2/map_zoom/prepare_visu.php?file=M5053MA_229X01X00039_L&collection_id=278&collection_name=M5053MA_229X01X, page consultée le 23 avril 2014.

⁵⁹⁰ Pierre Chaunu, « Introduction », in Annik Pardailhé-Galabrun, *La naissance de l'intime*, p. 17.

notamment la manière d'habiter l'espace et d'y inscrire le corps, semble évacuée au profit d'une interprétation stylistique du décor⁵⁹¹.

5.2.3 *Le boudoir de Mme Frick ou la nouvelle valeur d'un décor ancien*

Au moment de leur acquisition par les Frick, les panneaux de Boucher ne sont pas destinés à former une *period room*, mais bien à être intégrés à la demeure dans une pièce occupée par Mme Frick, son boudoir. En quoi cet espace se distingue-t-il d'une pièce du 18^e siècle malgré leur décor commun ? Les photographies d'époque du boudoir (fig. 5.11; fig. 5.12) nous instruisent peu sur la manière dont ce lieu a été utilisé : personne ne s'y trouve et la disposition soignée des meubles et des éléments de décor laisse supposer une esthétisation de l'espace avant la prise de vue. Néanmoins, le tapis uni et d'apparence peu luxueuse laisse supposer qu'il n'était pas interdit d'y mettre les pieds, d'y circuler. De concert avec les tentures, il contribue à donner une impression de cocon à l'intérieur duquel les sons s'étouffent dans la pesanteur des textiles, ce qui incite à la discussion et aux confidences. Les nombreux sièges suggèrent que d'autres personnes pouvaient peut-être occuper le boudoir, mais leur rapprochement en raison des petites dimensions de la pièce semble confirmer que, comme nous l'avons déjà souligné, il s'agissait d'un lieu réservé aux intimes, aux proches de Mme Frick. Dans le même ordre d'idées, les quelques portraits photographiques, dont celui posé sur le manteau de cheminée qui pourrait bien être celui de M. Frick, sont des indices de l'affection portée à des êtres chers ou à leur mémoire et montrent qu'il s'agit davantage d'un lieu privé que d'un lieu d'apparat (contrairement aux pièces du rez-de-chaussée de la maison). Il devient aisé d'imaginer Mme Frick se retirant dans cet espace, dans cette pièce où elle « imprime sa trace » pour reprendre la logique de Benjamin⁵⁹², pour se reposer, réfléchir, écrire en toute intimité (comme le laisse croire le bureau plat situé au centre de la pièce), ou encore contempler les porcelaines présentées dans les vitrines.

⁵⁹¹ Edgar Munhall et al., *La Frick Collection : Une visite*, p. 26; The Frick Collection, « Virtual Tour, Boucher Room », [En ligne], http://www.frick.org/visit/virtual_tour/boucher_room, page consultée le 23 mars 2014.

⁵⁹² Walter Benjamin, *Paris capitale du 19^e siècle. Le livre des passages*, Paris : Les éditions du cerf, 1989, p. 239.

Bien qu'elle demeure toujours attachée à l'intitulé en lui-même, la connotation érotique qu'avait le boudoir au 18^e siècle est de moins en moins présente. En effet, cette dimension s'estompe vers la seconde moitié du 19^e siècle et le boudoir conserve surtout son statut d'espace de retraite privé destiné à la femme, de pièce où elle se retire pour « bouder » en toute intimité. Sorte de pendant du cabinet de travail dédié aux activités intellectuelles de l'homme, le boudoir répondrait, pour sa part, aux besoins psychologiques de la femme⁵⁹³. C'est ce qui est perceptible ici à travers la présence du bureau plat, vraisemblablement absent du boudoir à l'origine, et de la vitrine qui évoque le cabinet de collections plutôt que l'espace de séduction.

Si, en vertu du principe de convenance et en raison de la nouvelle spécialisation des pièces, l'accord entre le décor et la fonction du lieu était primordiale dans les intérieurs du milieu du 18^e siècle, cette harmonie opère différemment lorsqu'il s'agit de réinvestir un décor ancien au 19^e siècle et au début du 20^e. Le décor a certes toujours un rôle « actuel » à jouer. Il est porteur d'une certaine atmosphère, certains « styles » seront considérés plus appropriés que d'autres selon les espaces (la salle à manger sera souvent meublée de pastiches Henri II, par exemple), et il participe bien sûr, comme nous le verrons, à la division des espaces en termes de « genre ». Mais, dans la mesure où, avec l'écart temporel, la signification iconographique de l'ensemble est subordonnée à l'importance accordée au « style », de nouveaux liens semblent unir la pièce et son décor.

Quel est alors l'apport spécifique de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* pour la construction de la domesticité dans l'intérieur aisé de Mme Frick aux États-Unis au début du 20^e siècle ? Soulignons d'abord que le décor rocaille, original ou pastiché, est souvent privilégié dans le boudoir de l'époque. Stefan Muthesius suggère que ce rapprochement entre le boudoir des 19^e et 20^e siècles et le « style » rocaille contribuerait à entretenir

⁵⁹³ Stefan Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-Century Domestic Interior*, pp. 156-157; Michel Delon, *L'invention du boudoir*, p. 114; Ed Lilley, « The Name of the Boudoir », pp. 193-198. Notons par ailleurs que, bien que le boudoir puisse être un lieu où sont admis quelques proches, la *drawing room* ou le *parlor* (qui peuvent être décrits comme des petits salons de compagnie) sont plutôt les lieux où la maîtresse de maison se retire avec ses invitées pour être à l'écart des hommes. Ces derniers resteront dans la salle à manger ou se réuniront dans le fumoir ou la salle de billard, pièces dont la fonction sociale est analogue à celle de la *drawing room* et du *parlor*. Évidemment nous faisons ici référence aux intérieurs aisés qui comptent de nombreuses pièces ayant chacune une fonction spécifique. À ce sujet, voir Penny Sparke, *The Modern Interior*, Londres : Reaktion books, 2008, p. 25.

l'idée selon laquelle le rocaille serait perçu comme typiquement féminin⁵⁹⁴. Ainsi, le fait que le boudoir soit dédié à la femme conférerait, par analogie, une connotation féminine et empreinte de sensualité aux décors de la période pendant laquelle il a été inventé. Cette correspondance, voire ce transfert, entre le sexe de l'occupant et le « genre » attribué au style rocaille était déjà perceptible chez Le Camus de Mézières. Comparant l'espace du boudoir au corps de son occupante, ce dernier considérait les plans circulaires comme les plus appropriés à cette pièce : « [c]ette forme convient au caractère du lieu, elle est consacrée à Vénus. En effet considérons une belle femme. Les contours en sont doux et bien arrondis, les muscles peu prononcés; il règne dans l'ensemble un suave simple et naturel [...]. »⁵⁹⁵ Or, le boudoir de Mme Frick n'est plus le boudoir du 18^e siècle (il ressemblerait même davantage au cabinet de cette époque). Si le décor de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* y paraît approprié, ce n'est pas en raison de son iconographie mais bien grâce à son « style » qui est désormais associé à une sensualité idéalisée, à un espace féminin *parce que* rocaille, peu importe l'espace que ces panneaux ont effectivement orné et qui, nous l'avons démontré, n'était probablement pas celui d'un boudoir.

Dans ce contexte, l'intérêt pour le 18^e siècle rocaille est aussi empreint de nostalgie dans la mesure où il témoigne d'une certaine idéalisation du passé. Pour les Américains du *Gilded Age*, les styles français et les arts décoratifs du 18^e siècle sont synonymes d'élégance. La période précédant la chute de l'Ancien Régime évoque un autre âge d'or, celui d'un art de vivre et d'une grâce qui marquent les standards du bon goût aux yeux de l'élite de la côte est des États-Unis⁵⁹⁶. Higonnet remarque que le renouveau d'intérêt pour ce siècle (notamment grâce aux frères Goncourt) et la disponibilité d'œuvres de grande qualité sont deux facteurs qui encouragent la création de décors complets chez les collectionneurs américains – nous ajouterons qu'à ce titre, ces facteurs participent aux conditions de possibilité de la *period room*. Higonnet précise : « More mythically, the quality of eighteenth-century decorative arts enveloped the entire French *ancien régime* with an aura of exquisite refinement, often contrasted with the

⁵⁹⁴ Stefan Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-Century Domestic Interior*, p. 157.

⁵⁹⁵ Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, p. 122.

⁵⁹⁶ C'est entre autres l'avis de Narcissa Niblack Thorne qui est à l'origine des Thorne Miniature Rooms de l'Art Institute de Chicago dont nous reparlerons dans le chapitre suivant.

supposed vulgarity and shoddy workmanship of an industrial age.»⁵⁹⁷ Le décor de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* n'est pas tant considéré pour son iconographie ou par rapport à son ancienne valeur d'usage domestique, que pour sa valeur de « contenant », de coquille décorative élégante et raffinée. Dans une dynamique où le passé semble plus valable que le présent, les panneaux présentent l'image idéalisée du chez-soi du passé, de ce qui, selon les standards américains de l'époque, est considéré comme le charme de l'Ancien Régime et de son art de vivre. Mais, il n'en subsiste que le décor, c'est-à-dire un cadre esthétique à l'intérieur duquel s'inscrira une nouvelle domesticité qui, en réalité, n'a probablement que peu à voir avec celle du 18^e siècle. Qui, pour ne donner qu'un exemple, voudrait vraiment vivre sans électricité ni eau courante alors qu'il a justement les moyens de s'offrir les dernières technologies en matière d'hygiène et de confort ?

Le recours au décor ancien dans la demeure participe en outre d'un processus général de construction du statut social des propriétaires à travers les possessions matérielles. Mimi Hellman le remarquait déjà à propos des intérieurs parisiens du 18^e siècle,

The decorated interior was not simply a place where fixed social positions were passively reflected, but rather an arena of contest where personas and roles were actively constructed and potentially undermined, and where material plenitude was the prerogative of ambitious upstarts as well as, if not more than, the traditionally privileged⁵⁹⁸.

Les possessions s'avèrent donc d'une importance capitale pour les gens qui n'appartiennent pas à la noblesse et dont les fortunes sont récentes. À la fin du 19^e siècle, cette réalité se généralise et ne concerne plus uniquement l'élite économique. Debora Cohen explique que pour la classe moyenne de l'époque, les objets précèdent en quelque sorte l'identité en indiquant non seulement aux autres, mais aussi à soi-même, qui l'on est⁵⁹⁹. À cet égard, l'auteur rappelle, à partir d'une citation tirée de l'ouvrage *The*

⁵⁹⁷ Anne Higonnet, *A Museum of One's Own : Private Collecting, Public Gift*, p. 101.

⁵⁹⁸ Mimi Hellman, « The Joy of Sets », in Dena Goodman et Kathryn Norberg, dirs., *Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*, New York et Londres : Routledge, 2011, p. 149.

⁵⁹⁹ Debora Cohen, *Household Gods : the British and their possessions*, New Haven : Yale University Press, 2006, p. 86.

Gentlewoman at Home publié à Londres en 1892, que la question du jour n'est plus « qui sont-ils? » mais bien « que possèdent-ils? »⁶⁰⁰.

Dans le contexte américain, la construction de l'identité à travers les possessions matérielles se double d'enjeux de pouvoir. Selon Higonnet, contrôler l'histoire de l'art par leurs acquisitions était une manière pour les fondateurs de *collection museums* de maîtriser le passé et, ultimement, d'assurer leur pouvoir dans le présent⁶⁰¹. Elle remarque d'ailleurs que les collectionneurs de la fin du 19^e siècle positionnent les États-Unis comme l'héritier de l'Europe tout entière dans une démarche qu'elle qualifie de « revendication spectaculaire » de la prédominance mondiale du pays et de la supériorité de la démocratie⁶⁰². Le fait d'associer collection et intérieur domestique, comme c'est le cas de la Frick Collection, prend alors une signification particulière pour la construction du statut du collectionneur américain qui se situe historiquement par rapport aux autres classes sociales. C'est ce qu'explique Higonnet selon qui :

By installing their collections in a home, middle-class collectors proudly marked their difference from the aristocracies, theocracies, or empires that had originally produced the art they had recently purchased. With perhaps even greater pride, collectors marked the superiority of middle-class ownership by donating their “homes” to the public domain⁶⁰³.

Assurant une forme de filiation avec l'élite de l'Ancien Régime à travers le réemploi de leurs décors – la continuité étant ici un autre facteur qui montre en quoi l'intérêt pour le style rocaille est empreint de nostalgie –, les Américains se positionnent néanmoins comme une société distincte, ayant ses qualités propres. Le réemploi de décors anciens contribue dès lors à la construction de l'identité et à l'émancipation nationale d'un pays encore jeune. Cette situation s'accorde avec le changement de paradigme postulé par Alexis de Tocqueville selon qui, l'Amérique ne représenterait pas le paradis des origines, mais plutôt l'avenir du monde et la relève de l'Europe. Mais, ce renversement en vertu

⁶⁰⁰ Debora Cohen, *Household Gods : the British and their possessions*, p. 86. Citation tirée de Charlotte Talbot Coke, *The Gentlewoman at Home*, Londres : Henry and Co., 1892, p. 76. À ce sujet, voir également Leora Auslander, *Taste and Power. Furnishing Modern France*, Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press, 1996.

⁶⁰¹ Anne Higonnet, *A Museum of One's Own : Private Collecting, Public Gift*, p. 96.

⁶⁰² Anne Higonnet, *A Museum of One's Own : Private Collecting, Public Gift*, p. 98.

⁶⁰³ Anne Higonnet, *A Museum of One's Own : Private Collecting, Public Gift*, p. 96.

duquel l'espace américain n'est plus considéré par rapport au passé mais bien par rapport au futur n'est pas sans ambiguïté. Comme le note Tocqueville, « [l]e tableau que présente la société américaine est [...] couvert d'une couche démocratique, sous laquelle on voit de temps en temps percer les anciennes couleurs de l'aristocratie. »⁶⁰⁴ Ce constat montre la complexité du rapport au temps dans l'espace domestique. Il nous rappelle en outre qu'espace et temps sont inextricables et ce, même dans le cas du décor, puisque l'ancien participe ici d'une démarche de légitimation qui s'opère au présent.

5.2.4 *Les artisans du décor intérieur ancien ou les autres espaces de la period room*

Sortons à présent de l'espace domestique proprement dit afin d'analyser le rôle des marchands d'art pour la réalisation du boudoir de Mme Frick. Nous verrons ainsi quels sont les autres espaces qui rendent la *period room* possible en commençant par l'espace marchand. Compris dans une perspective historique large, cet espace pourrait inclure les ateliers dans lesquels sont produits (en vue d'être vendus) les panneaux de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* au 18^e siècle, ou encore les espaces de circulation qui furent empruntés par ce décor au fil des ventes et des déplacements depuis l'intérieur domestique d'un propriétaire vers celui d'un autre. Nous avons toutefois choisi de nous limiter à l'espace marchand de la boutique à la fin du 19^e siècle. D'une part, comme nous l'avons remarqué dans le second chapitre, les pratiques marchandes ont une incidence directe sur la structure même de la *period room*. D'autre part, en tant qu'espace de transit, l'espace marchand contribue à rendre les décors disponibles et favorise leur circulation vers les musées, ce qui le positionne comme l'une des conditions de possibilité du dispositif.

La présence de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* dans la Frick Collection est due au célèbre marchand d'art anglais Joseph Duveen (1869-1939) qui supervise d'ailleurs

⁶⁰⁴ Alexis de Tocqueville, chapitre II « Du point de départ et de son importance pour l'avenir des anglo-américains » in *De la démocratie en Amérique*, vol. 1, Paris : Garnier-Flammarion, 1981 [1835], pp. 199-202.

l'installation des panneaux et l'entière réalisation du décor du boudoir de Mme Frick⁶⁰⁵. Cette situation n'est pas exceptionnelle et la création d'ensembles décoratifs anciens complets dans les demeures nouvellement construites des collectionneurs américains est incontestablement encouragée, voire très souvent attribuable, au travail des marchands d'art⁶⁰⁶. Ces derniers ne sont pas que de simples intermédiaires entre le collectionneur et l'objet. Ils conseillent leurs clients – certains parleront même d'un « goût » Duveen perceptible dans la mise en forme des décors et souvent inspiré du 18^e siècle français – et, surtout, leurs stratégies marchandes contribuent directement à développer l'intérêt pour les *period rooms*. Ainsi, plutôt que de présenter les œuvres hors contexte ou dans une salle de montre éclectique, ils prennent soin de les mettre en valeur dans un décor ancien dont le but est d'évoquer – aussi illusoire cette entreprise soit-elle – un chez-soi du passé. La maison Duveen, et principalement Joseph Duveen lui-même, sont d'ailleurs reconnus pour leur souci du détail à cet égard.

Déjà dans les années 1880, Joel Joseph Duveen (père de Joseph Duveen et fondateur de la compagnie qui, à l'origine, était spécialisée dans le commerce des objets d'art et non des tableaux), connaissait l'importance du contexte de présentation de l'objet. Meryle Secrest remarque que sa clientèle aimait profiter de son expertise en matière d'agencement de boiseries, d'éléments mobiliers et d'objets décoratifs (fig. 5.23)⁶⁰⁷.

⁶⁰⁵ Pour une biographie de Joseph Duveen (anobli en 1933) et une histoire de la firme familiale Duveen Brothers, voir entre autres Meryle Secrest, *Duveen. A Life in Art*, New York : Alfred A. Knopf, 2005. Une facture datée du 18 mars 1918 mentionne même la présence de pièces en provenance de la collection personnelle de Duveen : un buste en marbre de jeune fille par Marest; une paire de vases de Sèvres bleu, blanc et or; trois jardinières de Sèvres; et un petit plateau de Sèvres carré. Duveen Brothers invoice, March 18th 1918. Purchases – Boucher, Arts and Sciences, Henry Clay Frick Art Collection Files. Frick Collection / Frick Art Reference Library Archives. Au sujet de l'importance accordée par Duveen à la réalisation de ce décor, voir Nicholas Penny et Karen Serres, « Duveen and the Decorators », *The Burlington Magazine*, vol. 149, no 1251, Juin 2007, p. 401; Colin B. Bailey, *Building The Frick Collection. An Introduction to the House and Its Collections*, p. 83.

⁶⁰⁶ Comme le remarque Pascal Griener, l'essor du marché de l'art ancien aux États-Unis est sans précédent entre 1890 et 1939. Cette situation favorable aux marchands peut aussi être observée en Europe et coïncide avec un nouveau mode de distribution des ressources. Meryle Secrest explique que, à partir des années 1880, et ce jusque dans les années 1930, les plantations de l'ouest américain, du Canada, de l'Argentine, de l'Australie et de la Nouvelle-Zélande, en combinaison avec le développement des chemins de fer et des transports réfrigérés entraînent un apport jusqu'alors inégalé de produits céréaliers et de viande en provenance de l'extérieur sur le marché européen. Les prix chutent, tout comme une part importante des revenus de l'aristocratie qui possède et loue des terres agricoles, ce qui a entre autres pour effet d'encourager certains membres de cette élite sociopolitique à se départir de biens, dont les œuvres d'art et les boiseries. Pascal Griener, « Florence à Manhattan. La Period Room, des magasins européens aux gratte-ciels américains (1890-1939) », *Studiolo*, no 8, 2010, p. 23; Meryle Secrest, *Duveen. A Life in Art*, p. 43.

⁶⁰⁷ Meryle Secrest, *Duveen. A Life in Art*, pp. 29-30.

Joseph Duveen ne ménage pas non plus ses efforts afin de permettre aux collectionneurs d’imaginer l’effet que créera leur prochain achat dans leur demeure (fig. 5.24)⁶⁰⁸. En créant une atmosphère domestique pour sa marchandise, Duveen ajoute de la valeur aux œuvres, une valeur qui va bien au-delà des critères esthétiques ou du nom propre de l’artiste. Comme l’explique Pascal Griener, dans le contexte de la galerie marchande, les décors anciens créent

[...] une représentation désirable de l’univers que les objets d’art ont occupé; au terme d’une relation métonymique, ceux-ci possèdent encore un peu de la magie qui les rattache à une harmonie séculaire, authentique, bref, scellée par l’histoire. Le décor antique compose une métaphore vivante du *pedigree*; elle offre la contrepartie imaginaire d’une présence ininterrompue de l’objet dans une vénérable collection [...]. Et cette magie peut être activée par l’acquéreur américain de l’objet, à l’aide d’un décor analogue⁶⁰⁹.

Dans la section « Des décorations intérieures et des ameublements » de son *Livre d’architecture* paru en 1745, l’architecte Germain Boffrand invitait son lecteur à respecter quelques règles élémentaires de décoration, notamment celle d’éviter la profusion dans l’accrochage des tableaux car, selon lui, « [...] une chambre ne doit pas ressembler à un magasin de marchand. »⁶¹⁰ La distinction entre ces deux espaces, l’un associé à la vie privée, l’autre lié au commerce et donc à la sphère publique, semble s’inscrire dans le processus même de définition du chez-soi. Près d’un siècle et demi plus tard, un complexe renversement de situation a eu lieu. Alors que le marchand cherche à reproduire l’esprit de l’intérieur domestique ancien pour mettre en valeur sa marchandise, le collectionneur bien nanti se laisse justement séduire par la galerie marchande dont le décor ancien est à la fois une stratégie commerciale et une manière de sublimer cette

⁶⁰⁸ En 1897 Duveen fait même produire une maquette de la résidence du sénateur américain William Clark qu’il avait pris soin de meubler avec des répliques miniatures d’œuvres en provenance de son commerce. La réalisation de la maquette en plâtre avait coûté à l’époque 20 000\$ américains. Séduit, le sénateur Clark fit plusieurs achats. Meryle Secrest, *Duveen. A Life in Art*, pp. 50-51.

⁶⁰⁹ Pascal Griener, « Florence à Manhattan. La Period Room, des magasins européens aux gratte-ciels américains (1890-1939) », p. 124.

⁶¹⁰ Germain Boffrand, *Livre d’architecture contenant les principes généraux de cet art et les plans, élévations et profils de quelques-uns des batimens faits en France et dans les Pays Étrangers*, Paris : chez Guillaume Cavelier, 1745, p. 42. Disponible Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108036p.r=Boffrand%2C+Germain.langFR.swf>, page consultée le 28 mars 2014.

stratégie par l'histoire. Il n'hésite pas à débours des sommes importantes afin de transposer chez lui ce décor et l'esprit du lieu qu'il évoque, mais dont il ne peut donner qu'une image. Le marchand devient, par la force des choses, décorateur⁶¹¹.

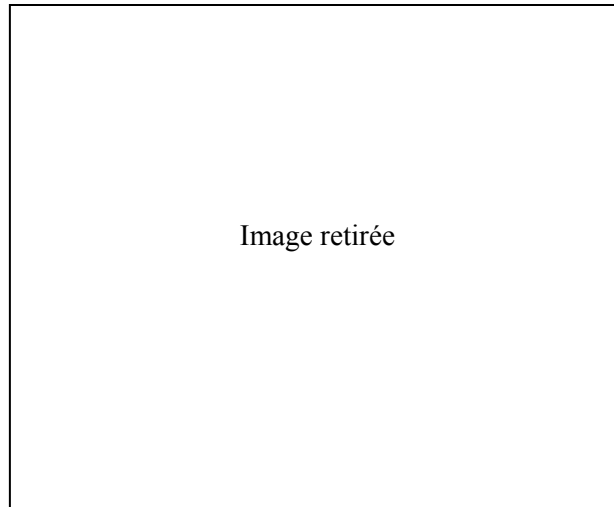


Figure 5.23 : Salle de montre de Duveen Brothers, New York, c. 1900, photographie, dimensions non précisées, Duveen Collection, Sterling and Francine Clark Art Institute Library, Williamstown, Massachusetts.

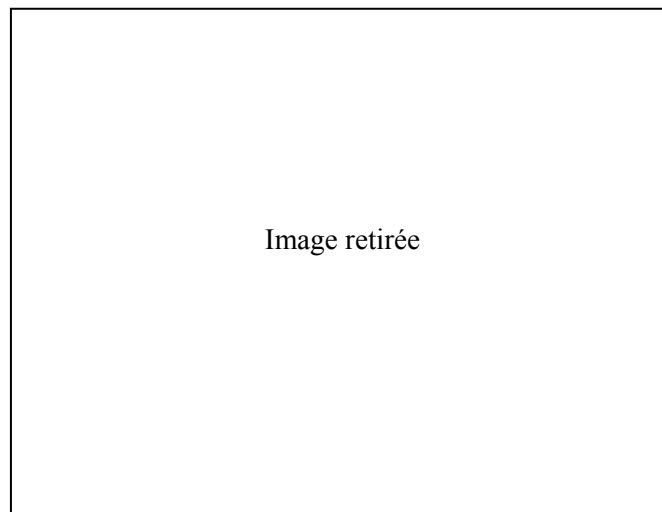


Figure 5.24 : Salle de montre Duveen Brothers, 720 Fifth Avenue at Fifty-sixth Street, 1912, photographie, dimensions non précisées, Duveen Collection, Sterling and Francine Clark Art Institute Library, Williamstown, Massachusetts.

⁶¹¹ Aujourd'hui, la formule du « marchand décorateur » a pris de l'ampleur et n'est plus réservée à l'élite, comme en témoigne par exemple le succès de l'entreprise suédoise Ikea fondée dans les années 1940. Les pièces et même les micro-appartements présentés dans leurs salles de montre encouragent le client à concevoir son propre décor, à imaginer tel ou tel meuble dans son propre intérieur, mais surtout à faire entrer l'espace commercial dans son espace domestique alors qu'il a la possibilité d'acquérir l'ensemble des éléments présentés dans une pièce. Ce transfert de l'espace public vers l'espace privé est d'ailleurs encouragé par la devise « Vive la vie à la maison » adoptée par l'entreprise, ou encore le slogan « Ikea, si bien chez-soi » employé dans certaines publicités.

En effet, dans l'espace marchand du tournant du 20^e siècle, l'expertise du marchand et celle du décorateur sont souvent indissociables, ce qui constitue en quelque sorte une autre des modalités de l'apport de cet espace à la mise en place de la *period room*⁶¹². Déjà au 18^e siècle, il est possible de reconnaître l'apport d'un spécialiste, notamment un architecte, qui prenait en charge l'ensemble de la réalisation des décors des intérieurs les plus riches. Du côté de l'Angleterre, pensons par exemple aux architectes Robert Adam (1728-1792) et son frère James (1730-1794) qui coordonnaient architecture, décors muraux et mobilier jusque dans les plus petits détails. Mais, comme le remarque Muthesius, ce n'est qu'au 19^e siècle que les compétences et le savoir-faire nécessaires à la coordination de l'intérieur domestique commencent à être reconnus⁶¹³. Corollairement, c'est à cette époque que la figure du décorateur d'intérieur prend de l'importance.

Si Duveen supervise l'installation des panneaux de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* et la création d'un ensemble historiquement approprié au décor du boudoir de Mme Frick, il n'accomplit pas seul cette tâche. Il fait appel à la tout aussi célèbre Maison Carlhian (fig. 5.25), une firme familiale française spécialisée dans le commerce de boiseries anciennes et dans la reproduction de décors muraux et de mobilier d'époque qui, encouragée par Duveen, devient une entreprise d'importance dans le domaine de la décoration intérieure à partir de 1914⁶¹⁴. Dans le cas du boudoir de Mme Frick, la firme a entre autres pour tâche de réaliser la boiserie dans laquelle seront enchâssés les panneaux peints, de fournir un parquet d'époque et de reproduire des sièges français du 18^e

⁶¹² À cet égard, Bruno Pons explique : « Les grands marchands de décoration, de lambris anciens, étaient à la fin du XIX^e siècle spécialisés dans la vente de décors muraux, de bois en général, de bois doré en particulier. Ils laissaient alors à d'autres, aux antiquaires, le soin de regrouper meubles et objets anciens. On voit néanmoins apparaître un peu avant 1900, certains décorateurs ensembliers. En 1900, la maison Allard et fils, installée à Paris rue de Châteaudun, et à New York sur la 5^e avenue, et pratiquant indifféremment la réalisation de copies ou la fourniture de décors anciens, annonçait clairement ce changement de conception par l'intitulé de sa raison commerciale : 'Ameublements complets. Sculpture d'art. Décoration et tentures. Menuiserie d'art'. » Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800*, pp. 136-137.

⁶¹³ Stefan Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-Century Domestic Interior*, p. 35.

⁶¹⁴ En 1867, Anatole Carlhian et son beau-frère Albert Dujardin-Beaumetz fondent Carlhian-Beaumetz. Après le décès des deux fondateurs en 1905, les fils d'Anatole, André et Robert, héritent du commerce qu'ils renomment Carlhian et Cie. La compagnie devient la Société Carlhian en 1930 avant de fermer ses portes en 1975. Voir The Frick Collection, Archives Directory for the History of Collecting in America, « Carlhian », [En ligne], <http://research.frick.org/directoryweb/browserecord.php?-action=browse&-recid=6455>, page consultée le 2 avril 2014; John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, New Haven : Yale University Press, 2007, pp. 207; 258-260.

siècle⁶¹⁵. En collaborant à la mise en place, et parfois même à la vente, de décors et de meubles anciens dans les demeures privées, décors qui seront parfois acquis par les musées, le décorateur participe de manière oblique au développement des *period rooms* européennes en Amérique.

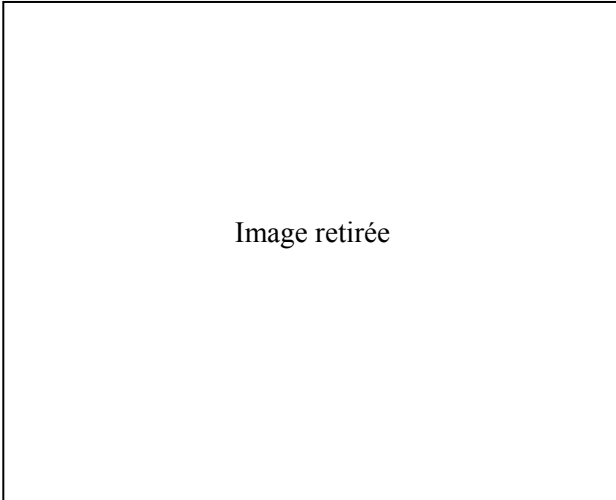


Figure 5.25 : Stanley Hale (?), Salle de montre Carlhian et Cie, rue Lauriston, Paris, date inconnue, photographie, dimensions non précisées, Carlhian Records, 930092, Getty Center for the Humanities, Los Angeles.

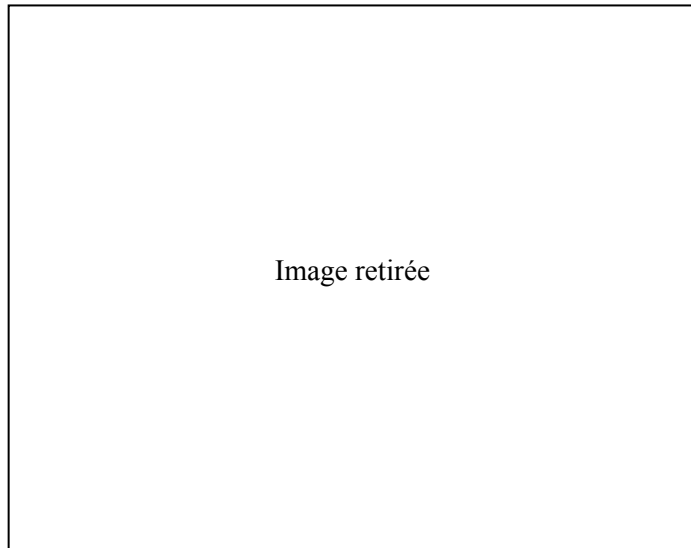


Figure 5.26 : Maison Carlhian, Projet d'élévation pour le mur nord des boiseries de l'hôtel Stuart D'aubigny remontées au Musée Carnavalet (salle 44), 1923, crayon sur calque, dimensions non précisées, Musée Carnavalet, Paris.

⁶¹⁵ Il est fait mention de quatre chaises sculptées et dorées de style Louis XV recouvertes de tissu vert; deux fauteuils sculptés et dorés de style Louis XV recouverts de tissu rose; une bergère sculptée et dorée de style Louis XVI avec coussins; un lit de jour sculpté et doré avec coussins (le style et la couleur ne sont pas précisés); et un canapé sculpté et doré de style Louis XVI avec coussins. Duveen Brothers invoice, March 18th 1918. Purchases – Boucher, Arts and Sciences, Henry Clay Frick Art Collection Files. Frick Collection / Frick Art Reference Library Archives.

Mais, il arrive aussi que le décorateur prenne directement part à l'élaboration de *period rooms* en travaillant de concert avec les institutions muséales, une autre situation qui montre comment l'espace marchand façonne le dispositif. Non seulement, comme le relève John Harris, toute analyse de l'installation des *period rooms* aux États-Unis entre 1920 et 1945 doit-elle prendre en compte l'influence d'André Carlhian et de son fils Robert⁶¹⁶, mais la firme travaille aussi à la mise en place de boiseries dans le milieu muséal et ce, sur les deux continents. Par exemple, en 1923 les Carlhian procèdent à l'installation d'une boiserie en provenance de l'hôtel Stuart D'aubigny au musée Carnavalet⁶¹⁷. Comme le précise Anne Forray-Carlhier, la firme fabrique alors des panneaux (deux chambranles de fenêtres et cinq panneaux de pareclose⁶¹⁸) afin de répondre aux exigences du nouvel espace de mise en exposition (fig. 5.26) – une pratique courante dans le domaine privé et dont nous verrons un autre exemple muséal avec la *Varengeville Room* présentée au Metropolitan Museum of Art dans le prochain chapitre⁶¹⁹. Encore aujourd'hui, les décorateurs sont parfois appelés à collaborer pour l'élaboration de la muséographie des *period rooms* dans le but avoué de maximiser l'expérience visuelle du visiteur⁶²⁰.

À l'époque du *Gilded Age*, l'acquisition de décors anciens et le recours aux services des marchands d'art et des décorateurs pour l'embellissement du chez-soi est souvent le privilège de l'élite sociale. Voilà qui exige que notre analyse des liens entre décor et domesticité prenne aussi en compte la source des capitaux nécessaires à de telles entreprises, c'est-à-dire l'espace économique. En effet, espace de production et de distribution de la richesse, l'espace économique supporte directement le marché de l'art et participe par la même occasion des conditions de possibilité de la *period room*.

⁶¹⁶ John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, p. 258.

⁶¹⁷ La boiserie entre dans les collections du musée en 1867. Elle est d'abord remontée en 1885 dans l'un des pavillons de l'ancien hôtel Choiseul qui se trouve alors dans les jardins de l'hôtel Carnavalet, avant d'être déplacée dans le musée en 1923. Anne Forray-Carlhier, *Les Boiseries du Musée Carnavalet*, Paris : Éditions Vial, 2010, p. 125.

⁶¹⁸ Anne Forray-Carlhier, *Les Boiseries du Musée Carnavalet*, p. 130.

⁶¹⁹ Voir le chapitre VI, section « 6.1 La *period room* : un cristal de temps ». Dans ce cas, la fabrication des panneaux supplémentaires avait été confiée à l'atelier parisien Jansen.

⁶²⁰ Nous remercions Odile Nouvel, alors conservatrice au Musée des Arts décoratifs de Paris, de nous avoir fait part du rôle du décorateur et de l'importance de son œil pour la mise en exposition des *period rooms*. Précisons que dans les années 1960 ce musée avait aussi fait appel au décorateur Serge Royaux (le même qui participe à la restauration du Grand Trianon en 1966) au moment de mettre en place ce qui peut être considéré comme la première « vraie série » de *period rooms* au MAD. Propos recueillis lors d'un entretien tenu au Musée des Arts décoratifs de Paris le 24 mai 2012.

Réciproquement, l'acquisition de décors anciens qui sont à l'origine de certaines *period rooms* constitue une stratégie afin de légitimer le nouveau statut social obtenu grâce aux revenus issus de cet espace économique, ce qui réitère son importance pour la mise en place du dispositif⁶²¹. Dans le cas des Frick, cet espace nous renvoie notamment à l'industrie du charbon avec les fours à coke de la H. C. Frick Coke Company et à l'industrie sidérurgique avec l'aciérie Carnegie Steel Company que Frick dirige en partenariat avec Andrew Carnegie entre 1882 et 1899⁶²².

Puis, dans le même ordre d'idées, les vastes demeures de l'élite américaine nécessitent de l'entretien. Aux espaces d'apparat et d'intimité occupés par les propriétaires s'ajoutent donc un autre « registre » de l'espace domestique : celui occupé par les domestiques eux-mêmes. Abrisant la chambre de la bonne ou encore la cuisine, souvent relégué dans les combles ou les sous-sols, cet espace est celui qui assure l'économie de la maison. Cet « autre » espace domestique garantit le confort de la demeure et participe ainsi à la construction du chez-soi. À ce titre il contribue à la pluralité spatiale de la *period room* et ce, bien qu'il en soit le plus souvent exclu.

L'espace marchand, l'espace économique, l'« autre » espace domestique sont en quelque sorte les espaces *in absentia* de la *period room*. Leur exclusion au profit d'une unité d'espace nous montre en quoi cette dernière contribue à la décontextualisation des objets qui y sont présentés, incluant son décor. En effet, au-delà de la demeure des riches, voire des espaces occupés par les riches dans leur demeure, peu d'espaces sont pris en compte dans l'espace d'exposition du musée d'art. Ainsi, privilégier l'unité de lieu plutôt que la multiplication des espaces dans la *period room* ne peut mener qu'à la construction d'une version esthétisée et décontextualisée de l'histoire, aussi « authentique » que puisse être le décor.

⁶²¹ Une situation qui s'observe dans le processus de légitimation du statut social et du pouvoir au moyen des collections chez les industriels américains et qui était aussi perceptible chez les « nouveaux riches » du 18^e siècle, comme nous l'avons vu avec les explications de Scott citées dans la section précédente au sujet du rôle du décor intérieur et d'un thème iconographique comme celui des Arts et des Sciences.

⁶²² The Frick Collection, History, Henry Clay Frick, [En ligne], http://www.frick.org/collection/history/henry_clay_frick, page consultée le 2 avril 2014.

5.3 L'ultime vie du décor : la *period room* comme espace d'exposition

Dans leur vie actuelle, probablement leur dernière, les huit panneaux de l'allégorie *Les Arts et les Sciences* forment le décor d'une *period room*. Bien qu'elle adopte les traits d'un intérieur domestique qui, dépourvu de sa qualité d'espace pratiqué en raison de son institutionnalisation, semble être devenu un simple lieu, la *period room* est néanmoins un espace : un espace d'exposition. Nous avons déjà discuté des particularités matérielles de la *period room* en tant qu'espace d'exposition, notamment en proposant une typologie dans le premier chapitre ou encore en traitant des relations entre l'objet et l'ensemble dans la seconde partie de la thèse. Pour ces raisons, nous nous contenterons à présent d'envisager quelques-uns des effets liés à la transformation de la fonction domestique de l'espace pour la construction de l'histoire dans le musée d'art.

Nous l'avons déjà souligné, une pièce ne devient *period room* que suite à un processus d'institutionnalisation qui la prive de sa valeur d'usage initiale. Dans ce contexte, si les pratiques associées aux espaces domestiques, marchands et commerciaux qui rendent la *period room* possible n'ont plus cours, c'est parce qu'elles ont été remplacées par d'autres pratiques. Il s'agit notamment des pratiques muséologiques et muséographiques qui visent la conservation des objets, les modalités de leur présentation au regard et, bien sûr, la construction de l'histoire à laquelle prend part la *period room*. Cette substitution est, sans surprise, attribuable à la rencontre entre pouvoir et savoir au musée. Ainsi, la valorisation de certains espaces au détriment de d'autres – de l'espace domestique de l'élite au détriment de celui des travailleurs et du commerce – procède d'une démarche qui vise justement à investir l'espace de nouvelles pratiques et ainsi accorder à l'intérieur domestique un nouveau statut : celui de représentation de l'histoire. C'est d'ailleurs en ce sens que, si plusieurs espaces (qu'ils soient montrés ou non) cohabitent et participent simultanément et sans s'exclure à la spatialité de la *period room*, c'est qu'elle n'est, en réalité, ni l'un ni l'autre de ces espaces.

En tant qu'espace d'exposition, la *period room* est destinée à être vue et même à être visitée lorsqu'il est possible d'y entrer, comme c'est le cas de la salle Boucher. En ce sens, tenter d'exposer le chez-soi des siècles passés et son histoire au musée au moyen de la *period room* conduit à l'institution d'une rencontre paradoxale entre, d'une part, un espace protégé qui est avant tout celui de la famille, de l'intimité et de la vie privée; et,

d'autre part, un espace davantage public dans le sens d'ouvert à tous, de visible de tous. À première vue, nul autre espace ne semble proposer une telle coïncidence entre des sphères dont la séparation est justement l'une des conditions de la construction du chez-soi. Jamais l'espace aussi privé du cabinet et du boudoir, dans la maison du 18^e siècle ou dans celle du 20^e siècle, n'a paru aussi ouvert que dans la *period room*.

Or, comme l'explique Penny Sparke, l'interpénétration paradoxale et ambiguë des espaces privés et publics est peut-être justement l'une des caractéristiques des intérieurs du début du 20^e siècle. Par exemple, l'auteur remarque que :

Modern interiors could be clothed in period styles as well as in contemporary ones. They could also facilitate both private interiority and public mass behavior. Nineteenth-century domestic parlours could be found in department stores, railway carriages and hotels, while, in the early twentieth century, the layouts of domestic kitchens were influenced by the interior spaces of factories⁶²³.

Sparke soutient en outre que la distinction entre le chez-soi et le non-chez-soi ('*home*' and '*non-home*') n'est pas toujours aisée alors que la division entre le public et le privé est plus ambivalente qu'il n'y paraît⁶²⁴. La *period room* en tant qu'espace d'exposition semble donc s'inscrire dans la mouvance de cette « modernisation » du chez-soi qui, d'abord défini en termes de séparation des espaces, aurait aujourd'hui des frontières plus perméables notamment en regard des sphères du travail (le bureau à la maison), du commerce et de la consommation. Néanmoins, la négociation des espaces dans la *period room* n'est pas aussi visible alors que, comme nous l'avons démontré, l'institution muséale tend justement à occulter sa pluralité spatiale et ce, tout particulièrement dans le cas des espaces qui ne sont pas domestiques. Ainsi, si les modalités même de l'espace

⁶²³ Penny Sparke, *The Modern Interior*, p. 10. Dans la conclusion du même ouvrage l'auteur résume : « In the early twenty-first century the models of the private domesticity and public anti-domesticity that were established in the nineteenth century are still visible, even though they continue to transform themselves and to become almost indistinguishable from each other. The divide between the separate spheres continues to exist. On the one hand, the comfort, refuge and privacy, opportunities for self-reflection, and links to tradition offered by 'home' remain in place, while the public spaces within the giant 'sheds' housing shopping malls, cinemas, leisure centres and exhibition spaces, continue to provide their paradoxical mix of anonymity and surveillance. [...] On the other hand, domestic 'living rooms', complete with sofas and coffee tables, populate not only the home but also bookshops, coffee shops, dentists' waiting rooms and shopping malls. In addition, with the advent of multiple television channels and the internet, the intrusion of the media into our private spaces has reached new and unprecedented levels. » pp. 204; 206.

⁶²⁴ Penny Sparke, « Introduction » in Susie McKellar et Penny Sparke, *Interior design and identity*, Manchester et New York : Manchester University Press, 2004, p. 6.

d'exposition impliquent la rencontre du privé et du public, la mise en exposition (et donc la mise en histoire) de l'espace domestique présenté au visiteur tend justement à nier la réalité historique de cette rencontre.

D'une part, l'attachement à la dimension privée de l'espace montrée au moyen de la *period room* nous indique l'importance symbolique de l'intérieur domestique du 18^e siècle pour cette stratégie de mise en exposition et ce, peu importe la période représentée. En effet, c'est à cette époque que s'amorcent la division et la fonctionnalisation des pièces qui se cristalliseront dans la notion de chez-soi comme espace d'intimité opposé à l'espace public. Notre conception spatiale actuelle de la *period room* semble donc indissociable de l'essor de la domesticité au 18^e siècle, bien que, dans sa forme traditionnelle, le dispositif transmette d'abord une version esthétisée de cette domesticité. D'autre part, la préséance accordée à la mise en exposition de l'espace privé au musée nous rappelle que, aussi ouvert au public soit-il, le musée d'art américain existe d'abord grâce aux riches mécènes particuliers. Nous l'avons vu dans le troisième chapitre avec le cas de la famille Rice au Philadelphia Museum of Art et l'exemple de la Frick Collection est tout aussi significatif bien qu'il s'agisse d'une institution un peu différente. À ce titre, ces musées d'art portent l'empreinte des intérêts privés, intérêts qu'ils contribuent d'ailleurs à transmettre à travers les normes élitistes qu'ils imposent.

Toujours en lien avec le relais des pratiques domestiques par les pratiques muséales dans l'espace d'exposition, soulignons que, pour que le visiteur puisse accéder à l'espace domestique du passé représenté par la *period room*, les anciens occupants doivent avoir définitivement quitté les lieux. Or, l'intérieur domestique redevient de ce fait une coquille dont seul le décor porte la trace du chez-soi qu'il a déjà été. Lorsque le domestique accède au statut d'objet d'exposition à travers la *period room*, le chez-soi est souvent subsumé par le décor⁶²⁵. La « fétichisation » du décor devient la condition qui permet au chez-soi d'accéder au grand récit institutionnalisé, ordonné et spatialisé de l'histoire de l'art au musée. Le confort, l'intimité, les émotions, tout ce qui relève de la vie corporelle et psychique de l'habitant et qui participe à la construction du chez-soi est

⁶²⁵ Soulignons toutefois que, dans le contexte actuel où les périodiques et les programmes télévisuels consacrés à la décoration intérieure abondent et où la logique selon laquelle le décor serait un principe de cohérence du chez-soi est largement véhiculée, il semble de plus en plus difficile de distinguer le décor du chez-soi.

désormais évacué. C'est plutôt la présence du visiteur qui est prise en considération. Il est certes nécessaire d'assurer sa sécurité (l'espace doit pouvoir être évacué efficacement en cas d'incendie) et même son confort (pensons à l'aération des salles ou aux sièges mis à sa disposition afin qu'il puisse s'y reposer). Mais surtout, il s'agit ici de lui offrir un point de vue idéal à partir duquel il peut occuper, en toute légitimité et sans risquer d'être surpris en flagrant délit d'indiscrétion, une position de voyeur. La présence, et donc le corps, de l'occupant ayant été exclu de cet espace, le visiteur est invité à s'y projeter. Mais, il ne pourra jamais durablement y inscrire son corps puisque, ayant perdu sa valeur d'usage domestique, la *period room* peut être visitée mais ne sera plus jamais habitée. Ainsi, pour que la *period room* puisse, à travers sa réalité spatiale, participer à la transmission de l'histoire du chez-soi, elle doit en assurer une forme de « *décorporalisation* ».

Le fantôme de Mme Frick revient ici nous hanter. Comme nous l'avons démontré, en présentant sa chaise et son portrait dans la *period room*, l'institution nous rappelle que, sans elle, nul réemploi d'un décor ancien et, nécessairement, nulle salle Boucher n'aurait pu être possible. Paradoxalement, la muséographie nous indique également que la présence de Mme Frick doit s'estomper afin que la pièce du 18^e siècle puisse exister, condition qui est aussi nécessaire à l'existence même de l'espace *period room*. Il nous paraît toutefois essentiel que cette présence ne disparaisse jamais complètement car, dans ce cas précis, c'est à travers elle qu'il est possible d'admettre et de donner ne serait-ce qu'un aperçu de la multiplication des espaces dans le dispositif. C'est d'ailleurs pour cette raison que, contrairement à ce qui est proposé dans le catalogue de Munhall, nous croyons que la salle Boucher ne doit pas être considérée comme une "*period room*" entre guillemets. Bien au contraire, en levant le voile sur l'un des fondements même de cet objet muséal, elle nous indique ce qu'est vraiment la *period room* en tant qu'espace. En dépit du fait que la mise en exposition de la salle Boucher se concentre (encore) sur la norme de l'élite, elle propose néanmoins une piste afin de mettre à profit la pluralité spatiale du dispositif de manière à renouveler les modalités de la construction et de l'interprétation de l'histoire dans le musée d'art.

Conclusion

Grâce à notre analyse du décor et de la mise en exposition de la salle Boucher, nous avons démontré que la *period room* combine plusieurs espaces. Dans ce cas précis, en plus de la salle d'exposition elle-même, nous avons d'abord identifié une pièce française du 18^e siècle, peut-être un cabinet, et un boudoir américain du début du 20^e siècle, celui de Mme Frick. Puis, approfondissant notre analyse, nous avons découvert que d'autres espaces, bien qu'ils ne soient pas explicitement montrés dans le dispositif, contribuent à la production de la *period room* : des espaces marchands, économiques et domestiques.

En nous penchant d'abord sur les modalités d'articulation des espaces domestiques des 18^e et 20^e siècles dans la première partie du chapitre, nous avons expliqué pourquoi il est illusoire de considérer l'authenticité de la *period room* par rapport à un référent spatial unique et homogène. Puis, en examinant les liens entre l'espace muséal et l'espace domestique en général et en nous concentrant plus particulièrement sur la place de la salle Boucher dans la Frick Collection, nous avons montré comment la *period room* participe, en réunissant les espaces et en confrontant différents registres de domesticité, à la spatialisation d'une histoire de l'art pensée sur le mode domestique.

Dans la seconde partie du chapitre, l'examen plus poussé des espaces conjugués dans la *period room* nous a permis d'analyser les rapports particuliers qui se nouent entre une pièce, son usage et son décor dans l'intérieur du 18^e siècle et dans celui des riches collectionneurs américains de la période du *Gilded Age*. Nous avons ainsi expliqué que, parce qu'il ne peut rendre compte des gestes et des comportements de l'occupant ainsi que de l'investissement émotionnel dont fait l'objet la demeure, le décor ne représente qu'une infime partie du chez-soi. D'une part, l'importance accordée au « style » du décor pour la construction de l'histoire de l'art au musée participe d'une propension à fétichiser le décor, à le vider de sa substance domestique dont il ne reste plus que le cadre, la coquille. D'autre part, en stabilisant la forme de l'intérieur domestique, l'importance accordée au décor contribue aussi à construire une conception décontextualisée et donc historiciste de la domesticité. Les marchands, qui ne connaissent ou du moins ne divulguent pas toujours la provenance de la boiserie, ainsi que les décorateurs, qui

proposent un ensemble homogène au plan stylistique (le cas du boudoir de Mme Frick est exemplaire), encouragent cette tendance parce que leurs pratiques contribuent à aplanir les tensions qui existeraient entre les différentes vies de l'objet avant son intégration dans la *period room*.

En vidant l'espace de son contenu domestique, le pouvoir muséal procède aussi à l'exclusion de certains espaces, ce qui entraîne l'appauvrissement de la version de l'histoire (et donc le savoir) qu'il formule et transmet. C'est ce que nous avons montré en relevant quelques-uns des espaces *in absentia* de la *period room*. Aussi, le fait de considérer le décor non pas uniquement comme un vecteur de cohésion et de stabilité transhistorique, mais également comme un élément dynamique porteur des multiples fonctions, usages et espaces qui constituent les conditions de possibilité d'une pièce et, par la même occasion, d'une *period room*, permettrait de mettre à profit la spécificité spatiale de cette dernière pour la construction d'une histoire complexe et plurielle de la domesticité dans l'espace muséal.

En somme, il est possible, en jouant dans l'espace même du décor, de mettre à profit la pluralité spatiale inhérente au dispositif. Toutefois, si la prise en compte muséographique des espaces *in absentia* de la *period room*, qui peuvent être contemporains les uns aux autres, implique d'abord des considérations spatiales, le fait de présenter simultanément les espaces qui se sont succédés dans l'histoire du dispositif demande d'étirer la fenêtre temporelle de la *period room*. Une telle démarche implique, comme c'est le cas de la salle Boucher, de remettre en question son unité de temps. Autrement dit, admettre la pluralité des espaces dans la *period room*, c'est postuler qu'elle opère aussi une condensation des temps. C'est ce que nous analyserons dans le chapitre qui suit.

Chapitre VI. Concentration des temps et économie de l'histoire : repenser l'anachronisme dans la *period room*

À toute conception de l'histoire est jointe une certaine expérience du temps, qui lui est inhérente, qui la conditionne et qu'il s'agit, précisément, de mettre au jour.

Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, p. 113.

La question du temps dans la *period room* a souvent été envisagée sous l'angle de l'anachronisme⁶²⁶. Jugé coupable, l'anachronisme compromettrait, comme nous avons pu le constater dans le troisième chapitre, la justesse de la représentation de l'histoire transmise à travers le dispositif. En effet, l'idéal euchronique de la « capsule temporelle » n'admet pas que l'ensemble ait pu être transformé dans le temps. Cette dénonciation, faite au nom d'un idéal d'« authenticité » qui régit le choix et l'articulation des composantes de la *period room* en vertu d'une recherche d'unité de temps et de lieu, est entre autres attribuable au sens communément accordé à l'anachronisme. D'entrée de jeu, ce dernier peut être défini comme une non concordance des temps, c'est-à-dire une disparité issue de la présence d'un élément (objet, idée, pratique, etc.) étranger par rapport à la période dans laquelle il se trouve, qu'il lui soit postérieur ou encore, quoique plus rarement, antérieur⁶²⁷.

Une question se pose alors : comment aller au-delà de ce constat et des apories qu'il implique pour la valeur de la *period room* en tant que véhicule de l'histoire ? Selon

⁶²⁶ Au cours des dernières années, plusieurs études ont exploré les enjeux (notamment les vertus) de l'anachronisme pour la pratique historique. Parmi celles-ci, notons : Reinhart Koselleck, *Future Past. On the Semantics of Historical Time*, traduit de l'allemand par Keith Tribe Cambridge et Londres : The MIT Press, 1985 [1979]; Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, Paris : Flammarion, 1990; Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, no 6, 1996, pp. 53-68; Mieke Bal, *Quoting Caravaggio : Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago : University of Chicago Press, 1999; Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2009 [2000]; Alexander Nagel, *Medieval Modern : Art Out of Time*, New York : Thames and Hudson, 2012.

⁶²⁷ En effet, comme le souligne Rancière, l'anachronisme désigne aujourd'hui toute faute contre la chronologie même si, au 19^e siècle, le terme « parachronisme » faisait référence au fait de placer un fait « trop tard ». Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », p. 54. Soulignons que l'anachronisme par antériorité est généralement évacué de la *period room* qui contient très rarement des objets plus anciens que l'époque représentée ce qui, de toute évidence, participe d'un *a priori* euchronique et d'une conception aristocratique de l'intérieur ancien comme nous l'avons remarqué dans les chapitres II et IV.

nous, la première étape afin de reconsidérer l'articulation entre le temps et la représentation de l'histoire dans la *period room* est de concevoir cette dernière comme un cristal de temps⁶²⁸. C'est cette avenue que nous proposons d'examiner ici et ce, d'une manière qui nous permettra d'analyser le double travail de l'anachronisme dans la *period room*, c'est-à-dire le fait qu'il opère simultanément sur l'axe horizontal de la succession des temps et, comme l'a proposé Jacques Rancière, sur l'axe vertical « [...] qui connecte le temps à ce qui est au-dessus du temps, soit ce que l'on appelle ordinairement l'éternité. »⁶²⁹

Comme nous l'expliquerons dans la première partie du chapitre, le cristal de temps est une sorte de concrétion temporelle qui, par exemple, peut prendre la forme d'une image. Transposer cette notion vers la *period room* permet de reconnaître l'épaisseur et la complexité temporelle du dispositif et ainsi d'approcher sous un nouvel angle la valeur de la représentation de l'histoire qui y est proposée. Notre but n'est pas ici de condamner cette représentation, mais plutôt d'identifier d'où proviennent les différents temps qui sont convoqués dans la *period room* et comment ils sont articulés. Nous souhaitons ainsi démontrer qu'en dépit de ce que les modalités de son insertion dans le récit muséal peuvent laisser croire, l'apport du dispositif pour la construction de l'histoire se situe moins dans le statisme du temps représenté que dans la rencontre dynamique entre les temps qui le composent.

Afin d'examiner en quoi l'un des apports de la *period room* pour la construction de l'histoire peut se situer dans la rencontre entre les temps, nous devons reconsidérer les opérations de démontage et de montage, gestes muséaux impliqués dans la mise en forme du dispositif. Nous avons déjà analysé les enjeux matériels du montage dans la première partie de la thèse, mais à partir de leur adresse pragmatique au visiteur. Nous nous sommes alors intéressés aux effets recherchés auprès du destinataire anticipé et ce, sans tenir compte de la pluralité temporelle ainsi générée. C'est pourquoi, dans la seconde partie du chapitre, nous réexaminerons cette question à partir de la notion de télescopage telle que mise de l'avant par Walter Benjamin et analysée par Georges Didi-

⁶²⁸ La notion de cristal de temps, que nous définirons plus en détail dans les pages qui suivent, a été développée par Gilles Deleuze. Voir à ce sujet *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.

⁶²⁹ Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », p. 54.

Huberman. Notre démarche permettra de rendre compte de certaines des difficultés associées au fait de rendre la pluralité temporelle visuellement perceptible, mais aussi de montrer que la notion de cristal de temps constitue un outil qui permettrait d'envisager la *period room* autrement par rapport à l'héritage de l'historicisme auquel elle est souvent associée.

Finalement, dans la troisième partie du chapitre nous passerons de la condensation des temps dans le cristal à l'économie de l'histoire dans la *period room*. Cette dernière étape nous permettra de nouer la boucle qui unit le temps et l'espace dans la *period room* puisque nous reviendrons sur la question de l'intérieur domestique déjà traitée dans le chapitre précédent. En analysant les enjeux associés au fait de traduire la périodisation de l'histoire à travers les traits d'un intérieur, nous expliquerons pourquoi l'économie de cette dernière peut être considérée comme étant de l'ordre de la mise en boîte et en quoi cette économie initie un jeu d'échelle conduisant à la miniaturisation de l'histoire. Bien que, dans la *period room*, le processus de miniaturisation opère davantage au plan conceptuel que physique, nous traiterons de cette question dans son ensemble avec l'étude de cas des Thorne Miniature Rooms de l'Art Institute de Chicago. Grâce à cet exercice, nous examinerons de manière rigoureuse et sous un angle inédit la conception de l'histoire véhiculée au moyen de la *period room* ainsi que ses implications idéologiques et épistémologiques pour la construction de l'histoire de l'art dans l'espace muséal.

6.1 La *period room* : un cristal de temps

6.1.1 Qu'est-ce qu'un cristal de temps ?

Selon les termes de Gilles Deleuze, le cristal de temps révèle « [...] le fondement caché du temps, c'est-à-dire sa différenciation en deux jets, celui des présents qui passent et celui des passés qui se conservent. »⁶³⁰ En ce sens, il peut être compris comme la cohabitation simultanée, en un point unique et d'une manière qui défie toute chronologie, du présent et de ses passés. Voilà qui mérite quelques précisions. D'abord, soulignons que le point de départ de la notion de cristal de temps chez Deleuze est l'idée d'« image-

⁶³⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 129.

cristal » qu'il conceptualise à travers une étude de l'image cinématographique. L'image-cristal est formée de la coalescence, c'est-à-dire de la contraction, d'une image actuelle et de son image virtuelle⁶³¹. Distinctes l'une de l'autre mais néanmoins indiscernables, ces deux images sont unies par un rapport de réciprocité et entretiennent un échange constant que Deleuze décrit comme suit :

Quand l'image virtuelle devient actuelle, elle est alors visible et limpide, comme dans le miroir ou la solidité du cristal achevé. Mais l'image actuelle devient virtuelle pour son compte, renvoyée ailleurs, invisible, opaque et ténébreuse, comme un cristal à peine dégagé de la terre. Le couple actuel-virtuel se prolonge donc immédiatement en opaque-limpide, expression de leur échange. Seulement, il suffit que les conditions (notamment de température) se modifient pour que la face limpide s'assombrisse, et que la face opaque acquière ou retrouve la limpidité. L'échange est relancé⁶³².

Que sont exactement l'image actuelle et l'image virtuelle ? C'est ici qu'entre en jeu la question du temps. Comme le propose Deleuze en associant l'image-cristal à l'« image en miroir » de Bergson⁶³³, l'actuel correspond au présent et le virtuel au passé. Dans le cas de l'image-cristal, la relation entre les deux implique ce que nous pourrions qualifier « d'effondrement » de la chronologie. Ainsi :

Il faut donc que l'image soit présente et passée, encore présente et déjà passée, à la fois, en même temps. Si elle n'était pas déjà passée en même temps que présente, jamais le présent ne passerait. Le passé ne succède pas au présent qu'il n'est plus, il coexiste avec le présent qu'il a été. Le présent, c'est l'image actuelle, et *son* passé contemporain, c'est l'image virtuelle, l'image en miroir⁶³⁴.

⁶³¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, pp. 92-93.

⁶³² Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 95.

⁶³³ À propos de la relation entre l'image virtuelle et l'image actuelle dans le souvenir, Bergson explique : « Notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie offre donc deux aspects : il est actuel et virtuel, perception d'un côté et souvenir de l'autre. Il se scinde en même temps qu'il se pose. Ou plutôt il consiste dans cette scission même, car l'instant présent, toujours en marche, limite fuyante entre le passé immédiat qui n'est déjà plus et l'avenir immédiat qui n'est pas encore, se réduirait à une simple abstraction s'il n'était précisément le miroir mobile qui réfléchit sans cesse la perception en souvenir. » Henri Bergson, « V. Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance », *L'énergie spirituelle*, Paris : Presses Universitaires de France, 2009 [1919], p. 136.

⁶³⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 106. À propos de l'image virtuelle, l'auteur précise : « [...] l'image virtuelle à l'état pur se définit, non pas en fonction d'un nouveau présent par rapport auquel elle serait (relativement) passée, mais en fonction de l'actuel présent dont elle est le passé, absolument et simultanément : particulière, elle est pourtant du "passé en général", en ce sens qu'elle n'a pas encore reçu de date. Pure virtualité, elle n'a pas à s'actualiser, puisqu'elle est strictement corrélative de l'image actuelle

Ce qui est rendu visible dans l'image-cristal, dans le point de contact entre l'image actuelle et l'image virtuelle, c'est donc le temps lui-même; le « temps à l'état pur »⁶³⁵, non chronologique, qui « se dédouble à chaque instant en présent et passé »⁶³⁶. Mais, cette division perpétuelle demeure toujours inachevée puisque les deux images qui constituent le cristal cohabitent, se relaient constamment l'une et l'autre d'une façon qui entretient leur indiscernabilité. Cette relation mutuelle, cette forme d'oscillation entre le présent et le passé qui est en quelque sorte matérialisée au cœur de l'image-cristal, produit, comme l'explique Deleuze, différents « états cristallins ». Ces derniers s'accordent aux différentes configurations du cristal, ils « suivent les actes de sa formation et les figures de ce qu'on y voit »⁶³⁷. L'auteur nomme « cristal de temps » chacun de ces états⁶³⁸.

Georges Didi-Huberman parle lui aussi du cristal de temps. Sans faire explicitement référence à la coalescence de l'image actuelle et de l'image virtuelle, il conceptualise cette notion principalement à partir de l'idée de la « dialectique à l'arrêt » proposée par Walter Benjamin dans *Paris capitale du 19^e siècle* (1939). Ainsi, si la rencontre des temps, voire des temporalités, est encore en jeu dans l'image, Didi-Huberman insiste davantage sur l'arrêt, c'est-à-dire sur l'instant où la rencontre des temps se cristallise dans l'image, sur ce qui, si nous reprenons les termes de Deleuze, pourrait être nommé l'état cristallin. Didi-Huberman explique que, lorsque nous regardons une image, celle-ci nous offre une « concrétion temporelle »⁶³⁹. C'est dans cette concrétion temporelle que réside le cristal de temps dont la particularité est « d'engage[r] simultanément toutes les dimensions de celui-ci [le temps] ». Ces différentes dimensions incluent bien sûr le passé et le présent, mais aussi le futur dans la mesure où le cristal infléchit nos attentes par rapport à l'avenir⁶⁴⁰. C'est à ce titre que

avec laquelle elle forme le plus petit circuit qui sert de base ou de pointe à toutes les autres. Elle est l'image virtuelle qui correspond à telle image actuelle, au lieu de s'actualiser, d'avoir à s'actualiser dans une *autre* image actuelle. C'est un circuit sur place actuel-virtuel, et non pas une actualisation du virtuel en fonction d'un actuel en déplacement. C'est une image-cristal, et non pas une image organique. » (pp. 106-107)

⁶³⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 110.

⁶³⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 109.

⁶³⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 110.

⁶³⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, pp. 109-110.

⁶³⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, p. 217.

⁶⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, pp. 217-218. À propos de la relation entre passé, présent et futur engagée dans l'expérience visuelle du cristal de temps,

Didi-Huberman associe l'image-cristal de temps à la dialectique à l'arrêt qui, selon Benjamin, est justement le moment où l'« Autrefois » et le « Maintenant » se rencontrent dans l'image. Ce dernier écrit :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée⁶⁴¹.

Parce qu'il condense en un seul instant le passé et le présent, donc des moments qui, en toute logique, devraient se succéder selon un déroulement chronologique linéaire, le cristal opère selon ce que Rancière a identifié, mais uniquement pour mieux le rejeter, comme étant l'« axe horizontal » de l'anachronisme⁶⁴². Le cristal permet alors la rencontre simultanée de temps éloignés chronologiquement. Mais qu'elle peut être la valeur de cette condensation pour la construction de l'histoire ? La réponse se trouve entre autres dans les thèses *Sur le concept d'histoire* rédigées par Benjamin au début de l'année 1940 où l'auteur traite justement de la constellation des temps. Parlant de la pensée à l'œuvre dans l'historiographie matérialiste (par opposition à l'historicisme de l'histoire universelle) l'auteur écrit : « La pensée n'est pas seulement faite du mouvement des idées, mais aussi de leur blocage. Lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade. »⁶⁴³ Cette monade, cet arrêt dans la pensée qui peut prendre la

l'auteur donne l'exemple du *Portrait d'Ambroise Vollard* de Picasso : « [...] (ainsi, devant le *Portrait d'Ambroise Vollard* de Picasso, n'est-ce pas Ambroise Vollard qui est d'abord "présent", mais un espace pictural si spécifique qu'il *reproblématise* devant nous toute la question de la représentation anthropomorphe.) Or, qui dit *représentation* – comme on dit *formation* – dit processus, et non stase. Dans ce processus, la *mémoire* se cristallise visuellement (par exemple sur l'histoire du genre "portrait" avant que Picasso ne le bouleverse), et en se cristallisant elle se diffracte, se met en mouvement, bref, en *protension* : elle accompagne le processus et, ce faisant, elle produit le futur contenu dans la suite du processus (nous obligeant par exemple à modifier ce que nous *attendons*, à partir de Picasso, de toute représentation anthropomorphe). » (pp. 217-218).

⁶⁴¹ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du 19^e siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris : Éditions du cerf, 1989, pp. 478-479.

⁶⁴² En effet, ce dernier privilégie plutôt une conception de l'anachronisme opérant selon un axe « vertical ». Nous y reviendrons. Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », pp. 53-54.

⁶⁴³ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, in *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, p. 441.

forme d'une image conceptualisée comme un cristal de temps, constitue en quelque sorte la source de la connaissance historique et s'oppose, dans sa forme comme dans son principe, à la positivité de l'historicisme. Nous y reviendrons avec la question du montage et du démontage dans la seconde partie de ce chapitre.

Si nous connaissons maintenant le fonctionnement et les vertus du cristal de temps, nous ne savons toujours pas en quoi la *period room* peut, elle aussi, être considérée comme tel. Dans le cas de la *period room*, nous croyons que le cristal de temps réside à la fois dans le dispositif envisagé dans son ensemble et dans ses composantes individuelles. Tout d'abord, l'effet de tableau de la *period room* muséographiée comme un tout – surtout lorsqu'elle est présentée sous forme de vignette – nous permet aisément de la penser comme une « image », tridimensionnelle mais une image tout de même, et donc comme une constellation de temps ou un état cristallin, selon les termes de Benjamin ou de Deleuze. Ensuite, chacun des objets qui la composent est simultanément présent et porteur de son propre passé. Autrement dit, chaque objet, petit cristal de temps en lui-même, participe à la construction de la *period room* qui, une fois complétée, est elle aussi un cristal de temps. En ce sens, les deux pôles matériels de la *period room*, l'objet et le tout, participent conjointement à la formation du cristal. Ceci a pour effet de décupler les sources et les strates de temps réunies dans le présent du dispositif. Non seulement les facettes du cristal sont multipliées, mais sa structure elle-même s'en trouve complexifiée et prend la forme d'un « polycristal »⁶⁴⁴.

Soulignons par ailleurs que le cristal de temps de la *period room* peut aussi intégrer le futur. Ce futur se trouve premièrement dans la durée des objets eux-mêmes qui, en raison de leur institutionnalisation par un lieu de conservation comme le musée, accèdent à une forme de pérennité qui – du moins en théorie – leur permettra de perdurer pour les générations à venir. Il se trouve également dans la *period room* considérée comme un ensemble, puisque ce dernier porte un futur potentiel dans le moment présent de sa mise en exposition. Cette pérennité rejoint le principe d'éternité impliqué dans

⁶⁴⁴ Le polycristal est un corps solide formé de nombreux cristaux, nommés cristallites ou grains, qui s'emboîtent les uns dans les autres sans nécessairement avoir la même forme, la même taille ou la même orientation. Les roches naturelles sont souvent des polycristaux et un polycristal peut aussi se former lors du passage d'un corps pur de l'état liquide à l'état solide. Voir Daniel Calécki, « Matière (physique) – État solide », *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/matiere-physique-etat-solide/>, page consultée le 21 février 2014.

l'anachronisme vertical tel que conceptualisé par Rancière. L'auteur explique que la part de vérité qui se trouve dans le temps présent ne peut être mesurée ou validée que par rapport à l'éternité, c'est-à-dire à ce qui est situé *au-dessus* du temps, immobile et sans « date ». À ce titre, la faute de l'anachronisme serait « [...] le péché contre l'ordre hiérarchique selon lequel le temps des successions dépend d'un temps qui ignore la succession, le temps des chronologies dépend d'un temps sans chronologie : présent pur ou éternité »⁶⁴⁵. En cristallisant l'image du 18^e siècle français, par exemple, la *period room* contribue à *extraire* cette représentation de l'époque à laquelle elle fait référence. Autrement dit, toujours en vertu de la fonction de conservation du musée, la représentation de la période qui est construite et présentée au moyen du dispositif accède au régime intemporel de l'éternité; elle est située « hors du temps ». Cet état de fait tend toutefois à nier la rencontre des temps dans le cristal et, par le fait même, à inscrire la *period room* dans une conception historiciste de l'histoire.

6.1.2 L'objet et son « passé contemporain »

Afin de préciser notre propos, observons maintenant de plus près la pluralité et la simultanéité des temps dans la *period room* en commençant par ses composantes individuelles. L'objet muséal existe d'abord dans le présent en sa qualité même d'objet concret et bien réel. C'est la matérialité de son existence qui rend sa mise en exposition possible dans la *period room* où il est destiné à être présenté au regard, à être vu par le visiteur. Ce dernier attestera alors *au présent des présents* de l'objet. Autrement dit, c'est au moment de sa visite, alors qu'il se trouve dans le musée (donc au présent), que le visiteur peut témoigner à la fois de l'existence réelle de l'objet aujourd'hui et maintenant, et de l'actualité de sa présentation, c'est-à-dire de sa mise à vue dans la salle d'exposition. Toutefois, comme l'explique Didi-Huberman, lorsqu'il est question du présent de la « présentation », il est question de processus et non de stase⁶⁴⁶. Cette

⁶⁴⁵ Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », p. 55. Pour appuyer son hypothèse, Rancière reprend d'ailleurs la formule du *Timée* « Le temps est l'image mobile de l'éternité immobile. » (p. 55)

⁶⁴⁶ À propos du présent de l'image, Georges Didi-Huberman dira qu'il s'agit du « présent de la *présentation* qui devant nous s'impose plus souverainement que la reconnaissance représentationnelle elle-même (ainsi, devant le *Portrait d'Ambroise Vollard* de Picasso, n'est-ce pas Ambroise Vollard qui est d'abord "présent", mais un espace pictural si spécifique qu'il *reproblématise* devant nous toute la question de la représentation

proposition tient à la signification du suffixe *tion* qui fait référence au résultat d'une action, mais aussi à l'action elle-même qui, en toute logique, s'étire dans le temps. C'est ainsi que l'actualité de la présentation de l'objet dans la *period room* comprend aussi son « passé contemporain », au sens où l'entend Deleuze.

Dans la salle d'exposition, comment le passé de l'objet peut-il être transmis à travers le présent de la présentation ? Ce sont entre autres les qualités matérielles de l'objet qui, concrètement, présentent son passé. Parmi celles-ci on retrouve entre autres les techniques plus ou moins anciennes de fabrication et d'assemblage, le « style » ou l'iconographie du décor, ou encore l'usure. Notons toutefois que, si l'usure – qui s'accorde avec la valeur d'ancienneté de l'objet selon les termes d'Aloïs Riegl⁶⁴⁷ – est la qualité matérielle qui devrait être la plus immédiatement visible, elle est estompée dans le musée qui s'efforce de redonner aux objets de ses collections tout leur lustre d'origine. Dans la *period room*, ceci peut avoir pour conséquence de créer un effet « neuf » qui contribue à faire accéder l'ensemble à un présent éternel⁶⁴⁸. Par ailleurs, la matérialité de l'objet ancien implique également des données esthétiques, sociales et politiques relatives au passé de l'objet et qui seront plus ou moins explicitées par le musée à travers sa classification dans le parcours muséal et son interprétation visuelle et textuelle.

La combinaison de ces multiples éléments laisse supposer que le passé de l'objet n'est pas monolithique et, pour mieux en appréhender la profondeur et la complexité, nous croyons qu'il est possible de le diviser en différents « domaines de structuration du temps ». Nous empruntons cette formulation au sociologue Claude Dubar qui explique que ces domaines relèvent par exemple de la politique, du travail, de la famille, du loisir ou encore de l'intimité⁶⁴⁹. Concevoir ainsi le temps dans sa pluralité permet de dépasser la simple mesure quantitative de l'horloge et d'admettre que les impératifs, les réalités,

anthropomorphe). [...] Or, qui dit *présentation* – comme on dit *formation* – dit processus, et non stase. » *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, pp. 217-218.

⁶⁴⁷ Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek, Paris : Seuil, 2013 [1984].

⁶⁴⁸ Le visiteur averti ou le connaisseur remarquera toutefois les couleurs généralement fanées des tissus de recouvrement lorsqu'ils sont d'origine (et ce, malgré l'éclairage tamisé qui, parce qu'il vise à préserver les tissus, les rend moins visibles) ou encore les teintes verdâtres et oxydées de certaines marqueteries ou fausses laques, qui sont autant d'indicateur de l'âge du meuble.

⁶⁴⁹ Claude Dubar et Christine Rolle, « Les temporalités dans les sciences sociales : introduction », *Temporalités*, no 8, 2008, p. 4, [En ligne], <http://temporalités.revues.org/57>, page consultée le 4 mars 2014; Claude Dubar, « Temporalités, temporalités : philosophie et sciences sociales », *Temporalités*, no 8, 2008, p. 12, [En ligne], <http://temporalités.revues.org/137>, page consultée le 4 mars 2014.

les contraintes qui entrent en jeu dans la manière de structurer et d'organiser le temps varient selon les cultures, les époques et, à travers une même tranche de temps, les sphères d'activités. Certes, ces considérations philosophiques sont élaborées à partir du temps « humain ». Mais, n'en va-t-il pas de même pour l'objet qui peut, lui aussi, s'inscrire dans différents ordres du temps⁶⁵⁰ ? Selon nous, l'avantage de diviser ainsi le temps, de parler d'une pluralité temporelle du passé de l'objet, est de permettre une compréhension plus pointue et plus nuancée de ce qui forme son passé contemporain tel qu'il existe au moment de sa présentation au musée.

Figure 6.1 : Gilles Joubert, bureau plat, 1759, chêne laqué, bronzes dorés, surface du plateau recouverte de cuir moderne, 80,6 x 175,9 x 91,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Image retirée

Image retirée

Figure 6.2 : *French Decorative Arts : Varengeville Room*, Paris, milieu du 18^e siècle, pièce telle que mise en exposition en 2012, Metropolitan Museum of Art, New York.

⁶⁵⁰ À cet égard, notre position s'inscrit un peu dans la même ligne de pensée que l'idée avancée par Igor Kopytoff selon laquelle il est possible de faire la biographie de l'objet. Dans un texte bien connu l'auteur propose : « In doing the biography of a thing, one would ask questions similar to those one asks about people : What, sociologically, are the biographical possibilities inherent in its "status" and in the period and culture, and how are these possibilities realized ? Where does the thing come from and who made it ? What has been its career so far, and what do people consider to be an ideal career for such things ? What are the recognized "ages" or periods in the thing's "life", and what are the cultural markers for them ? How does thing's use change with its age, and what happens to it when it reaches the end of its usefulness ? » Ces deux dernières questions sont directement en lien avec notre manière d'envisager la nature des temps qui constituent le passé contemporain de l'objet. Igor Kopytoff, « The cultural biography of things », in Arjun Appadurai, dir., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge : Cambridge University Press, 2006 [1986], pp. 66-67.

À titre d'exemple examinons ce que nous nommerons le temps de production et le temps d'usage du bureau plat de Louis XV exposé au centre de la pièce *Varengeville Room* du Metropolitan Museum of Art de New York (fig. 6.1; fig. 6.2). Comme nous le verrons, bien que quasi synchroniques, ces deux temps sollicitent néanmoins des domaines différents de structuration du temps, notamment celui du travail de l'artisan, celui du quotidien royal et celui des décisions politiques qui s'y prennent. Réalisé par le menuisier-ébéniste Gilles Joubert (1689-1775), ce bureau fait de chêne laqué rouge et or et orné de bronzes ciselés et dorés fut livré à Versailles le 29 décembre 1759 pour le Cabinet intérieur du roi Louis XV. Il y restera jusqu'en décembre 1786, moment où il sera remplacé par un bureau de Guillaume Benneman puis transmis au frère du roi, comte de Provence et futur Louis XVIII. Ce bureau demeure vraisemblablement à Versailles jusqu'à la vente des propriétés royales qui suivra la Révolution française au début des années 1790 et, entre cette date et son acquisition par M. et Mme Wrightsman au milieu des années 1960 et la donation au musée en 1973, rien n'est connu du passé de ce meuble⁶⁵¹.

Commençons par analyser le temps de la production. Ce meuble fut réalisé à un moment où le travail des menuisiers-ébénistes était encore régi par le système des corporations. En raison des règlements qu'elles instituent, ces entités ont une incidence sur le temps de fabrication, c'est-à-dire la manière de structurer la production en elle-même au plan temporel. En plus d'établir la durée d'apprentissage de l'artisan, les corporations organisent le quotidien de l'atelier à travers des règlements relatifs à l'« horaire » de la production et au partage des tâches nécessaires à la fabrication d'un meuble. Déjà dans le *Livre des Métiers* complété par le prévôt des marchands Étienne Boileau vers 1268⁶⁵², les premiers statuts des ouvriers travaillant le bois (ils sont alors tous regroupés sous le titre de « charpentiers ») exigent des membres de la corporation qu'ils cessent de travailler le samedi lorsque Notre-Dame sonne *nonne* (15 heures) sous

⁶⁵¹ Daniëlle Kisluk-Grosheide, et al., *European Furniture in the Metropolitan Museum of Art, Highlights of the Collection*, New Haven et Londres : Yale University Press, 2006, p.145.

⁶⁵² Le *Livre des métiers*, rédigé à la demande de Saint Louis, est « le premier document écrit établissant d'une manière rigoureuse les règlements de tous les corps de métier de la ville de Paris : pendant cinq siècles, cet ouvrage monumental constituera le document de référence des communautés de métiers. » Notons en outre que les règlements en question furent établis par les représentants des communautés de métiers et que le texte officiel fut approuvé par l'ensemble d'entre elles. Claude Bouzin, *Meuble et artisanat, XIII^e – XVIII^e siècle*, Paris : Les Éditions de l'Amateur, 2003, pp. 7-8.

peine de payer une amende ou de voir leurs outils saisis. Parmi eux, certains dont les huchiers (ceux qui fabriquent les coffres, les tables, les bancs et qui deviendront les menuisiers-ébénistes dans les années 1740) ont l'obligation de ne pas travailler la nuit *sauf* pour le roi, la reine et leurs enfants ou l'évêque de Paris⁶⁵³. Les corporations règlent également le temps de réalisation d'un meuble à travers la gestion du partage des tâches entre les différents corps de métier. Les ébénistes d'abord, mais aussi les sculpteurs, les fondeurs, les ciseleurs, les doreurs et les tapissiers peuvent prendre part à la production d'un même meuble, chacun ayant son domaine d'activité propre. Claude Bouzin souligne que « [d]es querelles sans nombre surviennent à propos de leurs prérogatives respectives : chaque métier veille jalousement à ce que l'on n'empiète pas sur le terrain de ses activités, territoire qu'il a eu soin de délimiter clairement dans ses statuts. »⁶⁵⁴ Ces querelles et les procès qu'elles entraînent se multiplient au 18^e siècle et seuls quelques artisans, notamment ceux qui travaillent dans les lieux privilégiés comme le faubourg Saint-Antoine et les Manufactures royales ou à titre d'ouvrier officiel du souverain, peuvent espérer se soustraire, du moins dans certaines situations, aux règles strictes des corporations et aux conséquences entraînées par leur non respect⁶⁵⁵.

Si le bureau plat laqué rouge et or de Gilles Joubert peut aujourd'hui être exposé dans la *Varengeville Room* du Metropolitan Museum of Art, c'est d'abord qu'il a été fabriqué et ce, dans des conditions où la réalisation de l'objet est indissociable de

⁶⁵³ Claude Bouzin, *Meuble et artisanat, XIII^e – XVIII^e siècle*, p. 11. Au sujet des transformations complexes des statuts des huchiers, des menuisiers et des ébénistes, voir pp. 30-35. Nous retranscrivons ici deux extraits du *Livre des Métiers* relatifs à la gestion du temps de travail des charpentiers (Étienne Boileau, *Livre des Métiers*, texte édité par René de Lespinasse et François Bonnardot, Paris : Imprimerie Nationale, 1879, cité dans Claude Bouzin, *Meuble et artisanat, XIII^e – XVIII^e siècle*, p. 9).

V. Item, ne ne peuvent ouvrir li Charpentier grossier ne Huchier ne Huissier, de nuiz, se ce n'estoit pour le Roi ou pour la Royne ou pour les Enfants, ou pour l'evesque de Paris. Et se nus estoit trouvés, il paieroit xx s. d'amende : x s. au Roi et x s. aus mestres dudit mestier et aus gardes que ou dit mestier doivent estre de par ledit mestre.

VI. Item, se ledit mestre Fouques ou son commandement pour li trouvoit ouvrant au samedi, puis nonne sonnée a Notre Dame au gros saint, Charpentiers ne Huchiers ne Huissiers, il en pooit lever XII d. ou l'oustil de quoi cil ouverroit.

⁶⁵⁴ Claude Bouzin, *Meuble et artisanat, XIII^e – XVIII^e siècle*, p. 21.

⁶⁵⁵ Par exemple, l'ébéniste Charles Cressent exécutait dans ses propres ateliers des bronzes d'ornement pour ses meubles, ce qui lui valut de nombreux procès intentés par la corporation des fondeurs ou encore celle des ciseleurs. Aussi, Bouzin remarque que « [c]'est grâce à la protection du duc d'Orléans, dont il était l'ébéniste officiel, qu'il sortira sans dommage de ces actions en justice. » Claude Bouzin, *Meuble et artisanat, XIII^e – XVIII^e siècle*, p. 21. À propos des lieux privilégiés où les ouvriers ne sont pas soumis à la surveillance des corporations mais exercent plutôt sous la protection du roi ou encore de l'Église dans le cas des faubourgs; à propos de l'importance du faubourg Saint-Antoine pour la production des meubles à Paris; et à propos de l'histoire des Manufactures royales, voir pp. 22-29.

certaines contraintes qui, respectées ou non, ont une portée temporelle dans la mesure où elles participent à la gestion quotidienne de l'atelier. Joubert reçoit la maîtrise probablement pendant la Régence de Philippe d'Orléans, il est élu juré de la corporation des menuisiers-ébénistes en 1747 puis nommé principal en 1749⁶⁵⁶ ce qui, en toute logique, laisse penser qu'une bonne partie de sa production fut réalisée selon l'ordre temporel imposé par le système des corporations. Toutefois, à partir du moment où il devient ébéniste ordinaire du Garde Meuble en 1758 puis ébéniste du roi en 1763⁶⁵⁷, les conditions de production de ses meubles et la gestion du temps qu'elles impliquent sont susceptibles de changer. Les circonstances exactes de production du bureau plat livré en 1759 nous sont aujourd'hui inconnues. Mais, il n'en demeure pas moins que les conditions temporelles de l'organisation du travail des artisans sous l'Ancien Régime – conditions qui marquent une manière d'organiser le temps de production qui sera rompue avec l'abolition des corporations suite à la Révolution⁶⁵⁸ – participent du passé qui est porté et matérialisé par la présentation du bureau dans la salle d'exposition. Le temps de la production de l'objet entre ainsi dans la composition du cristal de temps de la *period room*.

Dans un autre ordre d'idées, la fonction du bureau en tant que surface de travail et sa destination dans le cabinet de Louis XV, l'inscrivent dans le temps politique de la France du 18^e siècle, un autre domaine de structuration du temps qui contribue à la composition du passé de l'objet. Son appartenance au temps institué par le pouvoir de l'Ancien Régime est d'ailleurs soulignée dans la *period room* : l'interprétation textuelle proposée au moyen du cartel précise que le bureau ajoutait un élément d'exotisme dans la pièce aux boiseries rocaille où une grande partie des affaires quotidiennes du souverain

⁶⁵⁶ Gilles Joubert reçoit la maîtrise entre 1714 et 1722. Gordon Campbell, « Joubert, Gilles », *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, vol. 1, New York : Oxford University Press, 2006, p. 531.

⁶⁵⁷ Claude Bouzin souligne que c'est d'ailleurs lui qui meuble le Petit Trianon construit par Louis XV et inauguré par Mme du Barry. Claude Bouzin, *Meuble et artisanat, XIII^e – XVIII^e siècle*, p. 180; Gordon Campbell, « Joubert, Gilles », *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, p. 531.

⁶⁵⁸ Malgré un édit signé par Louis XVI en 1776, ce n'est qu'en 1791 que les corporations seront définitivement abolies. Cette nouvelle réalité permet une plus grande liberté d'accès aux différentes professions mais marque par le fait même une rupture dans l'organisation du travail et dans la transmission des connaissances. À ce sujet, voir Claude Bouzin, *Meuble et artisanat, XIII^e – XVIII^e siècle*, pp. 41-46. Soulignons par ailleurs que des changements d'une telle ampleur dans l'organisation du travail ne se produisent pas du jour au lendemain. Pour une étude de cas des modalités de cette transition, voir entre autres William M. Reddy, « The structure of a cultural crisis : thinking about cloth in France before and after the Revolution », in Arjun Appadurai, *The social life of things*, pp. 261-284.

avaient cours⁶⁵⁹. Deux temps sont ici imbriqués : le quotidien royal, qui fait référence aux activités routinières du roi en tant que chef politique; et le temps événementiel des grandes décisions qui sont prises dans ce quotidien, mais qui l'excèdent par leur ampleur et leurs répercussions, c'est-à-dire la valorisation que leur consent, *a posteriori*, le récit historique⁶⁶⁰. Si le roi lui-même s'inscrit dans un temps dynastique dont il n'incarne qu'un moment dans la succession, à travers certaines de ces décisions, le souverain fait aussi l'événement et participe ainsi d'un ordre du temps monarchique, c'est-à-dire un ordre qui règle le fonctionnement de tout un pays et dans lequel la connaissance du passé éclaire le futur. Or, la Révolution française marque la rupture de cet ordre temporel, de ce « régime d'historicité » comme le nomme François Hartog, et laisse place à un nouvel ordre où, inversement, le futur éclairerait désormais le présent⁶⁶¹. À travers l'usage qui en est fait, ce bureau est donc le lieu de condensation du quotidien du roi, du temps monarchique, mais aussi de celui de sa chute. En effet, le bureau demeure dans le cabinet du souverain où il sera employé par Louis XVI – accédant dès lors à un autre moment du temps dynastique – jusqu'en 1786 et ce sont les événements révolutionnaires qui entraîneront son retrait de Versailles.

En examinant le temps de sa production et celui de son usage, nous n'avons identifié qu'une partie des nombreux temps qui participent du passé de ce bureau plat et qui sont simultanément portés dans le présent de sa présentation. Bien qu'il soit possible d'objecter que la production et l'usage de ce bureau relèvent tous deux d'un même régime d'historicité (celui de l'Ancien Régime), ceci n'exclut pas une certaine hétérogénéité temporelle. Cette dernière se manifeste à travers la coexistence de

⁶⁵⁹ « [...] the desk brought an exotic element into the rococo paneled room where much of the king's daily business was conducted. » The Metropolitan Museum of Art, cartel sans titre, Gallery 525, *French Decorative Arts : Varengeville Room*, Wrightsman Galleries for French Decorative Arts, Metropolitan Museum of Art, New York, d'après la mise en exposition en novembre 2013.

⁶⁶⁰ Pensons par exemple à la Guerre de Sept Ans (1756-1763). Même si le Traité de Paris mettant fin au conflit ne fut vraisemblablement pas signé sur ce bureau, d'autres décisions et discussions associées à cette guerre, dont les répercussions pour les colonies françaises et britanniques sont connues, ont certainement dû avoir lieu alors que le roi travaillait à ce bureau.

⁶⁶¹ Selon François Hartog, le « régime d'historicité », c'est-à-dire l'ordre dominant qui permet de traduire l'expérience du temps, prévalant avant la Révolution française est celui de l'*historia magistra vitae* qui repose sur l'idée que le passé éclaire le présent par le relais de l'exemplaire. Inversement, après la Révolution, ce que l'auteur identifie comme le « régime moderne d'historicité » est plutôt marqué par le principe selon lequel c'est le futur qui assure l'intelligibilité du temps présent, idée corroborée par l'importance accordée au progrès au cours du 19^e siècle. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris : Éditions du Seuil, 2003.

différentes manières de structurer et de vivre le temps ou, pour reprendre l'expression de Dubar, différents « mode d'organisation temporelle des champs sociaux »⁶⁶², champs parmi lesquels figurent le travail et le politique. En effet, le temps quotidien de l'ouvrier n'est pas le temps quotidien du roi, leurs enjeux respectifs ne sont pas les mêmes et ils ne travaillent pas l'Histoire de la même manière. L'examen que nous venons de proposer pourrait être fait pour chacun des objets exposés dans la *period room*. Néanmoins, l'étude de la rencontre entre le passé et le présent dans les composantes de la *period room* serait incomplète sans une analyse plus approfondie des temps de l'un des éléments les plus emblématiques de ce dispositif : la boiserie.

De chêne peint en blanc et doré, la boiserie qui forme le cadre de la pièce *Varengeville Room* fut réalisée à Paris, probablement entre 1736 et 1752, et est sculptée de différents motifs rocaille (volutes, feuillage) parmi lesquels se retrouvent des oiseaux fantastiques qui rappellent le travail de l'architecte et sculpteur Nicolas Pineau (1684-1754)⁶⁶³. Le premier temps de cet objet est donc celui de sa production dans un atelier au 18^e siècle. À celui-ci s'ajoute bien sûr le temps de son usage dans l'espace domestique. En outre, lorsqu'il est question de boiseries – et le cas des boiseries françaises du 18^e siècle se révèle ici exemplaire – il faut aussi considérer un temps particulier qui est celui de la « disponibilité » de l'objet. Dans l'introduction de la thèse, nous avons mentionné que les travaux d'urbanisme à Paris au 19^e siècle, plus précisément la construction des grands boulevards menée par le Baron Haussmann sous Napoléon III, favorise la redécouverte de décors anciens. En plus d'alimenter l'intérêt pour les boiseries de l'époque prérévolutionnaire, ces travaux favorisent, quoique de manière plus ou moins

⁶⁶² Pour Dubar, « Passer du temps, au singulier, aux temporalités, au pluriel, et définir celles-ci soit abstraitement, comme formes diverses d'agencement du passé, du présent et de l'avenir soit concrètement comme modes d'organisation temporelle des champs sociaux (travail, famille, politique, loisir...) représente une avancée analytique incontestable. D'objet abstrait de réflexion philosophique, le temps devient, en se traduisant par des opérations empiriques diverses, un ensemble d'objets scientifiques concrets, quantitatifs et qualitatifs, différenciés selon des échelles et des significations déterminées. » Claude Dubar, « Temporalités, temporalités : philosophie et sciences sociales », p. 12.

⁶⁶³ La boiserie fut probablement commandée par Marie-Marguerite d'Allègre comtesse de Ruppelmonde pour l'Hôtel parisien de Varengeville (Jacques Gabriel (1667-1742)) dont elle était alors propriétaire. Au moment de son acquisition en 1963 par M. et Mme Wrightsman qui l'offrent au musée la même année, la boiserie était remontée dans l'Hôtel Pillet-Will construit à la fin du 19^e siècle. Amelia Peck, *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, New York : Metropolitan Museum of Art; New York : Harry N. Abrams, 1996, pp. 80-82.

directe, leur mise en circulation à travers les réseaux marchands⁶⁶⁴ et marquent l'essor de leur commercialisation. Ce temps de la mise en marché est d'une importance capitale puisque, en permettant l'accessibilité aux boiseries, il constitue l'une des principales conditions de possibilité de la *period room*. Précisons qu'il ne s'agit pas que d'un « moment » ou d'une « période », mais bien d'un temps. Le fait que les boiseries deviennent disponibles en aussi grand nombre participe d'un processus général de transformations qui touchent la structure urbaine, les moyens de communication et les modes de transport qui favorisent la croissance des marchés internationaux, de même que les développements technologiques qui permettent l'apport des capitaux nécessaires pour soutenir de tels marchés. S'ils impliquent des enjeux spatiaux (ce qui n'est pas notre sujet ici), ces changements touchent directement la manière de structurer le temps. Ces transformations, qui marquent ce qui a pu être perçu comme une accélération du temps, contribuent à modifier profondément le regard porté sur le passé et infléchissent de ce fait la conscience du temps et la conception de l'histoire⁶⁶⁵.

Toutefois, selon nous, la particularité du cristal de temps de la boiserie relève du fait qu'il s'agit probablement du seul objet muséal susceptible d'être transformé de manière aussi importante *après* son institutionnalisation. Nous ne parlons pas ici de restaurations, mêmes majeures, qui peuvent être pratiquées sur n'importe quel objet des collections, mais plutôt de modifications qui, à l'instar d'un greffon, touchent l'organicité même de l'objet. En outre, parce qu'elles sont réalisées en vue de la présentation actuelle

⁶⁶⁴ Bruno Pons souligne en effet que si « [...] les destructions opérées par Haussmann pour le nouveau plan de Paris ont contribué à mettre sur le marché un grand nombre de décors anciens », ce marché n'est pas encore très organisé. Il explique : « Ce marché appartient aux démolisseurs pour lesquels des matériaux sont des matériaux, du moellon, de la planche, du petit bois, même si le bois est un peu peint, un peu sculpté, complètement doré sous la peinture grise. La hâte dans laquelle les démolitions sont faites ne favorise pas sous le Second Empire la conservation des ensembles. Ce marché est beaucoup plus propice au recueil de fragments de décors qu'à celui de véritables ensembles pouvant faire l'objet d'une reconstitution. » Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800. Reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du sud et en France*, Dijon : Éditions Faton, 1995, pp. 86-87. Dans le cas de l'Hôtel de Varengeville qui nous occupe ici, il était situé au 16 rue Saint-Dominique avant de se voir attribuer la nouvelle adresse 217 boulevard Saint-Germain après 1877. La construction du boulevard conduit à la démolition de la façade du bâtiment et à la perte des écuries, de la cuisine et d'une partie des cours qui les abritaient. Située à l'arrière de la demeure, la boiserie acquise par le musée demeure intacte jusqu'à sa vente (c. 1886-1891) au comte Frédéric-Alexis-Louis Pillet-Will. Amelia Peck, *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, pp. 77-80.

⁶⁶⁵ À ce sujet, voir par exemple François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, notamment le chapitre 3 « Chateaubriand : entre l'ancien et le nouveau régime d'historicité », pp. 77-107.

de la boiserie (et donc de la *period room*), ces modifications participent de l'appropriation de l'objet par le musée. Précisons ici que, bien que ces modifications prennent part à la « vie » de l'objet – et entrent à ce titre dans la formation de son passé contemporain – elles ont une signification particulière sur le plan historique puisqu'elles sont réalisées après son entrée dans les collections; c'est-à-dire après que le passé consigné dans la réalité matérielle de l'objet ait été jugé digne d'être préservé, digne d'être conservé le plus objectivement et le plus immuablement possible en vertu d'un idéal de pérennité propre à l'institution muséale.

Le cas de la boiserie de la *Varengewille Room* est exemplaire. La fonction d'origine de cette pièce, sa position dans l'Hôtel de Varengewille de même que l'ordonnement initial des panneaux étant inconnus, le musée a choisi d'assembler ces derniers dans un ordre logique mais néanmoins « arbitraire » et ce, afin d'offrir un cadre privilégié pour la présentation du mobilier⁶⁶⁶. Ces modifications, dont nous avons donné d'autres exemples dans le second chapitre, sont courantes et demeurent, dans une certaine mesure, superficielles. Mais, l'institution impose à cet objet une transformation plus profonde sur laquelle nous souhaitons insister davantage. Afin d'agrandir les dimensions de la pièce dans le but de créer un espace suffisamment grand pour exposer un tapis de la Savonnerie déjà présent dans les collections du musée – tapis appartenant par ailleurs à une série réalisée entre 1673 et 1681 d'après des cartons de Charles le Brun et destinée non pas à un intérieur domestique mais plutôt à la Grande Galerie du Louvre⁶⁶⁷ – l'institution procède à l'ajout de panneaux de boiserie. C'est ainsi qu'avant de présenter la pièce au public en 1969, neuf panneaux sculptés supplémentaires sont réalisés par l'atelier parisien Jansen en 1963-1964⁶⁶⁸. Les panneaux situés de part et d'autre des miroirs enchâssés dans les murs formant les extrémités de la pièce sont au nombre de ces ajouts (fig. 6.3) dont les cartels présentés au visiteur ne font aucune mention. Ainsi, bien

⁶⁶⁶ Amelia Peck, *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, p. 83; Daniëlle Kisluk-Grosheide et Jeffrey Munger, *The Wrightsman Galleries for French Decorative Arts. The Metropolitan Museum of Art*, New York : The Metropolitan Museum of Art; New Haven et Londres : Yale University Press, 2010, p. 10. Les dimensions de la pièce ainsi formée sont de 12,36 x 7,07 m.

⁶⁶⁷ Amelia Peck, *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, p. 80.

⁶⁶⁸ Amelia Peck, *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, pp. 79; 83; Daniëlle Kisluk-Grosheide et Jeffrey Munger, *The Wrightsman Galleries for French Decorative Arts. The Metropolitan Museum of Art*, p. 10; James Parker, « The Hôtel de Varengewille Room and the Room from the Palais Paar : A Magnificent Donation », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 28, no 3, 1969, pp. 3-13. Deux cadres de porte et deux dessus-de-portes sont également sculptés par la firme parisienne Alavoine en 1969.

qu'elle soit présentée comme un objet du 18^e siècle, la boiserie est le résultat de deux moments de production. L'un répond à un temps dont l'ordre est soumis aux mêmes règles que nous avons pu observer dans le cas du bureau plat; et l'autre répondant à un temps dont l'ordre est dicté par les impératifs muséaux de la présentation de l'objet au visiteur et qui pourrait être qualifié de « temps institutionnel » ou encore de temps de la « re-production ».

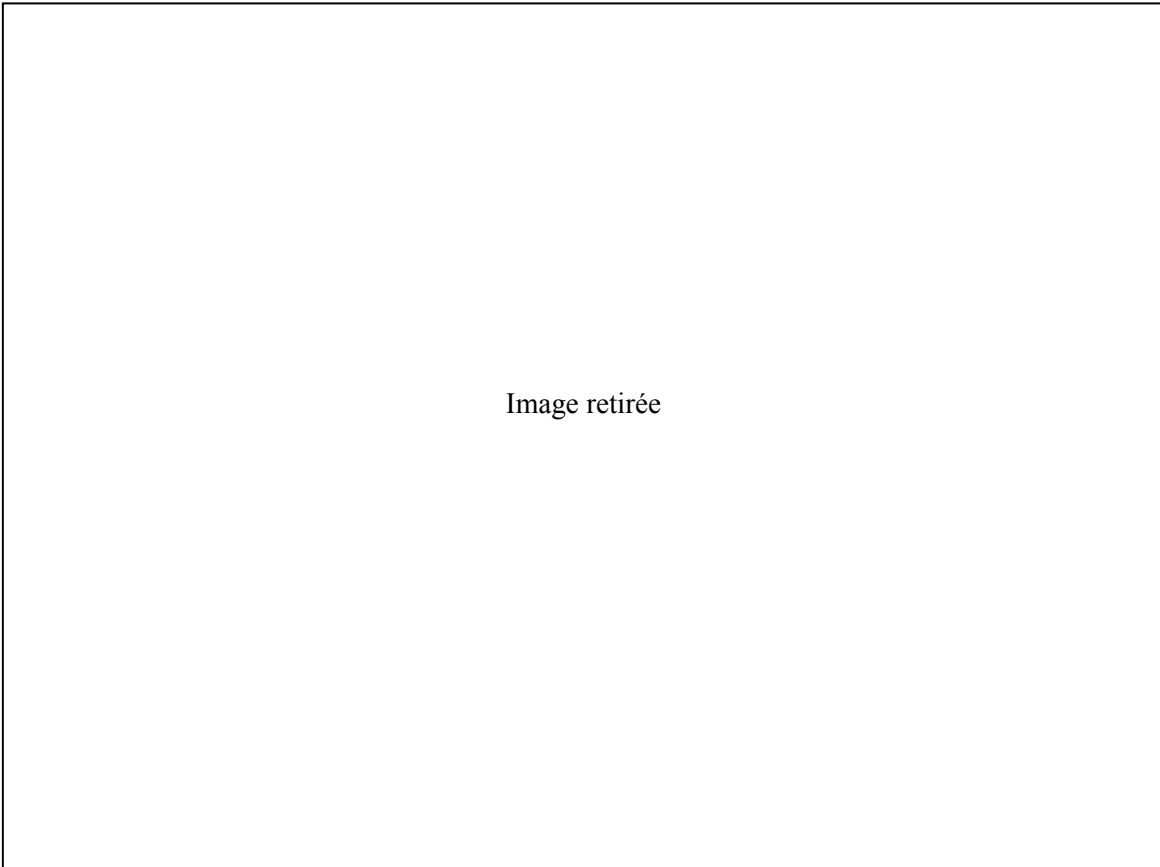


Figure 6.3 : Boiserie de l'Hôtel de Varengeville, Paris, c. 1736-52 et ajouts tardifs (c. 1969), chêne sculpté, peint et doré, 5,58 x 7,07 x 12,36 m, Metropolitan Museum of Art, New York.

De telles modifications auraient pu être effectuées par un particulier ou un marchand au 19^e siècle. Dans un tel cas, les panneaux tardifs auraient été considérés au mieux comme anachroniques, au pire comme faux, et le musée aurait tenté de retrouver

l'état d'« origine » de la boiserie⁶⁶⁹. La situation de la boiserie de la *Varengville Room* est toute autre puisque c'est l'institution muséale elle-même qui est à l'origine de ces modifications. Toutefois, en n'explicitant pas au visiteur les modalités (intégration de deux temps de production) et les raisons (rencontrer ses besoins au niveau de la superficie de l'espace d'exposition) de sa démarche d'appropriation de l'objet, l'institution remet en question les frontières entre les ordres du temps *pré* et *post*-institutionnalisation qui cohabitent dans l'objet.

C'est ainsi que le temps institutionnel semble intimement lié à une double opération de conformation du passé. D'une part, en tant que représentation de l'histoire, la *period room* doit être conforme au passé ou, plus précisément, à l'idée qu'on se fait du passé. Ceci rejoint, encore une fois, le concept d'anachronisme vertical de Rancière, concept selon lequel la question n'est pas tellement de savoir ce qui a vraiment été, mais plutôt de savoir ce qui *a pu* ou non être à une époque donnée⁶⁷⁰. D'autre part, la *period room* doit aussi être conforme aux moyens dont dispose l'institution, qu'il s'agisse des composantes, de l'espace disponible ou encore, comme c'est le cas ici, de l'espace nécessaire à la présentation des objets qui auront eux-mêmes été jugés appropriés sur le plan historique, formel, stylistique. Complexe et parfois paradoxal, le processus de conformation qui a cours dans la *period room* module la manière de concevoir la mission même du musée en tant que lieu de conservation, de présentation et de représentation du passé.

Dans le même ordre d'idées, puisque la boiserie forme le cadre de la *period room*, l'indiscernabilité de la rencontre entre ses deux moments de production a des implications épistémologiques pour la conception de l'histoire qui est construite et véhiculée au moyen du dispositif. Nous l'avons déjà expliqué dans le second chapitre, la boiserie est en quelque sorte le point de départ de la *period room* – ce qui est ici confirmé par le fait que l'intitulé *The Varengville Room* corresponde à son lieu de provenance⁶⁷¹.

⁶⁶⁹ Nous en avons déjà parlé dans l'introduction et dans la première partie de la thèse, les ajouts faits aux boiseries au cours du 19^e siècle ne sont pas rares et mènent souvent au retrait de l'objet de la salle d'exposition ou même à son aliénation par le musée et ce, en accord avec une conception de l'authenticité marquée par la tradition du *connoisseurship*.

⁶⁷⁰ Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », pp. 58 et suivantes.

⁶⁷¹ Cet intitulé est celui employé dans le catalogue d'Amelia Peck, *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, p. 77. C'est également celui que l'on retrouve sur le site internet du musée (The

La boiserie est aussi le point de référence à partir duquel est élaborée la syntaxe des éléments : une boiserie du 18^e siècle sera meublée d'éléments de la même époque; lorsque la fonction d'origine de la pièce est connue il est fort probable qu'elle inspire le choix des composantes; et ainsi de suite. Toujours en vertu de sa fonction de cadre, la boiserie permet aussi de délimiter l'espace visuel et physique dans lequel le dispositif se déploie et par rapport auquel le visiteur est invité à se positionner. En ce sens, la concrétion temporelle portée par cette boiserie est exemplaire à la fois des modalités de conception de l'objet *period room* dans son ensemble et du rôle du musée pour la construction du cristal de temps formé par la *period room*.

6.1.3 Concrétion temporelle dans la *period room*

Voilà qui nous mène à observer la rencontre des temps dans la *period room* comprise comme un ensemble. D'emblée, soulignons que le moment de la présentation du dispositif, celui qui dicte les paramètres de son organisation syntaxique, infléchit l'histoire construite via la *period room*. Plusieurs auteurs partagent l'idée que le moment de conception, d'interprétation ou de réaménagement d'une *period room* a nécessairement une incidence sur la compréhension du passé – et donc sur la manière de le mettre en scène en vue de composer l'histoire. Dianne H. Pilgrim, Hillary Murtha, Trevor Keeble et Julius Bryant sont au nombre de ceux qui considèrent qu'au moins deux temps sont perceptibles à travers la muséographie : celui de l'époque à laquelle elle fait référence et celui de sa mise en exposition⁶⁷². Ainsi, plusieurs facteurs (le développement de la recherche, les nouvelles acquisitions, le contexte sociopolitique) influencent à la

Metropolitan Museum of Art, *The Collection Online*, « Gallery 525, French Decorative Arts : Varengeville Room », [En ligne], <http://www.metmuseum.org/collections/galleries/european-sculpture-and-decorative-arts/525>, page consultée le 12 janvier 2014). Le titre proposé sur l'un des cartels présentés dans la salle d'exposition est formulé de manière légèrement différente : *Room from the Hôtel de Varengeville*.

⁶⁷² Dianne H. Pilgrim, « Inherited from the Past: The American Period Room », *American Art Journal*, vol. 10, no 1, mai 1978, notamment pp. 15; 18; Hillary Murtha, « The Reuben Bliss Bedchamber at the Brooklyn Museum of Art : A Case Study in the History of Museum Period Room Installations », *Winterthur Portfolio*, vol. 40, no 4, hiver 2005, p. 206; Trevor Keeble, « Introduction », in Penny Sparke, Brenda Martin et Trevor Keeble, dirs., *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870-1950*, Londres et New York : Routledge, 2006, p. 2; Julius Bryant, « Curating the Georgian Interior : From Period Rooms to Marketplace ? », *Journal of Design History*, vol. 20, no. 4, hiver 2007, p. 349.

fois les modalités muséographiques, c'est-à-dire le présent de la présentation, et la conception du passé qui y est transposée.

Par exemple, au moyen de l'examen de la chambre de Reuben Bliss, une pièce datant du milieu du 18^e siècle en provenance du Massachusetts présentée au Brooklyn Museum of Art, Hillary Murtha explique comment chaque réaménagement de cette *period room* est marqué par la culture, le goût et l'idéologie de l'histoire américaine au cours du 20^e siècle⁶⁷³. Pour l'auteur :

While interest in colonial America is perennial, it is greatly heightened in times of national crisis or of patriotic celebration. Conceptions of colonial America correspondingly become invested with meanings relating decidedly to issues of each present moment. The pervasive nationalism of such moments has often been a driving force behind the (re)interpretation of American period rooms⁶⁷⁴.

Ainsi, la manière de concevoir le 18^e siècle américain est indissociable des différents événements de l'actualité. L'étude de cas de Murtha présente un exemple où l'influence du contexte sociopolitique et la question de l'identité nationale prédominent. Si l'incidence de ces paramètres peut paraître moins immédiatement évidente dans le cas des *period rooms* européennes – comme pour la *Varengeville Room* par exemple – il n'en demeure pas moins que les différents réaménagements (tout comme le choix de conserver une certaine muséographie) et l'image du passé qu'ils véhiculent sont empreints de réalités propres à l'actualité de la présentation, qu'il s'agisse de l'état de la recherche, de l'état des collections, de la volonté des donateurs ou encore, comme nous l'avons démontré dans le troisième chapitre, du sous-texte muséal.

La relation entre présent et passé dans la *period room* comporte d'autres ambiguïtés. Jeremy Aynsley remarque que l'acquisition de *period rooms* par les musées américains au début du 20^e siècle – mais c'est aussi le cas des musées allemands et suisses – procède de ce qui pourrait être considéré comme l'« envers » de la modernité. Il explique :

⁶⁷³ Hillary Murtha, « The Reuben Bliss Bedchamber at the Brooklyn Museum of Art : A Case Study in the History of Museum Period Room Installations », pp. 205-218.

⁶⁷⁴ Hillary Murtha, « The Reuben Bliss Bedchamber at the Brooklyn Museum of Art : A Case Study in the History of Museum Period Room Installations », p. 206.

Their installation may have depended on the latest technologies and they reflected a contemporary concern to record American decorative arts. Nonetheless, the overall conception was historicist and deeply traditional. Aesthetically and culturally, these rooms indicated a turn away from modernity towards the historical idyll of the age of refinement. Moreover, the approach taken was at odds with the museum industrial systems that formed the financial base by which they were funded⁶⁷⁵.

Bien que, encore une fois, cette remarque soit formulée en lien avec les *period rooms* américaines, selon nous, il en va de même des pièces européennes présentées dans les musées aux États-Unis qui, elles aussi, sont empreintes d'une forme de nostalgie⁶⁷⁶.

Dans ce contexte, le passé impliqué dans la concrétion temporelle de la *period room* considérée comme un tout ne correspond pas au passé de l'*ensemble* puisque, règle générale, ce dernier n'existe pas *avant* sa présence au musée, ou du moins pas de cette manière. Contrairement aux objets considérés individuellement, le présent de la présentation du dispositif n'est pas porteur d'un passé qui renverrait à la vie pré-institutionnelle d'un salon du 18^e siècle, par exemple. Le *passé contemporain* de l'objet *period room* ne remonte pas au-delà du moment de sa conception. À ce moment premier s'ajoutent ceux des remaniements successifs qui contribuent à la formation du cristal, à son « épaissement » temporel. En outre, parce que chaque transformation muséographique est porteuse d'un temps double, c'est-à-dire d'un temps où présent et conception du passé s'unissent dans le geste institutionnel de l'organisation syntaxique du dispositif, chaque nouvelle facette ajoutée au cristal est elle-même *biface* et contribue à complexifier les relations temporelles en jeu dans la *period room*.

Avec cette première partie du chapitre, nous avons pu définir la nature du cristal de temps et expliquer comment les deux pôles matériels de la *period room* (l'objet et l'ensemble) prennent respectivement part à la formation d'un tel cristal dont la structure est éminemment complexe. Nous avons également pu entrevoir comment la condensation des temps dans le cristal procède d'un anachronisme horizontal tandis que la présentation

⁶⁷⁵ Jeremy Aynsley, « The modern period room – a contradiction in terms ? », in Penny Sparke, Brenda Martin et Trevor Keeble, dirs., *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870-1950*, p. 14.

⁶⁷⁶ Nous en avons parlé dans les chapitres III et V, la présence des *period rooms* françaises aux États-Unis est intimement liée à l'idéalisation du passé et aux moyens financiers acquis par l'élite américaine grâce aux développements industriels.

même de la *period room* au musée s'inscrit dans l'axe vertical de la notion d'anachronisme. Nous n'avons toutefois pas examiné l'intérêt de cette notion par rapport à la valeur du dispositif en tant que véhicule de l'histoire dans l'espace muséal. En quoi le fait de considérer la *period room* comme un cristal de temps permet-il de dépasser la condamnation du dispositif comme étant anachronique ? Comment la notion de cristal de temps peut-elle contribuer à transformer notre manière de produire et de transmettre l'histoire à travers la *period room* ? Pour poursuivre notre analyse et ainsi répondre à ces questions, nous proposons que, compte tenu de la pluralité des temps qui sont réunis dans la *period room*, la valeur du dispositif ne serait peut-être pas à chercher du côté de l'authenticité du temps représenté (le 18^e siècle français, par exemple) mais plutôt dans la *rencontre* même des temps qui la composent, c'est-à-dire dans leur *montage*.

6.2 Démontage/montage : la concentration des temps dans la *period room*

Nous avons déjà parlé du montage dans le second chapitre en l'opposant à l'assemblage, opération où s'efface l'hétérogénéité des composantes que le montage, lui, maintient et parfois exacerbe. Notre analyse insistait sur les réalités matérielles du montage et considérait son fonctionnement en regard de la période représentée dans la *period room*, période considérée comme un point fixe, unique et souvent idéal dans le passé. Toutefois, la complexité de la réalité temporelle de la *period room* nous incite à reconsidérer les enjeux du montage et de son pendant, le démontage, en privilégiant ici le sens d'opération muséographique concrète que leur donnent les conservateurs. En problématisant le rapport entre le démontage, le montage et la démarche historique, c'est-à-dire le processus de construction du savoir historique à travers l'organisation du passé, nous pourrions considérer sous un nouvel angle la valeur et la signification de la *period room* dans l'espace muséal⁶⁷⁷.

⁶⁷⁷ Avec son ouvrage *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, Giovanni Careri fait du montage un outil méthodologique lui permettant d'analyser les rapports entre peinture, sculpture et architecture dans l'art du Bernin et ainsi mettre au jour les mécanismes du « bel composto » qui, en tant que composition, tire parti des différentes matérialités des arts pour mieux en déplacer les frontières et ainsi assurer leur synthèse. Careri travaille ici à partir des théories du cinéaste Eisenstein selon qui le montage est « [...] l'ensemble des opérations de commutation entre les différents systèmes de représentation ou

Voilà qui nous demande de revenir à l'image dialectique de Walter Benjamin pour introduire la notion de « télescopage ». Georges Didi-Huberman explique que, selon Benjamin, dans l'image « se télescopent et se disjoignent tous les temps dont l'histoire est faite. »⁶⁷⁸ Le télescopage implique, comme le souligne Didi-Huberman, deux types de rencontre entre les temps : le « choc » et le « rapprochement »⁶⁷⁹. D'une part, le télescopage renvoie à une interpénétration violente des éléments, à leur « emboutissage », à ce que nous pourrions nommer le « carambolage » des temps et qui, comme l'exprime Didi-Huberman constitue un *démontage*⁶⁸⁰ de l'ordre des choses. D'autre part, cet emboîtement des éléments fait référence au fonctionnement du télescope, de la lunette d'approche, dont les différentes sections tubulaires coulissent l'une dans l'autre. La fonction de cet instrument d'optique est de permettre l'observation de corps physiquement éloignés dans l'espace mais aussi dans le temps. Si nous pensons aux astres dont la lumière ne nous parvient qu'après un certain délai, plus le télescope sera puissant, plus il permettra de regarder loin dans l'univers, mais aussi loin dans le temps. Le télescopage des temps dans l'image contribue donc à rendre visible le présent et le passé, à les rapprocher jusqu'à ce qu'ils soient simultanément présents et perceptibles et ce, à la manière d'un *montage*. En somme, Didi-Huberman remarque que chez Benjamin « *démontage* de l'histoire » et « *montage* d'une connaissance plus subtile et plus complexe du temps » vont de paire. Ils se rejoignent dans le télescopage des temps, dans

entre les différents registres expressifs » (p. 14). À ce titre, le montage permet de réaliser une synthèse d'éléments hétérogènes qui agit sur le spectateur mais dont l'intérêt est de préserver la spécificité de chacune des composantes (ici les arts). Le montage opère alors par « sauts » et par « progressions » d'une composante à l'autre, d'un système de représentation à un autre. Giovanni Careri, *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, traduit de l'italien par Michelle Coquet, S.I. : Usher, 1990.

⁶⁷⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, p. 118.

⁶⁷⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, pp. 131-132.

⁶⁸⁰ Le démontage revêt ici une double signification. D'une part, ce terme fait référence à la chute et Didi-Huberman explique : « On pourrait dire que *l'image démonte l'histoire* comme la foudre démonte le cavalier, le désarçonne de sa monture. En ce sens, l'acte de démonter suppose la déconcertation, la chute [...] Une image qui me "démonte" est une image qui m'arrête, m'interloque, une image qui me jette dans la confusion [...]. » D'autre part, le démontage désigne la « déconstruction structurale » d'un objet dans le but de mieux comprendre son fonctionnement. Dans ce second cas, l'image démonte l'histoire « [...] comme on démonte une horloge, c'est-à-dire comme on disjoint minutieusement les pièces d'un mécanisme. Cet arrêt néanmoins – *die Dialektik im Stillstand* – engage un effet de connaissance qui serait impossible autrement. » Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, p. 120.

l'articulation du double régime temporel de l'image comprise comme une dialectique à l'arrêt⁶⁸¹.

Si démontage et montage s'unissent conceptuellement dans l'image comprise comme un cristal de temps, ce sont aussi des opérations concrètes. Démonter fait référence au processus de séparation des éléments et monter à celui de leur mise en commun⁶⁸². Dans les deux cas, le geste est intimement lié à la connaissance : « démonter », un objet par exemple, pour en comprendre le fonctionnement; « monter », une pièce ou un ensemble, pour créer des rapprochements nouveaux, pour générer de nouveaux liens qui contribueront à l'acquisition de connaissances, à la construction d'un savoir. Dans le cas de la *period room*, la relation symétrique entre démontage et montage créée à travers le télescopage des temps est simultanément conceptuelle et concrète. Bien sûr, le télescopage est à l'œuvre dans le cristal de temps de chaque objet et dans le cristal de temps de la *period room* considérée comme un tout à l'instar d'une image. Mais, le télescopage est aussi présent dans le *processus* même de formation du dispositif, processus qui, parce qu'il fait le pont entre les composantes et la cohésion de l'ensemble, s'incarne dans la syntaxe de la *period room*.

D'emblée, la notion de syntaxe évoque surtout le montage. Mais, elle suppose un démontage préalable. En effet, l'institutionnalisation de l'objet par le musée implique de l'extraire d'un ordre du temps (mobile) pour le faire entrer dans un autre (éternel), opération qui peut être comprise comme un démontage, une mise en pièces temporelle mais aussi physique. Les exemples déjà analysés du pot-pourri gondole séparé de sa garniture (chapitre III); des sièges détachés de leur « meuble » d'origine (chapitre IV); ou des composantes architecturales (plancher, manteau de cheminée, corniches, etc.) prélevées dans des lieux différents (chapitre II) sont, à ce titre, fort éloquents. En ce sens, le démontage préalable à toute *period room* doit être compris comme étant légèrement différent de la « sélection » qui, suivie de la « combinaison », constitue la première des deux opérations linguistiques fondamentales selon Ferdinand de Saussure et qui, par

⁶⁸¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, p. 131.

⁶⁸² Puisque la *period room* propose une image immobile, nous ne prendrons pas en compte la dimension motrice du montage, c'est-à-dire la question du mouvement des images liée à leur montage et à la représentation du temps dans le médium cinématographique notamment. À ce sujet, voir Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, pp. 50-61.

ailleurs, sont aussi à la base de l'exposition au musée⁶⁸³. Enchaîner des mots, les combiner, de manière à leur donner une certaine signification et ainsi instituer entre eux un rapport syntagmatique tel que défini par Saussure, implique d'abord de choisir ces mots. Le choix s'opère à partir d'un répertoire ou groupe de mots qui entretiennent entre eux ce que Saussure a identifié comme des « rapports associatifs » divers et forment ainsi une « série mnémonique virtuelle »⁶⁸⁴ aussi nommée paradigme. Sélectionner un mot dans le paradigme afin de l'intégrer dans un syntagme ne change strictement rien à la signification du premier ensemble. Or, il en va autrement dans la *period room* d'où l'idée que sa construction nécessite un démontage plutôt qu'une simple sélection. En effet, comme nous venons de le préciser, les composantes de la *period room* ont généralement, à un moment ou à un autre de leur histoire, appartenu à un ensemble unifié et significatif, c'est-à-dire à un syntagme, qui aura dû être brisé afin d'en produire un nouveau dans l'espace du musée. La réalisation de la *period room* impliquerait donc un processus différent de celui qui mène à la construction d'une exposition traditionnelle dans laquelle des objets sont « empruntés » et « assemblés » pour la durée de l'exposition puis retournés dans leur collection (leur paradigme) d'origine ou tout simplement dans les réserves de l'institution⁶⁸⁵.

Ensuite, le fait de rassembler ces objets pour former une *period room*, de procéder à leur montage, implique simultanément un choc et un rapprochement. D'un côté, construire une *period room* nécessite de mettre en commun des éléments, de créer des rencontres qui, aussi logiques et légitimes soient-elles, n'existent qu'en vertu du geste muséal. La rencontre entre les différents objets est donc le résultat d'une contrainte. D'un autre côté, le choc de cette rencontre est aussi un rapprochement. Cette proximité – au contraire des objets isolés sur la cimaise ou sous la cloche de verre par exemple – institue des relations qui permettent de considérer autrement l'objet présenté. À travers cette

⁶⁸³ À ce sujet, voir par exemple Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York et Londres : Routledge, 1996.

⁶⁸⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1955 [1916], pp. 170-175.

⁶⁸⁵ Ceci dit, la question se pose à savoir si la constitution de la collection muséale ne relèverait pas elle aussi, du moins dans certains cas, d'une forme de démontage puisque des œuvres comme des fresques ou des fragments architecturaux ont appartenu à un ensemble cohérent (un syntagme) avant leur institutionnalisation. Ainsi, si la réalisation de l'exposition implique le passage du paradigme au syntagme et que la construction de la *period room* relève d'un passage de syntagme à syntagme, la constitution de la collection muséale serait peut-être à considérer comme le passage d'un syntagme à un paradigme.

double procédure de démontage et de montage et son double effet de choc et de rencontre, un tout dont la signification dépasse la somme des parties est créé; ce tout, c'est la *period room*.

Si le tout dépasse la somme des parties⁶⁸⁶, c'est notamment en raison de son potentiel heuristique. Lorsque nous considérons la *period room* uniquement comme la somme des éléments qui la constituent, nous ne pouvons que constater le décalage entre ce qui nous est physiquement présenté dans la salle d'exposition et l'objet inaccessible de la représentation (le 18^e siècle français, par exemple). Par contre, lorsque nous considérons le montage non pas comme la reconstitution d'une unité perdue mais plutôt comme la création d'une unité nouvelle, la somme des parties ouvre vers un tout autre domaine de possibilités. Le cristal de temps ainsi formé multiplie les sources de la connaissance historique. Chaque nouveau rapprochement, chaque nouveau choc, est susceptible de générer un nouveau savoir à propos de l'objet, à propos de l'histoire, mais surtout à propos du temps où cette représentation est construite, c'est-à-dire le présent, et ainsi admettre la valeur d'actualité de la *period room*⁶⁸⁷.

Réfléchir au processus du montage dans la *period room* et au télescopage des temps qui lui est intimement lié implique aussi de prendre en compte leur possible simultanéité et ainsi aller au-delà d'une conception du temps comme déroulement linéaire et continu. Penser la *period room* comme un cristal de temps permettrait donc de voir au-delà de la conception historiciste de l'histoire qui lui est le plus souvent associée. À cet égard, le cas du Cabinet des Fables du Musée des Arts décoratifs de Paris est exemplaire et, bien qu'il ne s'agisse pas exactement d'une *period room* puisqu'aucun meuble n'y est

⁶⁸⁶ Nous avons déjà fait référence au fait que la signification de l'ensemble excède la somme des parties dans le second chapitre en expliquant, dans la note de bas de page 201, p. 83, que la « forme » de la *period room* est à comprendre selon les termes de la psychologie de la perception de la Gestalt.

⁶⁸⁷ Comme l'explique Michael Ann Holly à propos de l'interprétation des œuvres du passé, même si réfléchir à l'objet historique implique de le faire dans le présent, il n'existe pas de frontière « étanche » entre le moment de l'interprétation et celui de la production de l'œuvre. À travers son analyse du regard posé par l'historien de l'art sur l'œuvre, Holly démontre que la perception implique toujours un mouvement d'aller-retour entre la position « présente » de l'observateur et la position « passée » de l'objet à l'étude. Ainsi, si l'historien n'est jamais vraiment *dans* le passé, sa position n'est jamais complètement extérieure non plus. L'une des raisons qui explique comment la distance temporelle entre ces deux pôles (historien/œuvre) peut être comblée est le fait que la structure même de l'œuvre informe la lecture qu'en fait l'historien. Ainsi, « [...] representational practices encoded in works of art continue to be encoded in their commentaries. » (p. 79). Michael Ann Holly, chapitre 3 « Looking into the Past », in *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1996, pp. 64-90.

présenté, il mérite néanmoins d'être mentionné (fig. 6.4). Ici, deux temps, matérialisés dans le décor même de la pièce, sont simultanément présentés au visiteur. Le premier, rendu visible avec la mise au jour de la peinture pastel d'origine grâce à des restaurations récentes, est celui de la vie privée au milieu du 18^e siècle alors que cette pièce faisait office de boudoir. Le second, marqué par la vie politique après la Révolution, est perceptible grâce à la dorure ajoutée dans la seconde moitié du 19^e siècle alors que l'hôtel particulier dans lequel se trouvait cette pièce était occupé par des militaires⁶⁸⁸. Outre le cartel, un film est diffusé dans la pièce. On y explique entre autres les différentes étapes de la restauration, c'est-à-dire les différentes opérations effectuées pour retirer des couches de peinture. En plus de montrer un autre domaine de structuration temporelle (nous l'avons déjà nommé « temps institutionnel ») qui participe à former le passé de l'objet, cet outil didactique nous indique que, même avec une *period room* présentée dans un parcours chronologique, l'histoire peut être prise « à rebours » et ce, de manière à montrer les différents ordres du temps qui ont marqué la vie de l'objet et ainsi composé son passé.

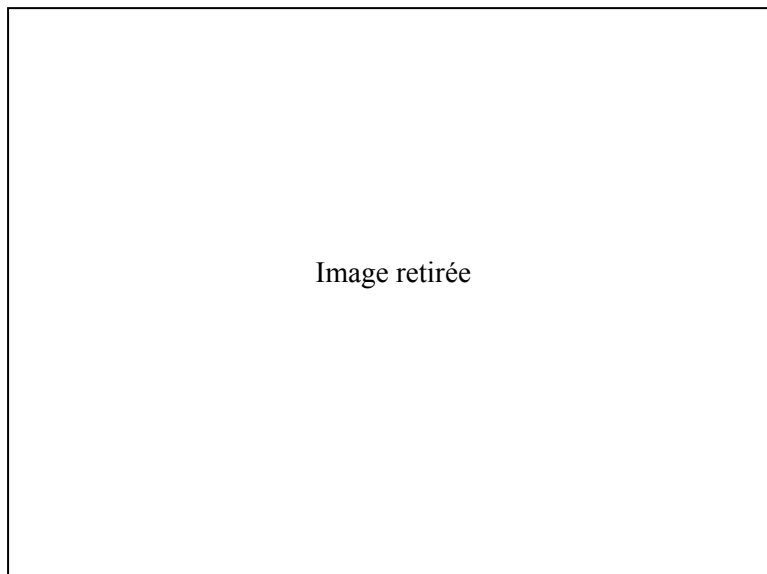


Figure 6.4 : *Cabinet des Fables*, Paris, c. 1750-1755, pièce telle que mise en exposition en mai 2012, Musée des Arts décoratifs, Paris.

⁶⁸⁸ Avant d'être récupéré par le Louvre, le Cabinet des Fables se trouvait dans l'hôtel particulier Le Lay de Villemarée (9, Place Vendôme) à Paris. Acheté par le fermier-général François-Balthazar Dangé en 1750, il fut ensuite acquis par l'état pour un usage militaire en 1792. Outre l'ajout de dorure, les décors peints d'arabesques entourant les scènes des fables furent repeints en blanc. Seul un dessus-de-porte a été entièrement restauré, les autres scènes sont présentées sans arabesques. Musées des Arts Décoratifs, cartel sans titre et film didactique, Salle 23 : Cabinet des Fables, Musée des Arts décoratifs, Paris, d'après la mise en exposition en mai 2012.

Julius Bryant souligne à juste titre que le fait qu'une *period room* présente inévitablement les valeurs d'au moins deux époques, celle de la période représentée et celle du moment de la construction du dispositif, pourrait permettre de projeter un éclairage nouveau sur des enjeux historiques à partir des enjeux actuels tels qu'exprimés dans la mise en exposition⁶⁸⁹. Complétons déjà cette équation avec une troisième période, celle de la naissance du « genre » *period room* dans le musée à la fin du 19^e siècle. Parce qu'elle concentre toutes les conditions de possibilité (matérielles, sociales, économiques, politiques ou historiques) de la *period room*, cette période marque nécessairement le recours à cette stratégie de mise en exposition et ce, peu importe l'époque représentée et le moment de sa construction. À cela devront s'ajouter, comme nous venons de le démontrer, tous les temps spécifiques à chaque *period room* considérée individuellement. En ce sens, considérer la *period room* comme un cristal de temps offre une piste afin d'entrevoir sous un autre angle que celui de l'authenticité la valeur du dispositif en tant qu'outil de construction et de médiation de l'histoire. Cette nouvelle manière de concevoir la *period room* contribuerait ainsi à défaire le nœud de l'adéquation entre la forme de la représentation et l'objet représenté; de l'impossible correspondance entre, par exemple, une interprétation d'un salon français du 18^e siècle au musée et un salon français du 18^e siècle « tel qu'il fut réellement ».

Pour le dire autrement, le cristal de temps permettrait de trouver une partie de la solution au problème de la « représentance » de la *period room*, problème qui, en accord avec les explications de Paul Ricoeur, peut être défini comme celui de la prétention à la vérité de la représentation historique⁶⁹⁰. La représentance est le nom donné par Ricoeur au problème de la « valeur mimétique de la trace »⁶⁹¹, au rapport, complexe et indirect, entre le récit historique et le passé « réel » et révolu tel qu'articulé par la démarche historique. Parce qu'il est associé à l'ambition de montrer la vérité d'une époque, le problème de la représentance participe des enjeux de l'anachronisme vertical. Remettre

⁶⁸⁹ Julius Bryant, « Curating the Georgian Interior : From Period Rooms to Marketplace ? », *Journal of Design History*, vol. 20, no 4, « Eighteenth-Century Interiors. Redesigning the Georgian », hiver 2007, p. 349.

⁶⁹⁰ Au sujet de la notion de *représentance*, aussi nommée *lieutenance*, chez Paul Ricoeur, voir Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome 3. Le temps raconté*, Paris : Éditions du Seuil, 1985, pp. 252-283; Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, pp. 359-369.

⁶⁹¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome 3. Le temps raconté*, p. 255.

en question la représentance de la *period room* au moyen de la notion de cristal de temps, c'est donc entrevoir la relation entre le moment représenté dans le dispositif et la valeur du travail de l'histoire fait au moyen de la *period room* d'une manière dynamique qui défie les contraintes d'un temps linéaire, qui reconnaît que le processus de mise en forme (c'est-à-dire le geste muséal) peut être aussi significatif que l'objet fini, et qui redéfinit ainsi le rôle de ce dispositif pour la construction de l'histoire des arts décoratifs au musée.

Cette tâche n'est toutefois pas aisée. Les deux principaux obstacles se situent au niveau de la médiation du dispositif. Il s'agit du manque de lisibilité, voire du « camouflage » du montage plutôt présenté comme un assemblage, ainsi que du peu d'importance généralement accordée à la pluralité temporelle. Comme nous l'avons expliqué dans la première partie de la thèse, la virtuosité de l'assemblage des composantes présenté sans « couture » est l'une des stratégies employées pour assurer la crédibilité de la *period room* aux yeux du visiteur et, par la même occasion, la légitimité de l'opération et de l'institution qui la présente. Par ailleurs, il est difficile de rendre visuellement perceptible la rencontre entre les temps dans la *period room* – le cas du Cabinet des Fables est un exemple isolé – et l'apport de l'appareil didactique est, à cet égard, limité⁶⁹².

Plus généralement, ces difficultés relèvent de l'économie de l'histoire dans la *period room*. Paradoxalement, si la structure de la *period room* peut être qualifiée de cristal de temps, les modalités actuelles de gestion de l'histoire tendent plutôt à entretenir le fantasme de la représentance. L'économie du dispositif pourrait rendre compte de la pluralité temporelle et mettre à profit ses possibilités heuristiques, mais elle semble privilégier le statisme au dynamisme, la tradition au domaine de possibilités. Comment ces deux manières apparemment opposées de présenter l'histoire peuvent-elles cohabiter dans un même dispositif ? Comment doit-on comprendre la relation entre la rencontre des temps dans la *period room* et la construction historique qui nous y est présentée ? Une partie de la réponse à ces questions semble se trouver dans le processus de « miniaturisation ». C'est à cette idée que nous mènera l'analyse qui suit et dont l'objet est l'économie de l'histoire dans la *period room*.

⁶⁹² À propos du type d'information transmis au moyen des cartels qui accompagne la mise en exposition des arts décoratifs en général et des *period rooms* en particulier, voir le chapitre III.

6.3 L'économie de l'histoire dans la *period room*

Ce qui nous est montré à travers la concentration des temps dans le cristal de la *period room*, ce serait donc l'histoire ou, plus précisément, une certaine conception de l'histoire. Certes, « temps » n'est pas *stricto sensu* un synonyme d'« histoire » et assimiler l'un à l'autre serait à la fois réducteur et positiviste. Il faut plutôt envisager leur relation en termes de médiation. L'histoire est une manière de *configurer* le temps, de le mettre en forme et ainsi le rendre intelligible puisque, comme nous l'a montré l'image dialectique de Benjamin, l'histoire est faite de temps⁶⁹³. Il s'agit en quelque sorte de sa matière première. En ce sens, construire l'histoire nécessite d'abord une appropriation puis une mise en ordre des faits du passé. Dans le cas de la *period room*, ces faits sont remplacés par un ensemble matériel d'objets et sont interprétés et mis en forme au moyen du montage, ce qui implique une réification de l'histoire. Afin de dépasser l'aporie à laquelle nous confrontent les considérations au sujet de la représentance de ce dispositif, nous analyserons à présent les modalités physiques et conceptuelles de l'économie de l'histoire dans la *period room* et leurs effets.

6.3.1 L'histoire mise en boîte

Comme nous l'avons souligné dans le second chapitre, tout dispositif suppose une certaine économie, c'est-à-dire, comme l'explique Giorgio Agamben, « [...] un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter – en un sens qui se veut utile – les comportements, les gestes et les pensées des hommes. »⁶⁹⁴ C'est évidemment le cas de la *period room* qui, en tant que dispositif, propose une économie de l'histoire dont le fait central est l'objet. Comment cette économie opère-t-elle ? Le montage n'est ici qu'une partie de la réponse dans la mesure où il nous indique le processus qui concrétise matériellement la *period room*. Mais, il ne constitue pas, à lui seul, la « solution » pour finaliser (dans le sens d'orienter

⁶⁹³ Comme nous l'avons déjà remarqué, Georges Didi-Huberman explique que, selon Benjamin, dans l'image « se télescopent et se disjoignent tous les temps dont l'histoire est faite. » Le temps devient, à ce titre, une « composante » à partir de laquelle l'histoire peut être articulée. Par ailleurs, il est important de souligner que si l'histoire est faite de temps, le temps n'est pas fait d'histoire.

⁶⁹⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris : Éditions Payot et Rivages, 2007, p. 28.

de manière spécifique) l'organisation de l'ensemble. Pour identifier les modalités de l'économie de l'histoire dans la *period room*, il faut donc se tourner vers la forme même donnée au dispositif : celui d'un intérieur qui, le plus souvent, est domestique. Voilà donc qui nous mène à introduire la question de l'espace dans notre discussion sur le temps et l'histoire⁶⁹⁵.

À propos du terme économie, qui provient du grec *oikonomia*, Giorgio Agamben nous rappelle qu'il fait à l'origine référence à l'administration, à la gestion de l'*oikos*; l'*oikos* étant la maison⁶⁹⁶. Par ailleurs, Agamben explique que le terme latin qui fut choisi pour traduire la notion d'*oikonomia* telle qu'elle était employée par les Pères de la théologie chrétienne pour expliquer la trinité divine, est celui de *dispositio* – duquel dérive la notion de dispositif⁶⁹⁷. Intimement liées, les deux notions d'économie et de dispositif se confondent jusqu'à un certain point, alors que, comme le souligne l'auteur, « [l]e terme dispositif nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement [...] »⁶⁹⁸. L'étymologie du terme économie tout comme sa parenté conceptuelle, du moins dans une certaine phase de son développement, avec la notion de dispositif elle-même ont une portée particulière dans le cas de la *period room*.

En effet, dans la *period room*, l'histoire est construite à partir d'éléments architecturaux et mobiliers qui, en plus de provenir de divers lieux d'habitation, sont organisés de manière à reproduire des pièces, empruntant ainsi la forme de ce qui peut être considéré comme les différentes unités spatiales qui composent la maison. D'ailleurs, pour ajouter à l'effet de réalisme des *period rooms*, plusieurs musées tentent, par différents moyens, d'évoquer leur inscription dans l'espace plus vaste de la demeure : une porte laissée entrouverte; un regroupement de plusieurs pièces; des suites en enfilade; ou même, comme c'est le cas du Brooklyn Museum, des portions de maisons (intérieur et

⁶⁹⁵ Nous l'avions déjà annoncé dans l'introduction de cette troisième partie de la thèse, ce glissement est intimement lié à la nature de notre objet d'étude, mais aussi à sa place dans le musée, lieu où la présentation des œuvres est en elle-même une forme de spatialisation de l'histoire.

⁶⁹⁶ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* pp. 21-22.

⁶⁹⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* pp. 25-28.

⁶⁹⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* pp. 26-27. Dans les pages précédentes, alors qu'il explique l'emploi de la notion d'*oikonomia* dans la religion chrétienne, Agamben écrit : « L'*oikonomia* devint le dispositif par lequel le dogme trinitaire et l'idée d'un gouvernement divin providentiel du monde furent introduits dans la foi chrétienne. » (pp. 24-25) Cette formulation, *l'oikonomia devint le dispositif*, consolide la correspondance entre les deux notions. Précisons toutefois que le processus d'assujettissement est plus fort dans le dispositif que dans l'économie, d'où la différence entre les deux notions.

extérieur compris) reconstruites dans l'espace muséal⁶⁹⁹. Certes, il s'agit ici de la maison au sens de logis, de lieu physique de résidence, ce à quoi ne peut être réduit l'*oikos*. Aussi, au moyen de stratégies syntaxiques comme la création d'effets de réel et d'effets de récit, il est possible de présenter la *period room* comme un espace de vie où les mœurs d'une période – pratiques de certaines activités, rapports hiérarchiques entre les classes sociales des maîtres et des serviteurs, ou entre les genres alors que certains lieux sont davantage associés aux hommes (la bibliothèque, par exemple) ou aux femmes (le boudoir, entre autres) – peuvent, bien que ce ne soit pas souvent le cas, être traduites. C'est ce que nous avons identifié comme étant le potentiel anthropologique de la *period room* dans le quatrième chapitre. Ainsi l'économie de l'histoire et la forme du dispositif sont ici en étroite relation.

C'est d'ailleurs en ce sens que l'économie de la *period room* participe d'un processus plus vaste de réification de l'histoire. Ce processus opère à deux niveaux. D'une part, nous l'avons déjà souligné et les études de cas présentées dans cette thèse le montrent bien, dans la *period room*, l'histoire est construite par la combinaison des objets qui tiennent lieu des faits. Ainsi présentée au musée, l'histoire est en quelque sorte incarnée par des éléments de décor, ce qui s'accorde avec l'étymologie même du verbe réifier provenant du latin *res* qui signifie « chose »⁷⁰⁰. D'autre part, la réification de l'histoire est aussi perceptible dans le cadre assigné à ces objets, c'est-à-dire dans la forme même de la *period room* qui est celle de l'intérieur domestique. En donnant à l'histoire la forme d'un intérieur, l'institution muséale lui assigne une structure modèle qui semble transcender le temps, une « mobilité historique » qui nous indique en quoi le processus de réification relève de l'historicisme. En effet, peu importe l'époque représentée, le visiteur reconnaîtra presque immédiatement le salon ou la chambre et ce, sans même jeter un œil au cartel. En outre, en délimitant les contours de l'histoire au moyen d'un plancher, d'un plafond et de murs qui sont ceux de l'espace domestique

⁶⁹⁹ À propos des *period houses* présentées au Brooklyn Museum (Cupola House (fig. 1.12) et Schenk House (fig. 1.13)), voir la section « 1.2.2 Une typologie muséographique » du chapitre I.

⁷⁰⁰ Il n'est pas nécessaire, dans le cadre de cette étude, d'entrer dans les nuances de la distinction entre l'objet et la chose, distinction bien théorisée par Bill Brown notamment à partir des écrits de Martin Heidegger. À ce sujet voir entre autres Bill Brown, « Thing Theory », *Critical Inquiry*, vol. 28, no 1, 2001, pp. 1-22; Bill Brown, « Objects, Others, and Us (The Refabrication of Things) », *Critical Inquiry*, vol. 36, no 2, 2010, pp. 183-217.

plutôt que ceux de la galerie, le musée lui donne un cadre tridimensionnel qui s'apparente à une boîte.

L'économie de l'histoire réifiées dans la *period room* serait donc de l'ordre de la mise en boîte. Nous ne faisons pas ici référence au fait de tourner l'histoire en ridicule, mais, plus littéralement, au fait de lui assigner un contenant aux parois généralement peu flexibles et aux angles droits, qui connote la rigidité et la rationalisation, tout en participant du processus de conformation dont nous avons déjà parlé. Cette opération traduit une conception linéaire et périodique de l'histoire selon laquelle les périodes se succèdent les unes après les autres, chacune occupant sa propre case, sa propre « boîte ». La mise en boîte a également des implications cognitives puisque circonscrire l'histoire dans la *period room* permet de mieux l'appréhender, dans la mesure où la délimitation des contours contribue à en accroître l'intelligibilité. Ainsi contenue dans les limites d'un intérieur, l'histoire se voit conférer un visage à la fois concret et familier, aisément reconnaissable pour le visiteur, ce qui, en accord avec les thèses de Serge Tisseron, accroît le pouvoir de contenance de la représentation de l'histoire qui y est proposée⁷⁰¹. La mise en boîte de l'histoire a aussi des implications idéologiques. Par exemple, le côté attrayant et spectaculaire de la *period room* permet de mettre l'histoire en valeur. Parce que ce dispositif se distingue des autres stratégies de mise en exposition de l'objet d'une manière qui marque l'imaginaire, son emploi par le musée est une manière de souligner l'importance qu'il accorde à ce qui y est présenté. Dans tous les cas, la lecture de l'histoire dans la *period room* ne peut faire abstraction des modalités de sa mise en exposition et, nécessairement, de son économie.

Mais, plus encore, mettre l'histoire en boîte, c'est initier un jeu d'échelle. Indépendamment des dimensions réelles de l'objet, le fait de l'encadrer tend à le faire paraître plus petit. À travers ses observations de la culture japonaise, Roland Barthes remarque que,

Si les bouquets, les objets, les arbres, les visages, les jardins et les textes, si les choses et les manières japonaises nous paraissent petites (notre mythologie exalte le grand, le vaste, le large, l'ouvert), ce n'est

⁷⁰¹ Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, Paris : Éditions du Seuil, 2003. Revoir la conclusion du premier chapitre pour plus de détails.

pas en raison de leur taille, c'est parce que tout objet, tout geste, même le plus libre, le plus mobile, paraît *encadré*⁷⁰².

En définissant ses contours, l'encadrement rend donc la chose plus petite, du moins en apparence⁷⁰³. Cet effet se produit aussi au plan intellectuel. Selon Claude Lévi-Strauss, pour qui toute œuvre d'art est un modèle réduit et ce, peu importe ses dimensions physiques, « [...] plus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable; du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble qualitativement simplifiée. »⁷⁰⁴ Bien délimitée, la chose – ou le concept – paraît moins vaste et donc plus facile à comprendre parce que l'esprit peut en avoir une vue d'ensemble, ce qui s'accorde d'ailleurs avec les implications cognitives du recours à la *period room* pour la médiation de l'histoire. Nous ajouterons que, réciproquement, la chose qui semble facile à appréhender paraîtra plus petite.

Dans le même ordre d'idées, la réduction, qui dans le cas de la *period room* est davantage à comprendre au niveau perceptuel que physique, peut même aller jusqu'à la miniaturisation alors que, toujours selon Barthes, « [l]a miniature ne vient pas de la taille, mais d'une sorte de précision que la chose met à se délimiter, à s'arrêter, à finir. »⁷⁰⁵ Dans le cas de la *period room*, la clôture de la chose, sa finitude au moyen de sa mise en boîte, relève des relations entre pouvoir et savoir dans l'économie du dispositif et a pour corollaire la maîtrise, c'est-à-dire l'instrumentalisation, de l'histoire. Quels sont alors les enjeux épistémologiques et idéologiques associés à la miniaturisation ? Nous avons déjà annoncé que la miniaturisation articulerait la tension entre les possibilités du cristal de temps et l'aporie de la représentance qui est elle-même liée à la dimension figée, éternelle, du temps représenté dans la *period room*. À ce titre, elle serait à l'origine de ce

⁷⁰² Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris : Flammarion, A. Skira, 1970, p. 57.

⁷⁰³ Notons ici qu'il existe plusieurs manières d'encadrer une chose et que les contours dont Barthes examine ici les effets sont bien différents de ceux, nets et généralement bien circonscrits, de la *period room*. Barthes explique : « Cependant ce cadre est invisible : la chose japonaise n'est pas cernée, enluminée; elle n'est pas formée d'un contour fort, d'un dessin, que viendrait "remplir" la couleur, l'ombre, la touche; autour d'elle, il n'y a : rien, un espace vide qui la rend mate (et donc à nos yeux : réduite, diminuée, petite). » *L'empire des signes*, p. 58.

⁷⁰⁴ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962, p. 35. Il est également à propos de préciser que pour Lévi-Strauss, la réduction d'échelle n'est pas nécessairement physique. Selon lui, « [...] les peintures de la chapelle Sixtine sont un modèle réduit en dépit de leurs dimensions imposantes, puisque le thème qu'elles illustrent est celui de la fin des temps. » (p. 34).

⁷⁰⁵ Roland Barthes, *L'empire des signes*, p. 57.

que nous pourrions appeler le « paradoxe historien » de l'économie de la *period room*. Afin de voir comment deux conceptions de l'histoire (l'une dynamique, l'autre historiciste) peuvent être combinées à travers la miniaturisation, mais aussi dans le but d'analyser les autres effets de ce processus pour l'économie de l'histoire, nous proposons à présent de jouer le double jeu, physique et conceptuel, de la miniaturisation. Pour ce faire, nous examinerons un cas exemplaire de la mise en boîte de l'histoire : les Thorne Miniature Rooms de l'Art Institute de Chicago.

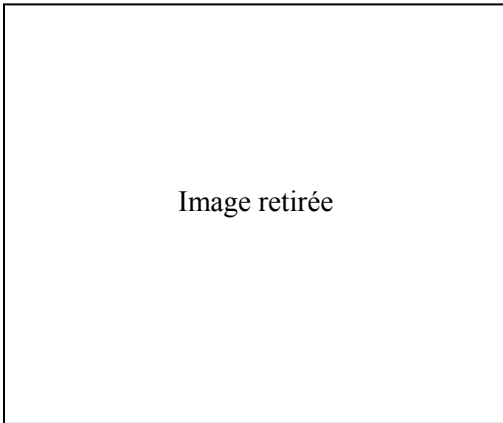


Figure 6.5 : Narcissa Niblack Thorne, *Thorne Miniature Room*, « French Library of the Louis XV period, c. 1720 », c. 1937, matériaux divers, 45,6 x 54,7 x 62,8 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

Figure 6.6 : Narcissa Niblack Thorne, *Thorne Miniature Room*, « French Boudoir of the Louis XV period, c. 1740-60 », c. 1937, matériaux divers, 45,6 x 61,9 x 57,8 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

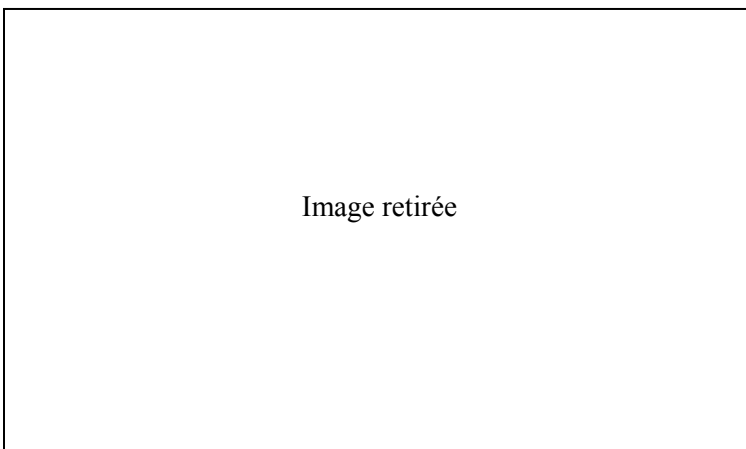
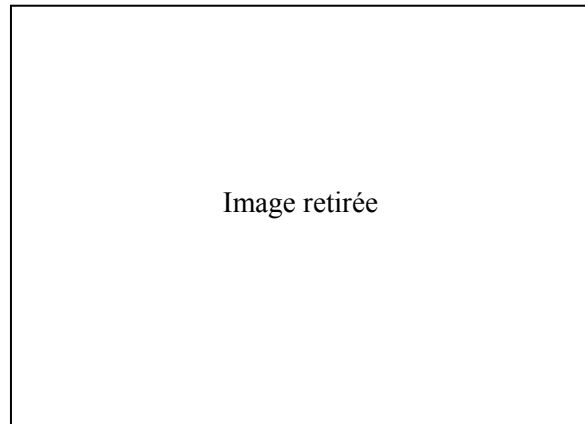


Figure 6.7 : Narcissa Niblack Thorne, *Thorne Miniature Room*, « French Dining Room of the periods of Louis XV and Louis XVI, c. 1760-80 », c. 1937, matériaux divers, 48,1 x 79,4 x 57,8 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

6.3.2 L'histoire miniaturisée

Les Thorne Miniature Rooms ne sont pas, à proprement parler, des *period rooms*. Elles pourraient être qualifiées de maquettes et, comme l'a expliqué Raymond Montpetit, il serait même possible, en accord avec l'acception de ce terme dans le milieu muséal des années 1930, de les considérer comme des dioramas⁷⁰⁶. Toutefois, si nous avons choisi de les étudier ici, c'est parce qu'une analyse de ces pièces et des liens qu'elles entretiennent avec les *period rooms* « grandeur nature » nous permettra de mieux expliciter en quoi ces dernières sont elles aussi, malgré leurs dimensions, des miniatures.

6.3.2a Les Thorne Miniature Rooms de l'Art Institute de Chicago

C'est dans la *Gallery 11* située au sous-sol de l'Art Institute de Chicago que sont présentées les Thorne Miniature Rooms⁷⁰⁷. Dans chacune de ces soixante-huit reproductions d'intérieurs européens et américains, qui furent réalisées à la main d'après une échelle d'un pouce pour un pied (2,5 cm pour 30 cm) sous l'étroite supervision de Narcissa Niblack Thorne (1882-1966)⁷⁰⁸, les détails illusionnistes abondent. En plus des meubles, des objets d'art et des accessoires du quotidien antiques ou minutieusement fabriqués de manière à imiter ou à reproduire des originaux⁷⁰⁹, différents éléments

⁷⁰⁶ Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et Musées*, no 9, 1996, pp. 64-65.

⁷⁰⁷ Bruce Hatton Boyer insiste sur la popularité des Thorne Miniature Rooms et souligne que des milliers de personnes visitent cette salle du musée chaque année. Bruce Hatton Boyer, « Creating the Thorne Rooms », in Fannia Weingartner, *Miniature Rooms. The Thorne Rooms at the Art Institute of Chicago*, Chicago : The Art Institute of Chicago; New Haven et Londres : Yale University Press, 2004, p. 11.

⁷⁰⁸ Narcissa Niblack naît en Indiana dans une famille aisée avec qui elle a l'opportunité de voyager sur la côte est américaine et en Europe. Elle épouse James Ward Thorne en 1901, fils de George R. Thorne cofondateur de la chaîne de grands magasins Montgomery Ward and Company. Personnalité appréciée de la haute société de Chicago, Mme Thorne s'implique bénévolement dans différentes organisations culturelles (Art Institute of Chicago; Chicago History Museum) et œuvres de charité. Pendant les années 1920, elle et son mari voyagent outremer où elle trouve des sources d'inspirations et des antiquités pour concevoir et meubler ses intérieurs miniatures. Bruce Hatton Boyer, « Creating the Thorne Rooms », pp. 12-13

⁷⁰⁹ Parmi ces nombreuses reproductions à l'identique de meubles (par André-Charles Boulle, mais aussi des productions anonymes conservées dans les musées), de tapisseries (manufacture des Gobelins), de papier peint (papier peint panoramique, firme Dufour) et de décor muraux (Adam), on retrouve aussi plusieurs tableaux parmi lesquels *La vision de Saint-Eustache* (c. 1438-1442) de Pisanello, le portrait de Charles 1^{er} dit *Portrait du roi à la chasse* (1635) d'Anthony van Dyck, un *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* (1701) d'Hyacinthe Rigaud, un *Paysage avec la fuite en Égypte* (1647) de Claude Lorrain, sans compter les originaux miniatures commandés à Fernand Léger, Amédée Ozenfant et Léopold Survage pour le hall

d'éclairage sont employés, des paysages sont visibles à travers les fenêtres et plusieurs ouvertures laissent apercevoir des espaces contigus à la pièce principale donnant ainsi l'impression que cette dernière s'inscrit dans une demeure plus vaste (fig. 6.5, fig. 6.6, fig. 6.7). Encastrées dans le mur vert de la salle d'exposition, protégées par une vitre elle-même enchâssée dans un cadre de bois, les chambres à coucher, salons, boudoirs, halls, cuisines et autres semblent à mi-chemin entre le portrait d'intérieur peint et la maison de poupée en pièces détachées.

Les pièces conservées par l'Art Institute peuvent être divisées en deux groupes. Une série comprenant vingt-neuf pièces européennes, une chinoise et une japonaise réalisée entre c. 1933 et 1937; et une série de 37 pièces américaines produite entre 1937 et 1940⁷¹⁰. Parmi les pièces européennes, toutes, à l'exception d'une église anglaise gothique de la fin du 13^e siècle, évoquent – et même dans certains cas reproduisent avec plus ou moins de fidélité – des intérieurs situés entre le 16^e et le 20^e siècle bien que le 18^e siècle soit le plus représenté. Une seule d'entre elles est d'inspiration allemande, tandis que toutes les autres représentent des pièces françaises ou anglaises⁷¹¹. Pour ce qui est des pièces américaines, la période historique représentée couvre de la fin du 17^e siècle aux premières décennies du 20^e siècle. Le 18^e siècle est à l'honneur dans vingt-et-une des pièces et, au total, vingt-neuf représentent des intérieurs de la côte est américaine. L'ensemble des soixante-huit Thorne Rooms, où l'on retrouve très peu de représentations d'intérieurs modestes, ne vise donc pas à l'exhaustivité historique et géographique. Il reflète plutôt les choix personnels de Mme Thorne, ce qui, selon elle, était le plus significatif, ce qu'elle admirait le plus et ce avec quoi elle était le plus familière.

californien. Voir Fannia Weingartner, *Miniature Rooms. The Thorne Rooms at the Art Institute of Chicago*, pp. 28-29; 34-35; 48; 66-67; 166; 178-179.

⁷¹⁰ Ces deux séries correspondent respectivement à la seconde et à la troisième séries de pièces réalisées d'après les indications de Mme Thorne. La première série, complétée en 1932 et comprenant 30 pièces, figurait à l'origine dans les collections du musée (les lieux et périodes représentés par ces pièces ne sont pas précisés dans le catalogue). Elle fut vendue au début des années 1940 à la compagnie informatique IBM qui les présenta de manière itinérante pendant plusieurs années. Bruce Hatton Boyer, « Creating the Thorne Rooms », pp. 15-17. Notons en outre que d'autres institutions muséales conservent des pièces miniatures de Mme Thorne. On en retrouve 20 au Phoenix Art Museum; 9 au Knoxville Museum of Art; 1 à The Indianapolis Childrens Museum; et 1 au Kaye Miniature Museum de Los Angeles.

⁷¹¹ Pour la liste complète, voir Fannia Weingartner, *Miniature Rooms. The Thorne Rooms at the Art Institute of Chicago*, p. 26.

Les choix de Mme Thorne ne sont évidemment pas étrangers à son statut social et à sa situation financière aisée. Comme l'explique Bruce Hatton Boyer par rapport aux pièces européennes :

[...] for Mrs. Thorne and others of similar background, the grace of English and French interiors during the eighteenth century was *the* standard of good taste and breeding. Her notes contain references to her belief that in this epoch, interior design reached its zenith, so it is not surprising that the period provided the styles which she surrounded herself in her everyday life⁷¹².

Voilà qui souligne la valeur d'actualité de la *period room* dans le contexte de l'époque en rappelant, en accord avec ce dont nous avons discuté au chapitre précédent, l'intérêt particulier des collectionneurs américains du début du 20^e siècle pour les intérieurs du 18^e siècle, ainsi que le rôle du décorateur d'intérieur pour la mise en place de décors anciens.

C'est au cours des années 1920 que Mme Thorne eut l'idée de créer des intérieurs miniatures. Outre son intérêt pour les maisons de poupée pendant son enfance, Hatton Boyer suggère que, parmi les facteurs contextuels qui l'auraient motivée dans cette entreprise, l'un des principaux catalyseurs fut la présence de *period rooms* dans les musées américains⁷¹³. Pendant les décennies 1920 et 1930, les *period rooms* connaissent un essor important dans les institutions muséales américaines. Mais, comme nous avons pu le constater tout au long de cette thèse, leur réalisation est souvent synonyme de contraintes notamment en regard de la disponibilité des composantes et de l'importante superficie qu'elles occupent. Aussi, sorte de substituts, les intérieurs miniatures de Mme Thorne devaient remplir les mêmes fonctions pédagogiques que les *period rooms* mais en occupant un espace moindre. À ce titre, les Thorne Rooms miniaturisent un dispositif qui est déjà lui-même une miniaturisation et peuvent, en relation avec les *period rooms*, être interprétées comme des « métaminiatures », c'est-à-dire des miniatures à propos de

⁷¹² Bruce Hatton Boyer, « Creating the Thorne Rooms », p. 16. Le choix des pièces américaines s'inscrit dans la même ligne de pensée alors que, toujours comme l'explique Hatton Boyer : « Certainly, Mrs. Thorne's selections can be accounted for in part by the fact that the first Europeans settled along the East Coast, which therefore boasted the greatest variety in interior design. But her choices seem to have been determined as well by a conviction, held by most experts of her day, that in North America the dominant and most important cultures were those of the Atlantic seaboard, New England, and the Old South. Examples of such styles as Arts and Crafts, Art Nouveau, Prairie School, and Bauhaus Modernism are noticeably absent. » (p. 17).

⁷¹³ Bruce Hatton Boyer, « Creating the Thorne Rooms », pp. 13-14.

miniatures. En outre, parce qu'il était possible d'en présenter davantage dans un même lieu et qu'ils pouvaient être construits de toutes pièces, les intérieurs miniatures devaient permettre de proposer une vue plus complète de l'histoire du design intérieur⁷¹⁴, bien que dans les faits, le portrait formé soit plutôt limité.

Hatton Boyer précise également que les intérieurs miniatures de Mme Thorne s'inscrivent dans la tradition des maisons de poupée royales. Loin d'être des jouets, ces dernières apparaissent au 16^e siècle et tiennent lieu de catalogue tridimensionnel des possessions de son propriétaire, sorte de témoignage de son statut social. À ce titre, ces objets de luxe devaient contribuer non pas à divertir les enfants aristocrates ou riches bourgeois, mais plutôt à leur inculquer le décorum et les manières propres à leur rang⁷¹⁵. Toujours selon Hatton Boyer, l'engouement des Américains fortunés de l'époque pour les styles historiques afin de meubler, décorer et même construire leur résidence, aurait aussi influencé le projet de Mme Thorne⁷¹⁶.

Finalement, bien que Hatton Boyer ne fasse pas explicitement référence aux enjeux marchands de ce goût pour les décors anciens, il va sans dire que la démarche de Mme Thorne doit être considérée en lien avec les pratiques commerciales de l'époque. Celle-ci avait épousé le fils du cofondateur de la chaîne de grands magasins Montgomery Ward and Company, situation qui n'est certainement pas étrangère à son intérêt pour les *period rooms*⁷¹⁷. En effet, la mise en contexte de l'objet dans un espace qui évoque l'intérieur domestique, tout comme la reconstitution de décors anciens pour mettre en valeur la marchandise, n'est pas une stratégie limitée au marché de l'art. Comme le remarque Neil Harris dans une analyse des liens entre les musées, les foires internationales et les grands magasins, ces derniers n'hésitent pas à proposer des reconstitutions d'intérieurs. C'est pas exemple le cas de la succursale newyorkaise du grand magasin Wanamaker's à l'intérieur duquel était reconstruite une maison privée de

⁷¹⁴ Bruce Hatton Boyer, « Creating the Thorne Rooms », p. 14.

⁷¹⁵ Bruce Hatton Boyer, « Creating the Thorne Rooms », p. 14. L'auteur explique que la valeur de ces maisons commandées par la noblesse ainsi que par certains bourgeois était intimement liée à la complexité et aux subtilités de leur réalisation.

⁷¹⁶ À cet égard, l'auteur souligne que l'intérêt de ces Américains pour l'art, l'architecture et les arts décoratifs des siècles précédents et, plus particulièrement, du 18^e siècle français et anglais, semble être lié à l'élégance des productions de cette période et à leurs liens avec l'aristocratie. Bruce Hatton Boyer, « Creating the Thorne Rooms », pp. 14-15. Pour une explication plus nuancée de cet intérêt et de ses enjeux, voir le chapitre V de cette thèse.

⁷¹⁷ Voir Bruce Hatton Boyer, « Creating the Thorne Rooms », pp. 12-13.

vingt-deux pièces (The House Palatial) au moment de son ouverture en 1907, ou encore du magasin de Chicago Marshall Field's qui, à partir de 1902, présentait des robes dans un salon Louis XIV, du linge de maison dans une chambre élisabéthaine, des antiquités dans une pièce aux boiseries de chêne ou encore de la lingerie dans une pièce française⁷¹⁸.

6.3.2b Effets, paradoxes et enjeux de la miniaturisation

L'un des effets de la miniature est de créer un temps transcendant qui nie le changement, le flux de la réalité vécue. Par exemple, Susan Stewart remarque que dans les maisons de poupée royales où, comme elle l'explique, la valeur d'usage (même celle du jouet) est transformée en valeur d'exposition (*display*), le temps s'arrête. Elle soutient que :

The most famous dollhouses, such as the Duchess Augusta Dorothea of Schwarzburg-Gotha's reproduction of court life and the dollhouse built for Queen Mary of England in 1920, have been extravagant displays of upper-class ways of life that were meant to stop time and thus present the illusion of a perfectly complete and hermetic world⁷¹⁹.

Il en va de même pour la *period room* « grandeur nature », alors qu'ici aussi le dispositif contribue à fixer, du moins pendant un certain temps, la représentation de l'histoire et ce, sans égard pour sa pluralité temporelle. N'a-t-on pas reproché aux *period rooms* leur manque de flexibilité muséographique ? C'est par exemple la position de Teresa Morales selon qui,

Once installed, the physical interpretation of a period/paneled room is typically static due to the expense. As you might imagine, the costs of materials and labor required for installing a period interior are high. [...] Moreover, with regard to the Régence Room [J. Paul Getty Museum], the curator's choice to display specific objects there was essentially to fix them in space and cause them to be unchangeable⁷²⁰.

⁷¹⁸ Neil Harris, *Cultural Excursions. Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1990, p. 65. Voir, de manière générale, le chapitre 3 « Museums, Merchandising, and Popular Taste : The Struggle for Influence », pp. 56-81.

⁷¹⁹ Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore et Londres : The Johns Hopkins University Press, 1984, p. 62.

⁷²⁰ Teresa Morales, *Colliding sensibilities : Exhibition development and the pedagogy of period room interpretation*, Thèse de doctorat, State College : The Pennsylvania State University, 2007, p. 27.

Si ce reproche ne tient pas compte des nombreuses révisions muséographiques qui ont effectivement lieu et qui permettent d'admettre dans le cristal de temps de la *period room* de nouvelles manières de penser l'histoire (nous en avons déjà parlé), il est néanmoins symptomatique de la valeur historique que l'institution peut accorder à l'ensemble⁷²¹. Selon la logique qui se dégage de la position de Morales, transformer la *period room* au *fil du temps* porterait potentiellement atteinte à son intégrité en tant qu'objet historique. À travers la *period room*, le musée *fige* l'histoire. Il la sort du temps pour la transformer en morceau d'éternité et ce, à deux niveaux puisqu'il fixe l'histoire du quotidien au moyen d'une représentation, pour ensuite faire de cette représentation un objet historique en lui-même. Cet acte de pétrification, avec lequel l'épaisseur dynamique du cristal de temps est le plus souvent évacuée⁷²², participe directement du processus de réification de l'histoire tout en étant sous-entendu par l'idée même de « mise en boîte »⁷²³.

Stewart propose également que,

The miniature offers a world clearly limited in space but frozen and thereby both particularized and generalized in time – particularized in that the miniature concentrates upon the single instance and not upon the abstract rule, but generalized in that that instance comes to transcend, to stand for, a spectrum of other instances⁷²⁴.

Nous avons déjà souligné, dès la première partie de la thèse, en quoi l'articulation parfois ambiguë entre le particulier et le général a cours dans la *period room*. Souvent conçue à

⁷²¹ À titre d'exemple, dans l'introduction du catalogue *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, Philippe de Montebello explique : « Amelia Peck, associate curator of American Decorative Arts, explains that in the case of our Powel room, the Colonial Revival, a movement begun in the 1870s and at its peak in the 1920s, informed many of our installations of pre-Revolutionary date. When the enlarged American Wing reopened in 1980, curators decided to acknowledge this earlier interpretation and keep the Powel room in its Colonial Revival mode rather than make it more authentic to the eighteenth century. » Philippe de Montebello, « Introduction » in Amelia Peck, *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, p. 11.

⁷²² Jusqu'à un certain point, ce phénomène n'est pas sans rappeler les enjeux de la transposition inhérents à l'œuvre d'art pensée comme un modèle réduit selon Lévi-Strauss. Pour l'auteur : « Enfin, même la “grandeur nature” suppose le modèle réduit, puisque la transposition graphique ou plastique implique toujours la renonciation à certaines dimensions de l'objet : en peinture, le volume; les couleurs, les odeurs, les impressions tactiles, jusque dans la sculpture; et, dans les deux cas, la dimension temporelle, puisque le tout de l'œuvre figurée est appréhendé dans l'instant. » Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, p. 34.

⁷²³ En effet, dans la définition du verbe réifier proposée par *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, il est indiqué « Rendre statique, figé » (2009, p. 2171). Par ailleurs, lorsqu'une personne est « mise en boîte » elle est, métaphoriquement, rendue immobile et n'est donc pas en mesure de répondre aux railleries dont elle est l'objet.

⁷²⁴ Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, p. 48.

partir de composantes uniques – pensons au bureau plat de Louis XV analysé plus haut – dont la provenance est, idéalement, identifiable, la *period room* tend à être présentée comme le salon de l’hôtel Le Tellier (Philadelphia Museum of Art), le boudoir de l’hôtel de Crillon (Metropolitan Museum of Art) ou encore la chambre de l’hôtel de Lauzun (Metropolitan Museum of Art). Mais, dans le vaste parcours du musée d’art à vocation encyclopédique comme le Philadelphia Museum of Art, le Metropolitan Museum of Art ou l’Art Institute de Chicago, la fonction de la *period room* est aussi (et peut-être surtout) d’exemplifier une période et un lieu de manière plus générale, d’offrir au visiteur le portrait « type » du salon, du boudoir ou de la chambre française de « style » rocaille ou néoclassique. Dans ce contexte, le phénomène de généralisation peut être associé à une certaine idéalisation, ce qui, comme nous l’avons expliqué dans le second chapitre⁷²⁵, est intimement liée à la construction de l’histoire dans la *period room*, mais aussi au processus de miniaturisation en lui-même. C’est du moins l’idée qui se dégage de l’article « miniature » de l’*Encyclopédie* de Diderot et d’Alembert selon lequel,

[...] l’usage français semble tirer *miniature* du vieux mot *mignard*, délicat, flatté, etc. En effet, la *miniature*, par la petitesse des objets qu’elle représente & leur grand fini, paraît flatter ou embellir la nature en l’imitant; effet commun à tout ce qui est réduit du grand au petit⁷²⁶.

Malgré la coexistence du général et du particulier et les compromis, voire l’idéalisations, nécessaires afin de faire entrer l’histoire dans la boîte, il ne faudrait pas conclure que la réduction d’échelle est réductrice pour autant. Plus petit n’est pas synonyme de moins complexe. Comme l’explique Gaston Bachelard, « [...] il faut comprendre que dans la miniature les valeurs se condensent et s’enrichissent. Il ne suffit pas d’une dialectique platonicienne du grand et du petit pour connaître les vertus

⁷²⁵ Voir le chapitre II, notamment les sections « 2.4.1 Le pastiche comme montage » et « 2.4.2 Le pastiche comme imitation ».

⁷²⁶ Denis Diderot et Jean le Rond d’Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 10 Mam – My, Stuttgart-Bad Cannstatt : Friedrich Fromman Verlag, 1966 [1751-1772], p. 548. Notons par ailleurs que l’emploi de l’adjectif *mignard* afin de décrire une grâce affectée ne découle pas des rapprochements entre ce terme et l’œuvre du peintre français Pierre Mignard (1612-1695) puisque cet usage est attesté dès 1609. Voir « *mignard* », Le trésor de la langue française informatisé, [En ligne], <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?l2;s=3359101995;r=1;nat=:sol=1>; page consultée le 27 avril 2014.

dynamiques de la miniature. Il faut dépasser la logique pour vivre ce qu'il y a de grand dans le petit. »⁷²⁷

Quoiqu'ils soient parfois laissés-pour-compte, les phénomènes de condensation et d'enrichissement évoqués par Bachelard sont à l'œuvre dans la *period room*, notamment au niveau de la pluralité temporelle, du montage et du télescopage des temps. C'est en ce sens que le processus de miniaturisation porte aussi, du moins potentiellement, les possibilités du cristal de temps et la conception dynamique de l'histoire qui y est associée. Comme nous l'avons déjà souligné, si l'image actuelle du présent de la présentation de la *period room* peut paraître figée et sans profondeur, elle procède néanmoins d'un ensemble complexe de relations où les temps se rencontrent et s'entrechoquent à travers le processus muséal de construction de l'histoire⁷²⁸.

Par ailleurs, l'effet de concentration associé à la miniaturisation ne touche pas uniquement les temps compris dans le dispositif : il a aussi une incidence sur l'expérience du temps vécue par le spectateur. Au cours d'une expérimentation menée par la School of Architecture de l'Université du Tennessee, des participants étaient invités à observer des maquettes de salons réalisées à différentes échelles et dans lesquelles se trouvaient des figurines. Leur tâche était de s'imaginer occupant l'environnement miniature à la place de la figurine afin d'accomplir mentalement, sans aucune manipulation, une activité qui leur semblait appropriée au lieu. Lorsqu'ils avaient l'impression que la figurine accomplissait l'activité choisie depuis trente minutes (toujours par rapport à son

⁷²⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1981 [1957], p. 142.

⁷²⁸ À titre informatif, nous souhaitons souligner que l'idée de la grandeur du petit est aussi partagée par Walter Benjamin pour qui, comme le souligne Hannah Arendt, la taille d'un objet est inversement proportionnelle à l'importance de sa signification. Arendt explique que la passion de Benjamin pour le miniature serait associée au concept goethéen de l'*Urphänomen* ou « phénomène originaire » : « And this passion, far from being a whim, derived directly from the only world view that ever had a decisive influence on him, from Goethe's conviction of the factual existence of an *Urphänomen*, an archetypal phenomenon, a concrete thing to be rediscovered in the world of appearances in which "significance" (*Bedeutung*, the most Goethean of words, keeps recurring in Benjamin's writings) and appearance, word and thing, idea and experience, would coincide. The smaller the object, the more likely it seemed that it could contain in the most concentrated form everything else [...]. » Hannah Arendt, « Introduction » in Walter Benjamin, *Illuminations. Essays and Reflections*, édité par Hannah Arendt, traduction de Harry Zohn, New York : Schocken Books, 2007 [1968], pp. 11-12. Précisons en outre que l'intérêt de Benjamin pour le phénomène originaire et sa capacité à révéler la synthèse, c'est-à-dire le « général », dans le cas particulier n'est pas unique. Elle fait écho entre autres à la madeleine chez Proust ou encore au lapsus chez Freud.

environnement miniature), les participants devaient en aviser le responsable de l'expérimentation⁷²⁹. Alton J. DeLong a ainsi démontré que :

The experience of temporal duration is compressed relative to the clock in the same proportion as scale-model environments being observed are compressed relative to the full-sized environment. This research suggests that spatial scale may be a principal mediator in the experience of time⁷³⁰.

Selon les résultats obtenus par DeLong, devant une pièce reproduite à une échelle de 1/12 – ce qui correspond d'ailleurs à l'échelle des Thorne Rooms – le participant éprouve la sensation que soixante minutes se sont écoulées après uniquement cinq minutes réelles d'observation⁷³¹. Susan Stewart qui commente aussi cette étude en conclut que : « [...] miniature time transcends the duration of everyday life in such a way as to create an interior temporality of the subject. »⁷³²

Évidemment, l'expérience temporelle ressentie devant une Thorne Room et devant une *period room* n'est pas la même puisque les deux ne répondent pas aux mêmes critères physiques de miniaturisation. Il existe néanmoins des points communs. Déambuler devant les Thorne Rooms ou devant, et même à travers, des *period rooms* permet, dans les deux cas, de voir le temps défiler en accéléré. Cette apparente rapidité est obtenue grâce au rapprochement des portraits de plusieurs périodes et de plusieurs lieux dans l'espace bien circonscrit du musée. Avec la *period room*, ce ne sont pas les dimensions du dispositif qui sont réduites; c'est l'histoire même, pensée comme une suite de périodes, qui y est condensée. Le visiteur peut passer rapidement d'un siècle à l'autre et même d'un pays à l'autre en étant dispensé des « temps morts ». Échantillon de faits saillants, l'ensemble des *period rooms* présenté dans un musée contribue à la construction

⁷²⁹ Alton J. DeLong, « Phenomenological Space-Time : Toward an Experiential Relativity », *Science*, vol. 213, no 4508, 1981, p. 681. Il s'agit bien ici du temps « ressenti » et non du temps tel qu'il aurait pu être mesuré intellectuellement par le participant. La tâche est décrite comme suit : « Subjects were familiarized with the model environments, asked to move the scale figures through them, to imagine themselves the scale figure, and to identify activities appropriate for the space. They were then instructed to imagine themselves the scale figure in the space, to engage in one of the activities previously identified, and to inform the investigator when they subjectively felt (not thought) the scale figure had been engaged in the activity in the scale-model environment for 30 minutes. » (p. 681)

⁷³⁰ Alton J. DeLong, « Phenomenological Space-Time : Toward an Experiential Relativity », p. 681.

⁷³¹ Alton J. DeLong, « Phenomenological Space-Time : Toward an Experiential Relativity », p. 682.

⁷³² Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, p. 66. Notons toutefois que Stewart cite les données temporelles de l'hypothèse de travail de DeLong et non celles des résultats obtenus suite aux expériences.

d'une histoire saturée, présentée à la manière d'une grande mosaïque et qui, en dépit de sa taille « grandeur nature », propose au visiteur une expérience de l'histoire comprimée dans la spatialité de l'institution.

À travers la *period room* et la représentation de l'histoire qu'elle propose, le musée reproduit le phénomène de mobilité historique à l'œuvre dans les tableaux d'histoire et identifié par Robert Rosenblum. Rosenblum explique qu'avec l'historicisme de la fin du 18^e et du début du 19^e siècle, les peintres transposaient une même thématique – même un thème contemporain – dans diverses époques grâce au changement de décor et à l'intérêt archéologique porté aux détails⁷³³. À travers l'œuvre, le spectateur était transposé dans un autre lieu et dans une autre époque, transposition d'autant plus facile et efficace qu'il reconnaissait le thème représenté. Avec les rassemblements de *period rooms* au musée, c'est le thème de la vie domestique qui est transposé d'un pays à l'autre et d'un siècle à l'autre, mais toujours à travers la même forme familière de l'intérieur qui s'impose alors comme une valeur transcendant l'histoire, puisqu'il n'y a que le « costume » qui change, c'est-à-dire le décor⁷³⁴. Les conceptions actuelles du chez-soi sont ainsi susceptibles d'être projetées (par le visiteur et par l'institution elle-même) sur les lieux domestiques du passé qui, comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent, n'ont pas nécessairement le statut de chez-soi tel que nous l'entendons aujourd'hui⁷³⁵. Il en résulte un processus de négation de l'histoire à travers lequel le chez-soi devient éternel, anhistorique et ce, en dépit de son inscription dans des circonstances historiques spécifiques qui marquent justement les conditions de possibilité de son émergence⁷³⁶.

⁷³³ Robert Rosenblum, *L'art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, traduit de l'anglais par Sylvie Girard Brionne : Gérard Monfort, 1989 [1967], notamment pp. 39-51.

⁷³⁴ Cette expression fait bien sûr référence à la formule employée par Bruno Pons selon laquelle la *period room* serait « une pièce décorée dans le costume du temps », comme nous l'avons expliqué dans l'introduction de la thèse. Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800. Reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du sud et en France*, Dijon : Éditions Faton, 1995.

⁷³⁵ L'exemple de la chambre élisabéthaine reproduite au Royal Ontario Museum à partir d'une boiserie anglaise de la fin du 16^e siècle est ici fort révélateur. Parmi les thèmes développés sur le cartel allongé, l'un est intitulé « Le confort au foyer », c'est-à-dire dans le chez-soi. Royal Ontario Museum, cartel allongé, texte « Le confort au foyer », Galeries européennes Samuel, Royal Ontario Museum, Toronto, d'après la mise en exposition en décembre 2012.

⁷³⁶ Remarquons ici que le fait que les *period rooms* soient souvent très chargées sur le plan du mobilier tend à rappeler une conception victorienne de l'intérieur et ce, peu importe la période représentée. Notons en outre le peu d'importance généralement accordée aux intérieurs victoriens dans le musée d'art, alors que c'est justement à cette période que la notion de chez-soi se cristallise et que la *period room* se développe. Évidemment, ceci s'explique entre autres en raison de la proximité temporelle de ces intérieurs au moment

Dans un autre ordre d'idées, soulignons l'importance de l'attrait tactile de la miniature. L'envie de toucher, de manipuler l'objet de petites dimensions peut être lié au fait qu'il évoque l'enfance et, implicitement, le jeu; qu'il s'agisse de la dînette, du soldat de plomb, de la petite voiture ou encore du modèle réduit à coller. Toutefois l'envie de manipuler l'objet est contrebalancée par sa fragilité, apparente ou réelle et d'autant plus grande que l'objet est petit. Toucher l'objet c'est donc aussi courir le risque de le briser et ainsi compromettre non seulement son charme, mais aussi son intérêt. Ainsi, il semble que devant la miniature, le rapport entre haptique et optique soit la source d'une certaine ambivalence, voire d'un conflit irrésolu.

Par ailleurs, l'attrait tactile du petit objet est intimement lié au désir de possession. Plus l'objet est petit, plus il tient facilement dans le creux de la main ce qui, lorsqu'il est question de la *period room*, s'accorde avec le phénomène de réification de l'histoire. Mais surtout, tenir l'objet dans sa main c'est en quelque sorte le posséder et, plus ses dimensions sont réduites, plus cette ambition semble réalisable. C'est ce que nous indique Bachelard lorsqu'il affirme : « Je possède d'autant mieux le monde que je suis habile à le miniaturiser. »⁷³⁷ Plus que l'objet, c'est donc l'histoire qui est au cœur du processus d'appropriation opéré par l'instance muséale à travers la mise en exposition de la *period room*. Sa mainmise absolue lui permet de choisir les meilleurs moments du passé, ceux qui « méritent » d'être représentés et de « faire » l'histoire, en vertu des critères qu'elle adopte et qui, bien que généralement peu explicites, ne sont probablement pas très différents de ceux de Mme Thorne en ce qui concerne le cas des *period rooms* européennes dans les institutions américaines. Ce contrôle du savoir par le musée – dont nous n'avons nul besoin de preuve supplémentaire – peut toutefois être nuancé au moyen de la notion de cristal de temps, d'où l'intérêt de la prise en compte de cette manière de concevoir la *period room* dans les stratégies muséales d'interprétation de l'histoire.

de l'institutionnalisation des *period rooms*. À titre d'exemple, notons qu'aucun intérieur victorien n'est reproduit au Philadelphia Museum of Art. Au Metropolitan Museum of Art, quatre pièces américaines du 19^e siècle évoquant la période victorienne sont présentées, bien que cette « étiquette » stylistique, contrairement au « Louis XV » ou au « Louis XVI », soit soigneusement évitée – les pièces sont identifiées comme un *Greek Revival Parlor* (c. 1835); un *Rococo Revival Parlor* (c. 1852); une *Gothic Revival Library* (1859); et un *Renaissance Revival Parlor* (1870). Même au Royal Ontario Museum, musée plus anthropologique, seul un petit *period setting* présenté sous forme de vignette étroite et peu profonde évoque l'ameublement victorien.

⁷³⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 142.

Avant de conclure, nous souhaitons commenter le fait que les Thorne Rooms soient présentées au sous-sol du musée⁷³⁸. Dans sa *Poétique de l'espace*, Bachelard oppose le grenier associé à la rationalité et la cave associée à l'irrationalité. L'auteur explique que, malgré ses utilités, la cave « [...] est d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs. »⁷³⁹ Dans cet espace qui peut être creusé toujours plus profondément et qui est associé à l'inconscient, les rêves n'ont pas de limite. Dans le cas des *period rooms* miniatures, la cartographie du musée les relègue au monde des rêves et de l'irrationalité, consacrant ainsi leur opposition par rapport aux œuvres qui, présentées aux niveaux supérieurs, sont « authentiques » et rationnelles. Mais, par la même occasion, le musée conserve et préserve dans son sous-sol, espace des fondations de tout édifice, la matérialisation du fantasme de tenir l'histoire dans le creux de sa main. C'est en quelque sorte sur l'exemple paradigmatique, l'ultime matérialisation du « paradoxe historien », c'est-à-dire la *period room*, que repose l'ensemble de l'histoire présentée dans ce musée.

Conclusion

Au moyen de notre analyse du cristal de temps et des rapprochements que nous avons faits entre cette notion et la structure de la *period room*, il nous a été possible de rendre compte de la profondeur et de la complexité de ce dispositif au plan temporel. En proposant cette manière de concevoir l'articulation entre les passés et le présent, nous avons pu envisager la *period room* sous un angle dynamique et ce, malgré son statisme apparent. L'idée que la *period room* est un cristal de temps nous a ensuite incités à réexaminer les enjeux épistémologiques des opérations de démontage et de montage, c'est-à-dire les gestes muséaux qui, réalisés d'après la logique du télescopage, se concrétisent dans la mise en commun des composantes et révèlent le processus d'appropriation de l'histoire par l'instance muséale.

Toutefois, le montage n'acquiert sa signification qu'en étant soumis à certaines contraintes qui l'ordonnent et en orientent les fins, c'est-à-dire la forme comme les

⁷³⁸ Il est évidemment possible d'interpréter ce choix comme une manifestation de la hiérarchie entre *High and Low* à laquelle nous ne nous attarderons pas ici. À ce sujet, voir par exemple Georges Roque, dir. *Majeur ou mineur : les hiérarchies en art*. Nîmes : J. Chambon, 2000.

⁷³⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 35.

fonctions, dans le discours du musée. Ces contraintes, qui sont d'ordre muséographique et conceptuel, participent de la relation entre pouvoir et savoir qui a cours dans tout type de dispositif. Elles organisent la rencontre des temps à travers les traits d'un intérieur et, ce faisant, proposent une économie de l'histoire apparemment unique dans l'espace muséal, mais qui marque néanmoins l'inscription de la *period room* dans un mouvement plus large de réification de l'histoire intimement lié à l'historicisme. À cet égard, notre analyse des effets de la miniaturisation de l'histoire nous a permis de proposer une nouvelle manière d'approcher les problèmes épistémologiques et idéologiques inhérents à la construction de l'histoire au moyen de la *period room*, tout en faisant valoir certains des enjeux de cette stratégie pour la compréhension et l'expérience de cette même histoire par le visiteur.

Mais surtout, en examinant l'ambiguïté des modalités de l'économie de l'histoire dans la *period room*, notre étude a permis de mieux comprendre le fonctionnement et les enjeux du paradoxe de la démarche historique qui a cours dans cette stratégie muséographique. Le montage de la *period room* initie une condensation des temps et génère ainsi ce que Rancière a nommé des « anachronies ». Ces anachronies, c'est-à-dire des événements qui, une fois « sortis de leur temps » acquièrent la « capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à l'autre », sont en quelque sorte le matériau premier à partir duquel il est possible de faire de l'histoire⁷⁴⁰. Ce rapport dynamique entre passé et présent constitue la clef afin de dépasser l'aporie du problème de la représentance du dispositif. Mais, et c'est là tout le problème de la *period room* en milieu muséal, les anachronies demeurent inavouées et sont plutôt insérées dans un ordre du temps qui semble avoir « absorbé » l'éternité. Cet ordre du temps, qui procède d'un anachronisme vertical, pose chaque *period room* dans un rapport d'éternité en regard de l'époque représentée et la « sort du temps » pour en faire une vérité.

C'est pour cette raison que nous voyons dans la notion de cristal de temps une source importante de renouvellement pour les modalités de mise en exposition de la *period room*. En considérant la *period room* comme un cristal de temps, il devient possible de penser son rôle pour la construction et la médiation de l'histoire des arts

⁷⁴⁰ Jacques Rancière, « L'anachronisme et la vérité de l'historien », pp. 67-68.

décoratifs et de la culture matérielle au musée autrement qu'en termes d'une dichotomie stérile entre anachronisme et authenticité. Malgré les difficultés potentielles aux plans de la muséographie et de l'appareil didactique, expliciter la condensation des temps dans la *period room* permettrait de mettre à profit les possibilités heuristiques du « choc » temporel. Une telle démarche contribuerait ainsi à dépasser les apories de l'historicisme en déplaçant, du produit fini vers le processus même de la démarche historique, la valeur de la *period room* pour la présentation de l'histoire.

Alternative Histories : retour critique sur la period room

Avant de présenter une récapitulation générale de notre travail, nous proposons une dernière étude de cas : l'analyse de l'installation *Alternative Histories* de Valerie Hegarty présentée dans trois *period rooms* du Brooklyn Museum en 2013. Il s'agit ici, à partir des traits spécifiques de la *period room* que nous avons repérés et examinés dans cette thèse, de repenser les modalités de présentation de l'histoire traditionnellement privilégiées lorsque ce dispositif est employé dans le musée. Par le fait même, nous précisons comment la *period room* peut participer à la construction d'une histoire de l'art qui va bien au-delà de la succession des styles.

Une salle à manger de Caroline du Sud datant du début du 19^e siècle est envahie par des corneilles (fig. C.1). Ailes déployées, becs ouverts, posées sur le sol, les chaises et la table, elles dévorent des fruits. Même la pastèque, les pêches, les poires et les raisins des deux natures mortes accrochées au mur n'y échappent pas (fig. C.2). Dans cette pièce au décor néoclassique dont la symétrie est rehaussée par la disposition du mobilier aux lignes sobres, la pagaille règne. Des morceaux d'écorce jonchent le sol et quelques assises de sièges, la table est remplie d'aliments à demi entamés et dont le jus imbibe la nappe de dentelle complètement ruinée. Certains volatiles s'attaquent entre eux pour se disputer un raisin, un morceau d'orange, une part de pastèque (fig. C.3).

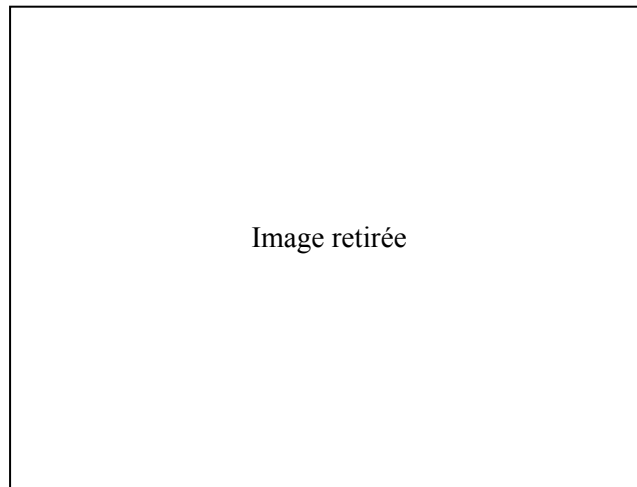


Figure C.1 : Valerie Hegarty, *Alternative Histories*, 2013, techniques et matériaux mixtes, Brooklyn Museum, Brooklyn. Vue des corneilles dans la *period room* Cane Acres Plantation.

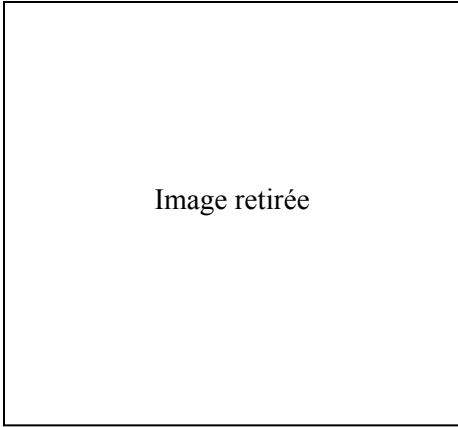


Figure C.2 : Valerie Hegarty, *Alternative Histories*, 2013, techniques et matériaux mixtes, Brooklyn Museum, Brooklyn. Vue des corneilles dans la *period room* Cane Acres Plantation. détail de la nature morte.

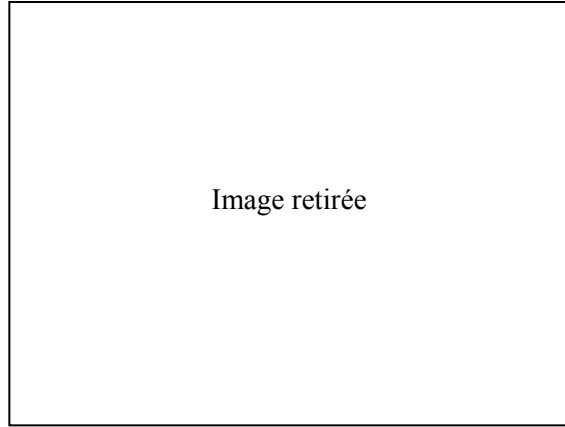


Figure C.3 : Valerie Hegarty, *Alternative Histories*, 2013, techniques et matériaux mixtes, Brooklyn Museum, Brooklyn. Vue des corneilles dans la *period room* Cane Acres Plantation, détail au sol.

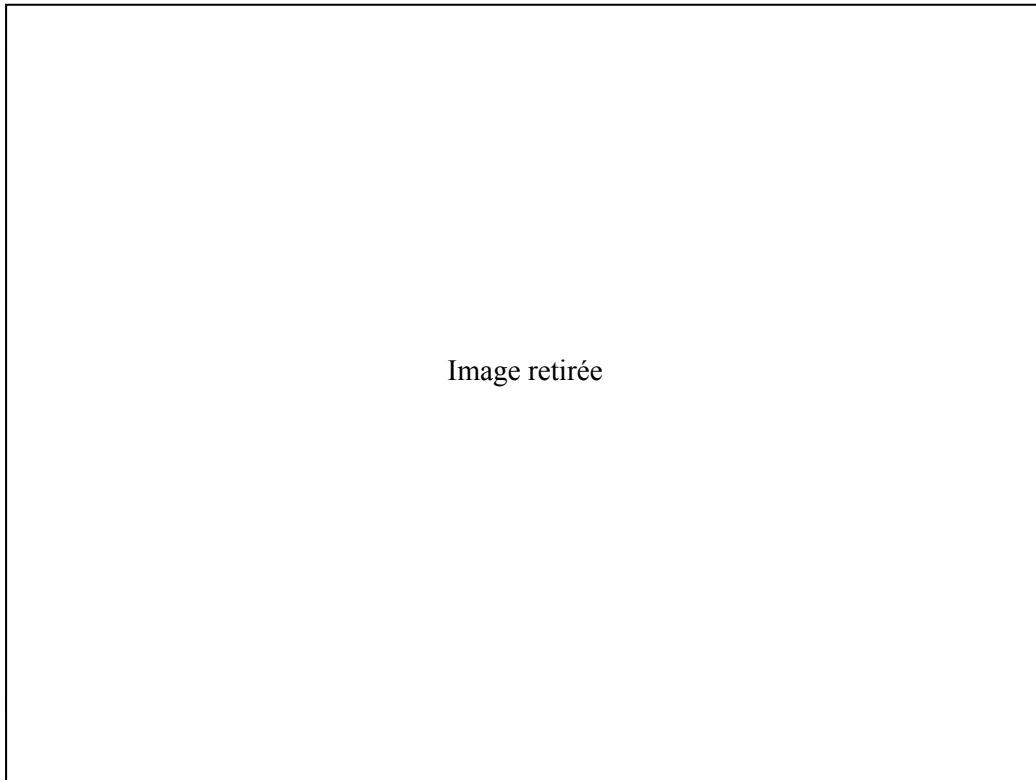


Figure C.4 : Valerie Hegarty, *Alternative Histories*, 2013, techniques et matériaux mixtes, Brooklyn Museum, Brooklyn. Vue d'ensemble du petit salon de la *period house* Cupola House.

À proximité, dans le petit salon du rez-de-chaussée d'une maison de Caroline du Nord décorée au milieu du 18^e siècle (fig. C.4), un portrait de Sharitarish, célèbre chef amérindien Pawnee, trône au centre du dessus-de-cheminée. À l'instar d'un tronc d'arbre, son cou, étonnamment long et à travers lequel percent des branches, porte le sommet de sa tête au-dessus des limites de la toile qui n'est pas encadrée. Tout près, sur le mur, le portrait de George Washington semble s'être liquéfié alors que la tête du président gît sur la causeuse, dans les lambeaux de toiles qui pendent du cadre doré. Au centre de la pièce, une végétation à moitié desséchée recouvre une partie des restes d'un tapis dont les motifs géométriques évoquent une version stéréotypée des tissages amérindiens traditionnels.

En face, dans le salon de réception de cette même demeure, des assiettes, des bols et différents pichets de céramique percés – au point où certains ont l'apparence de morceaux de bois en décomposition – sont exposés dans l'armoire, tandis que d'autres sont prêts à l'usage sur les tables (fig. C.5; fig. C.6). Un pic-bois est perché sur le cadre d'un paysage criblé de trous accroché au-dessus de la cheminée. Un second oiseau s'attaque pour sa part à une petite table d'appoint accompagnée d'une chaise Chippendale qui n'a pas été épargnée. Toutes deux sont perforées, comme si elles avaient été la cible de tirs d'armes à feu.

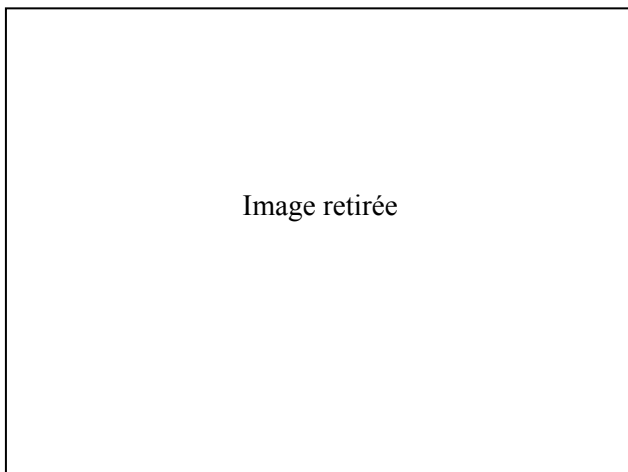


Figure C.5 : Valerie Hegarty, *Alternative Histories*, 2013, techniques et matériaux mixtes, Brooklyn Museum, Brooklyn. Vue d'ensemble du salon de réception de la *period house* Cupola House.

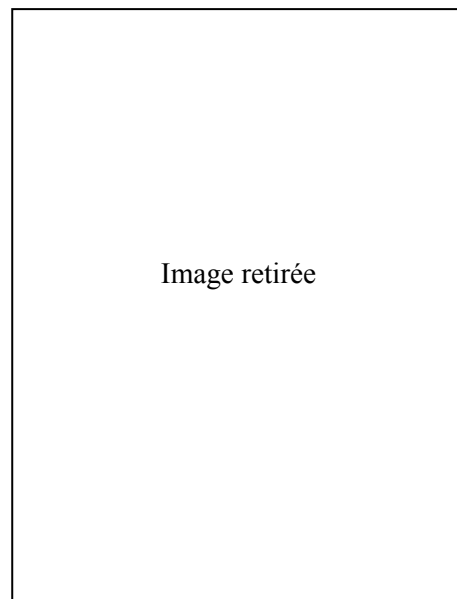


Figure C.6 : Valerie Hegarty, *Alternative Histories*, 2013, techniques et matériaux mixtes, Brooklyn Museum, Brooklyn. Vue d'ensemble du salon de réception de la *period house* Cupola House

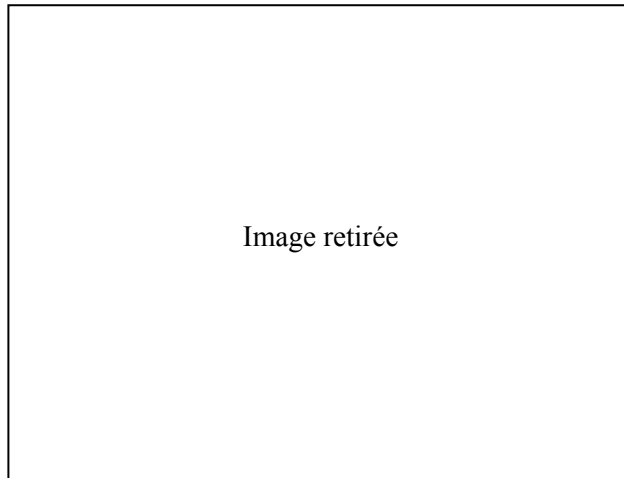


Figure C.7 : *Cane Acres, The Perry Plantation*, salle à manger, Summerville (Caroline du Sud), c. 1789-1806, date de mise en exposition inconnue, Brooklyn Museum, Brooklyn.

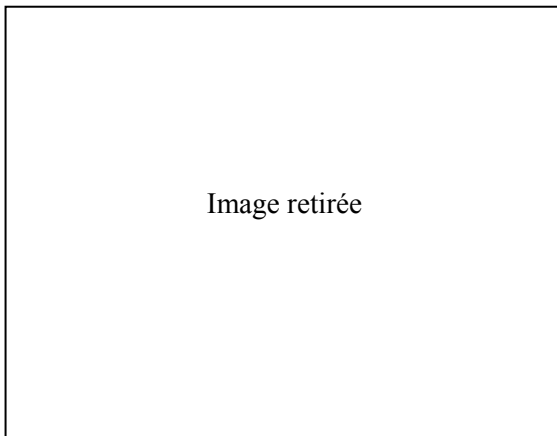


Figure C.8 : *Cupola House*, petit salon (*parlor*), Edenton (Caroline du Nord), c. 1756-1758, date de mise en exposition inconnue, Brooklyn Museum, Brooklyn.

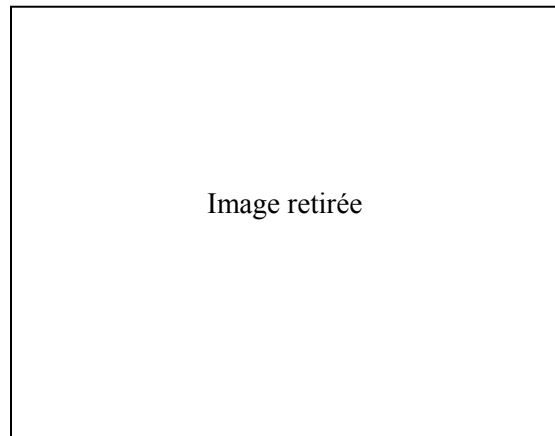


Figure C.9 : *Cupola House*, salon de réception (*hall*), Edenton (Caroline du Nord), c. 1756-1758, date de mise en exposition inconnue, Brooklyn Museum, Brooklyn.

L'installation *Alternative Histories* de Valerie Hegarty revisite trois *period rooms* du Brooklyn Museum. La première est une salle à manger au décor *Federal* dont la boiserie provient de Cane Acres, une maison construite vers 1789-1806 sur une plantation de canne à sucre à Summerville en Caroline du Sud (fig. C.7). Les deux autres, un petit salon (*parlor*) et un salon de réception (*hall*), font partie de la maison Cupola House dont le rez-de-chaussée a été reconstitué dans le musée à la manière d'une *period house* (fig. C.8; fig. C.9). Cette maison, à l'intérieur de laquelle le visiteur peut entrer, fut construite vers 1725 dans la ville d'Edenton en Caroline du Nord et ses boiseries datent

du milieu du 18^e siècle⁷⁴¹. Dans le contexte du Brooklyn Museum, l'œuvre de Hegarty s'inscrit dans ce que l'institution décrit comme « [...] a series of “activations,” or installations, in which artists are invited to place site-specific works in the Museum's *period rooms* in order to forge new connections between the past and the present. »⁷⁴² Mais comment cette activation opère-t-elle et quels en sont les effets ?

D'entrée de jeu, l'accord pluriel de l'intitulé *Alternative Histories* postule qu'il existe plusieurs versions de l'histoire, ce que la *period room* dans sa mise en exposition traditionnelle n'admet généralement pas. Ainsi, en abordant certains aspects de l'histoire américaine qui, selon elle, sont évacués de la version véhiculée par le parti pris décoratif stylistique et par la mise en exposition habituelle des *period rooms* comme celles-ci⁷⁴³, Hegarty remet directement en question l'autorité de l'institution, de même que la représentation de l'histoire que le musée met en scène. Par exemple, les trous dans le tableau, les meubles et les céramiques exposés par Hegarty dans le salon de réception de Cupola House (fig. C.5; fig. C.6) évoquent la violence de la guerre civile américaine (1861-1865)⁷⁴⁴ et problématisent ainsi, en lui opposant une autre facette de l'histoire du pays, l'histoire des styles proposée au moyen de cette demeure. Mais, ces trous semblent surtout indiquer une absence, un manque dans la version de l'histoire proposée par le musée. Les vides ainsi créés peuvent être interprétés comme une métaphore des choix et des « oublis » volontaires de l'institution dans le processus d'organisation du passé. Mais,

⁷⁴¹ Pour plus de détails au sujet de ces *period rooms*, voir Donald Peirce et Hope Alswang, *American Interiors : New England & the South : Period Rooms at the Brooklyn Museum*, New York : Universe Books, 1983.

⁷⁴² Brooklyn Museum, cartel « Valerie Hegarty : Alternative Histories. Three special projects in the Brooklyn Museum period rooms », *Decorative Arts Galleries and Period Rooms*, Brooklyn Museum, New York, d'après la mise en exposition en novembre 2013. Intitulée *Playing Houses*, la première intervention dans les *period rooms* du musée eut lieu de février à août 2012. Sans être l'œuvre d'un collectif, *Playing Houses* fut réalisée par plusieurs artistes, Betty Woodman, Anne Chu, Ann Agee et Mary Lucier, qui ont chacune investi une ou plusieurs *period rooms*. Voir Brooklyn Museum, « Past Exhibitions », [En ligne] http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/playing_house/, page consultée le 12 mars 2014.

⁷⁴³ Brooklyn Museum, cartel « Valerie Hegarty : Alternative Histories. Three special projects in the Brooklyn Museum period rooms », *Decorative Arts Galleries and Period Rooms*, Brooklyn Museum, New York, d'après la mise en exposition en novembre 2013.

⁷⁴⁴ Bien que la guerre civile américaine ait eu lieu plus d'un siècle après la création du décor de Cupola House, l'interprétation officielle proposée par l'institution (qui ne relève pas l'écart temporel) suggère que les trous dans les objets renvoient à cet événement. Brooklyn Museum, *Teaching Resources : Special Exhibition. Valerie Hegarty : Alternative Histories, May 17 – December 1, 2013*, Brooklyn : Brooklyn Museum, 2013, p. 13. Document pdf, [En ligne], http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/valerie_hegarty/uploads/Valerie_Hegarty_Teachers_Packet.pdf, page consultée le 12 janvier 2014.

ces trous sont aussi des espaces ouverts qui peuvent être comblés, des espaces de possibilités. Ainsi, en montrant les manques dans la version de l’histoire proposée par le musée, Hegarty ménage une place pour des « histoires alternatives » qu’elle construit à travers ses installations.

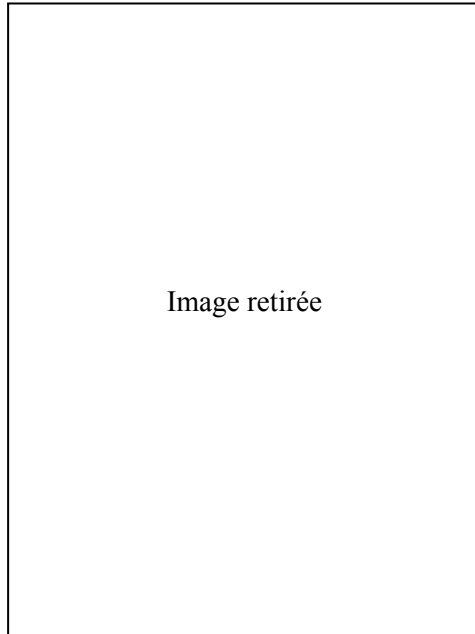


Figure C.10 : Valerie Hegarty, *Alternative Histories*, 2013, techniques et matériaux mixtes, Brooklyn Museum, Brooklyn. Petit salon de la *period house* Cupola House, détail du tapis.

Dans le petit salon de Cupola House, Hegarty offre un exemple d’histoire alternative en « activant » l’une des qualités les plus souvent occultées de la *period room* : sa pluralité spatiale. Dans cette pièce, l’espace politique et géographique du nouveau pouvoir américain et celui des territoires occupés par les populations autochtones locales se rencontrent dans l’espace d’exposition. À travers le portrait de George Washington (1732-1799), premier président des États-Unis, le pouvoir politique d’un nouveau pays fait irruption dans cette *period room* (fig. C.4). Toutefois, si ce nouvel espace peut exister, c’est en partie parce qu’il s’approprie l’espace des différentes nations autochtones. En tant que ville coloniale d’importance, Edenton participe de ce processus et les enjeux qui lui sont associés marquent directement le passé de Cupola House. En effet, la demeure est construite à peine une décennie après la guerre entre les colons européens et la nation Tuscarora (Tuscarora Indian War, 1711-1715) qui, suite à la

défaite, est forcée de quitter la région⁷⁴⁵. Ainsi, les restes de tapis posés au centre du salon rappellent bien les enjeux territoriaux de cette rencontre, de ce choc des espaces : l'un semble devoir disparaître afin de laisser sa place à l'autre (fig. C.10). En travaillant à partir des modalités matérielles de la *period room*, c'est-à-dire la mise en commun des composantes, mais en exacerbant l'hétérogénéité qui découle du montage des objets, Hegarty montre qu'il est possible de puiser dans le dispositif pour repenser, en lui donnant une valeur critique, la version de l'histoire à laquelle il participe généralement.

Indirectement, cette portion de l'installation de Hegarty propose aussi une rencontre entre différents temps. L'hétérochronie de la *period room* n'est probablement pas le propos principal de Hegarty ici et l'artiste ne contribue pas nécessairement à rendre visible ce que nous avons défini comme le cristal de temps de la *period room*. Néanmoins, le choix des figures de Washington et de Sharitarish, le premier ayant vécu de 1732 à 1799 et le second au début du 19^e siècle, permet d'inscrire d'autres périodes dans l'unité de temps du dispositif. En outre, parce que c'est *dans* une *period room* qu'Hegarty revisite ces deux portraits et la version de l'histoire nationale qu'ils proposent, l'artiste crée une œuvre qui, comme nous l'expliquerons, contribue à repositionner la place de la *period room* dans le champ de l'histoire, de l'histoire de l'art et des études muséales.

D'une part, en revisitant le portrait de Washington peint par Rembrandt Peale vers 1850 (fig. C.11) et celui de Sharitarish peint par Charles Bird King vers 1822 (fig. C.12), Hegarty critique l'histoire américaine traditionnelle. En effet, les deux œuvres proposent une version idéalisée de l'histoire nationale et contribuent, chacune à leur manière, à construire le mythe des origines de la nation américaine. L'œuvre de Peale constitue un portrait posthume à la gloire du « Père de la nation »; tandis que l'œuvre de King pose le regard du pouvoir colonisateur sur son modèle et représente Sharitarish comme appartenant au passé, dans la mesure où la conjonction des ornements traditionnels du chef et d'un médaillon sur lequel est représenté le profil du président James Monroe

⁷⁴⁵ Brooklyn Museum, *Teaching Resources : Special Exhibition. Valerie Hegarty : Alternative Histories*, May 17 – December 1, 2013, p. 7.

marque une rupture entre le temps de l'Amérique autochtone et celui du nouveau pouvoir des États-Unis⁷⁴⁶.

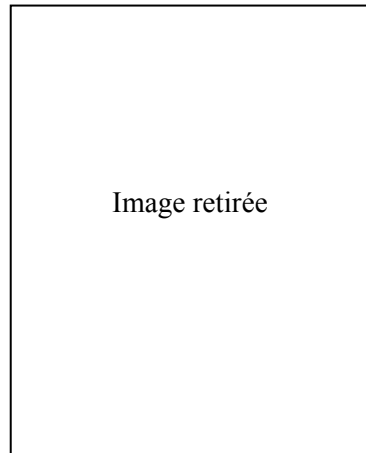


Figure C.11 : Rembrandt Peale, *George Washington*, c. 1850, huile sur toile, 90,5 x 72,4 cm, De Young Museum, San Francisco.

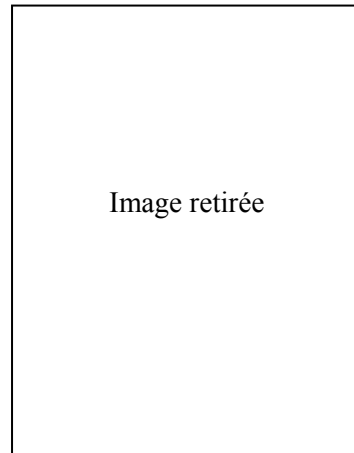


Figure C.12 : Charles Bird King, *Sharitarish (Wicked Chief), Pawnee*, c. 1822, huile sur panneau, 44,6 x 35,1 cm, White House Art Collection, Washington.

D'autre part, en insufflant à ces œuvres une nouvelle signification, c'est-à-dire en les faisant prendre part à une autre version de l'histoire, Hegarty pose aussi un regard critique sur l'histoire de l'art elle-même et, plus particulièrement, sur la version qui en est déployée au sein du monde muséal. L'artiste semble ici remettre en question la relation entre la valeur esthétique et la valeur politique des objets de l'histoire de l'art, tout en proposant une réflexion au sujet du refoulement de cette relation par le discours officiel de la discipline. Mais surtout, et c'est ce qui nous importe ici, en produisant une nouvelle œuvre ancillaire et éphémère (l'installation) où se rencontrent ces deux portraits révisés *et* la *period room*, Hegarty amorce un dialogue entre cette dernière et la peinture, entre l'histoire de l'intérieur domestique et l'histoire de l'art canonique traditionnelle. Par analogie, la valeur paradigmatique de la *period room* en tant que « portrait » d'une époque semble elle aussi reconsidérée, tandis que le dialogue entre plusieurs espaces et plusieurs temps initié par Hegarty permet de considérer les enjeux cachés du décor de cette *period room*. Ce faisant, l'artiste réexamine le rôle du dispositif pour la construction

⁷⁴⁶ King réalise cette œuvre suite à une rencontre entre le cinquième président des États-Unis, James Monroe, et plusieurs chefs autochtones. Lors de la cérémonie, ces derniers reçoivent un médaillon à l'effigie du président, médaillon que le peintre prend soin de représenter dans ce portrait.

d'une histoire de l'art qui, loin de se limiter à la succession des styles, déjoue l'historicisme duquel participe traditionnellement la *period room*.

La dernière partie de l'installation d'*Alternative Histories* (celle que le visiteur verra en premier dans le musée) occupe la *period room* Cane Acres Plantation. En raison des corneilles qui envahissent l'espace, elle évoque les lois américaines ségrégationnistes « Jim Crow » promulguées entre 1876 et 1964, ainsi que le thriller d'Alfred Hitchcock *The Birds* (1963)⁷⁴⁷. Cette mise en scène est probablement aussi celle qui critique le plus directement la valeur d'éternité donnée à la *period room* en milieu muséal. En effet, la présence des oiseaux et des fruits en partie dévorés transforme cette pièce en une forme de vanité. Il s'agit toutefois d'une vanité particulière puisque la nature morte n'est pas complètement inerte. Elle est en proie à des charognards qui ont déjà entrepris de dégrader le contenu de la pièce. Sans les volatiles, la salle à manger néoclassique paraît statique, bien qu'elle semble prête à l'usage (fig. C.7). Avec les oiseaux elle est animée certes, mais aussi en danger. Hegarty nous rappelle ici l'occultation de certaines dimensions de l'histoire à laquelle la *period room* participe dans le mouvement même par lequel elle prétend organiser un regard historique (périodique et stylistique) sur le passé.

Par ailleurs, à travers le seul fait de proposer une installation dans les *period rooms* du Brooklyn Museum, le travail d'Hegarty suggère d'entrée de jeu que la *period room* est, pour le visiteur contemporain, susceptible d'être apparentée à l'installation. L'artiste souligne la nécessité du montage pour la mise en exposition apparemment sans couture de la *period room*, tout en rendant manifeste sa pluralité spatiale et les enjeux de son rapport au temps. En investissant des paramètres qui, comme nous l'avons démontré dans cette thèse, sont souvent occultés par les modalités de mise en exposition de la *period room* traditionnellement privilégiées dans le musée d'art, Hegarty favorise une lecture à rebours du dispositif. Par son travail *site-specific*, Hegarty réinscrit à l'intérieur même de la *period room* ce qui lui est trop souvent considéré comme extérieur et reconfigure les relations entre pouvoirs et savoirs dans le dispositif. L'artiste problématise ainsi la norme imposée par le musée et court-circuite, ou du moins perturbe, le processus d'assujettissement du visiteur qui n'est plus invité à se projeter dans un

⁷⁴⁷ Brooklyn Museum, *Teaching Resources : Special Exhibition. Valerie Hegarty : Alternative Histories*, May 17 – December 1, 2013, p. 3.

espace domestique idéal parce que ce dernier est désormais envahi. Plutôt que la scène vide de l'histoire, où tout au plus quelques traces d'usage sont scénarisées, la *period room* devient ici un cadre dramatique.

Enfin, parce que l'installation d'Hegarty introduit de nouveaux acteurs dans la *period room*, des acteurs qui, créant du désordre, proposent une action indépendante dont la complémentarité par rapport au décor de la pièce est à construire métaphoriquement par le visiteur, l'artiste apporte une part de drame dans la scénographie, souvent peu scénarisée, de ce dispositif dans le musée d'art. En plus de créer de l'événement dans une pièce qui, en vertu des conventions muséales, avait accédé au régime atemporel de l'éternité, l'artiste bouscule l'unité de lieu et de temps du dispositif, deux règles aristotéliennes de la tragédie généralement adoptées dans la *period room*. Pour ces raisons, *Alternative Histories* nous offre l'occasion de rappeler l'importance du sous-texte théâtral qui informe les modalités de ce dispositif et dont nous avons évoqué les différentes manifestations de manière ponctuelle tout au long de cette étude de la *period room*.

En citant l'expression « pièce décorée dans le costume du temps », tirée des livrets de théâtre du 18^e siècle et employée par Bruno Pons afin de définir la *period room*⁷⁴⁸, nous avons souligné, dès l'introduction de la thèse, le lien qui existe entre ces deux manières, muséographique et dramatique, de représenter de l'espace et du temps. L'unité spatio-temporelle consentie à la *period room*, et souvent considérée comme un gage de son authenticité, constitue d'ailleurs un héritage du mode dramatique de représentation de l'espace et du temps que nous nous sommes efforcés de remettre en question. Grâce aux écrits de Robert Rosenblum, nous avons également montré comment le costume, en raison de la mobilité historique qu'il permet, encourage l'inscription de la *period room* muséale dans une forme d'historicisme⁷⁴⁹. Mais, il ne s'agit pas là du seul effet du costume qui, comme nous l'avons expliqué à partir du rapprochement entre le

⁷⁴⁸ Bruno Pons, *Grands décors français : 1650-1800. Reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du sud et en France*, Dijon : Éditions Faton, 1995.

⁷⁴⁹ Robert Rosenblum, *L'art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*, traduit de l'anglais par Sylvie Girard, Brionne : Gérard Monfort, 1989 [1967].

théâtre et la vie publique au 18^e siècle fait par Richard Sennett, contribue à concrétiser son référent, phénomène qui s'observe aussi avec la *period room*⁷⁵⁰.

Par ailleurs, nous avons traité de la structure scénique de la *period room*, notamment à travers notre analyse de la vignette qui s'apparente à une scène à l'italienne et dont la forme évoque aussi le théâtre naturaliste dans le contexte muséal (mais également commercial) américain de la première moitié du 20^e siècle. Les liens entre *period room* et théâtre nous sont aussi apparus lors de notre étude du principe scénographique du « quatrième mur ». Si ce dernier est effectivement absent de la vignette, rendant ainsi la parenté entre la scène théâtrale et le dispositif plus manifeste, le principe du quatrième mur peut être adopté dans la muséographie de n'importe quel type de *period room*. Il permet, en accord avec les théories de Diderot et l'interprétation qu'en a proposé Michael Fried, de reproduire sur scènes des effets de tableaux et ainsi intensifier l'expérience dramatique du spectateur⁷⁵¹. En vertu de ce principe, la *period room* devient un théâtre d'objets dont le jeu, c'est-à-dire l'adresse au spectateur, apparaît, à l'instar du jeu des acteurs sur scène, comme étant naturel, un effet qui contribue à construire l'authenticité de l'ensemble et de la version de l'histoire qui y est proposée. Or, en nous montrant un peu de ce qui se cache derrière le décor de la *period room*, en nous présentant des « histoires alternatives », Hegarty contribue à faire éclater quelques-unes des conventions à partir desquelles l'« authenticité » de la *period room* peut être concrétisée par le musée. Hegarty nous révèle ainsi certaines des règles qui régissent le *theatrum mundi* de ce dispositif muséal. Les installations d'Hegarty confirment ainsi de manière exemplaire que le fait d'analyser comment la *period room* travaille et présente l'histoire contribue non seulement à produire des outils afin de penser la spécificité de ce dispositif, mais permet aussi de mieux conceptualiser quelles sont les possibilités qu'il offre pour l'articulation de l'histoire générale et de l'histoire des arts dans le musée aujourd'hui.

Au début de cette thèse, nous avons présumé que, si la *period room* est encore employée dans le musée et ce, en dépit des nombreuses critiques quant à son manque de

⁷⁵⁰ Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, traduit de l'américain par Antoine Berman et Rebecca Folkman, Paris : Éditions du Seuil, 1979.

⁷⁵¹ Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris : Gallimard, 1990 [1980].

flexibilité, à sa (trop) grande superficie ou encore à son « authenticité », c'est parce qu'elle propose une solution unique au problème de la mise en exposition de l'objet et, plus précisément, à sa mise en contexte historique dans la salle d'exposition. À partir de ce postulat, nous avons dû établir la spécificité de cette stratégie muséographique. Pour ce faire, nous avons privilégié trois paramètres principaux, trois fils conducteurs dont l'examen devait nous permettre non seulement de démontrer cette idée, mais surtout d'en mesurer les enjeux pour la construction de l'histoire des arts décoratifs et, plus largement, de l'histoire et de l'histoire de l'art dans le musée. Ces trois paramètres, qui nous semblaient les plus susceptibles de montrer les particularités muséographiques et conceptuelles de la *period room*, sont la matérialité, l'espace et le temps.

Au moyen d'une étude matérielle, spatiale et temporelle de la *period room*, notre ambition était d'examiner les modalités et les effets de ses mécanismes de manière à poser les bases d'une épistémologie de cette stratégie de mise en exposition. Nous souhaitons identifier et examiner les champs de savoirs dans lesquels elle s'inscrit et à la construction desquels, réciproquement, elle participe. Parmi ces savoirs, soulignons d'abord l'histoire de l'art, notamment à travers l'expertise du *connoisseurship* et le principe de succession des styles. Soulignons aussi l'importance des études muséales, en raison du lieu de présentation d'abord, mais aussi des procédés muséographiques complexes qui sont mis en œuvre et des enjeux de pouvoir institutionnel impliqués dans la construction de la *period room*. Le champ de l'histoire est également mis à profit, notamment en raison de la connaissance du passé nécessaire à la mise en forme de la *period room*, mais aussi parce que cette dernière participe à la construction d'une certaine version de l'histoire. Cette histoire est à la fois périodique parce qu'elle propose une organisation ordonnée du passage du temps; matérielle puisque les faits y sont remplacés par des objets; et quotidienne dans la mesure où les objets évoquent, plus ou moins explicitement selon les cas, des usages domestiques. À ces champs de savoirs, ajoutons également l'anthropologie, perceptible à travers les pratiques sociales du passé évoquées par la *period room*. Comptons aussi la rhétorique en tant que branche des études littéraires, comme nous avons pu le constater avec le fonctionnement de la *period room* sur le mode du pastiche; la narratologie pour la mise en récit de la *period room*; la dramaturgie en raison des nombreux liens qui l'unissent au théâtre; de même que la

philosophie, comme nous l'avons démontré avec le concept de dispositif ainsi qu'à travers notre approche des notions d'espace et de temps.

En étudiant les principaux savoirs convoqués par et en vertu de la *period room*, leurs relations et leurs interactions, nous souhaitons procéder à un examen critique qui contribuerait à remettre en question les *a priori* présidant à l'emploi et à l'organisation de la *period room*, tout en montrant les possibilités de ce dispositif pour une construction plus nuancée de l'histoire. C'est d'ailleurs en ce sens que nous avons examiné comment les savoirs entrent en relation avec différentes sources de pouvoirs dans la *period room*. Parmi les principaux rappelons d'abord le pouvoir de l'institution muséale en tant qu'instance de construction d'« authenticité » et d'histoire. Soulignons le pouvoir politique et symbolique des anciens propriétaires des objets exposés, aristocrates de l'Ancien Régime ou industriels américains fortunés, dont les goûts et les ambitions continuent d'informer les normes véhiculées par le musée d'art, aussi « démocratique » qu'il puisse paraître. Notons encore le pouvoir des connaisseurs, des marchands ou des décorateurs qui contribuent à l'imposition de ces normes élitistes ou encore à la construction de la notion d'authenticité véhiculée par le musée.

Tout au long de la thèse, l'attention particulière portée aux relations entre pouvoirs et savoirs et à leur matérialisation nous a conduits à faire la synthèse des enjeux inhérents à la notion d'« authenticité » dans le musée d'art. Dans le cas de la *period room*, ces enjeux touchent la matérialité, la spatialité et la temporalité du dispositif et prennent différentes formes : qu'il s'agisse de l'élitisme social qui informe généralement la configuration du dispositif, de l'unité spatiale issue de la fétichisation du décor ou de la projection euchronique qui régit le choix des composantes. À travers nos différentes études de cas, nous avons donc remis en question la valeur « idéale », c'est-à-dire non problématisée et absolue, accordée à la notion d'authenticité, une démarche qui, loin de se limiter à la *period room* elle-même, a des implications pour l'ensemble des savoirs qu'elle sollicite.

Pour mener notre étude, nous nous sommes concentrés sur un corpus de *period rooms* présentées dans les grands musées d'art nord-américains et ayant pour référents des intérieurs français du 18^e siècle. Il ne s'agissait pas pour nous de procéder de manière exhaustive, mais bien à partir d'un échantillon représentatif des principaux enjeux

associés au recours à ce type de dispositif. Nous avons surtout analysé des exemples présentés dans les musées d'art et dont la conception était d'abord infléchi par les impératifs sociopolitiques et esthétiques du *connoisseurship*. Toutefois, notre incursion au Royal Ontario Museum, une institution consacrée à l'histoire naturelle et culturelle, nous a permis, en contrepoint, de cibler plus précisément les enjeux de la dimension anthropologique de la *period room* pour la construction de l'histoire de l'art. Nous avons ainsi réuni deux des principaux pôles de savoirs sollicités par la *period room* et les deux plus significatifs pour la construction de son authenticité par le musée en tant que lieu de pouvoir.

Par ailleurs, si nous avons choisi d'étudier les représentations d'intérieurs français du 18^e siècle, c'est notamment en raison de leur importance pour le développement de la notion d'intérieur domestique et parce qu'ils suscitent un renouveau d'intérêt important chez les collectionneurs et les institutions muséales justement au moment où, au tournant du 20^e siècle, l'institutionnalisation de la *period room* est en plein essor. Bien que ces exemples ne soient pas nécessairement les plus nombreux dans les musées américains, ils y occupent une place importante et, surtout, leur examen nous a permis de montrer de manière exemplaire l'éventail des enjeux muséographiques, esthétiques, historiques, sociaux, politiques, idéologiques et épistémologiques associés au fait de présenter l'histoire sous forme de *period room*. La *period room* représentant l'intérieur français du 18^e siècle semble ainsi cristalliser, un peu à l'instar d'une monade, toutes les dimensions de ce dispositif. Elle constitue de ce fait un point d'entrée idéal pour examiner la complexité et la spécificité matérielle et conceptuelle de la *period room* telle que présentée au musée.

Dès l'introduction de la thèse, nous avons entrepris de définir la *period room*. À partir d'une revue historiographique dans laquelle nous avons réuni les travaux les plus importants produits au sujet de la *period room* mais aussi des textes moins connus, nous avons fait une synthèse des définitions existantes. En les ordonnant de manière à prendre en compte les dimensions sémantique, syntaxique et pragmatique de notre objet d'étude, travail qui n'avait pas été fait jusqu'à maintenant, nous avons posé les prémisses d'une définition à la fois plus pointue et plus nuancée de la *period room* en tant qu'objet muséographique.

Dans le premier chapitre, grâce à notre typologie de la *period room* et des dispositifs qui lui sont apparentés, nous avons cerné de manière rigoureuse et précisé la spécificité muséographique de la *period room* en milieu muséal. En effet, la *period room* se voit accorder une structure spatiale particulière et distincte de celles des *period settings*. À ce titre, elle contribue de manière singulière à la spatialisation de l'histoire dans le musée d'art et propose ainsi au visiteur une expérience unique de l'espace d'exposition. En plus de contribuer directement à définir notre objet d'étude, et ainsi ajouter à la synthèse présentée dans l'introduction, cet exercice nous a permis d'ordonner les principales stratégies de mise en contexte historique de l'objet et ainsi proposer un vocabulaire normalisé afin de les identifier.

À travers notre synthèse des modes de présentation de la *period room*, nous avons aussi dégagé des liens entre ce dispositif et l'image. D'une part, ceci nous a permis de proposer un nouvel angle d'approche afin de conceptualiser le fonctionnement visuel de la *period room* ainsi que certains de ses effets cognitifs. D'autre part, le fait de montrer sa relation avec l'image posait déjà les bases pour nos analyses, proposées aux quatrième et sixième chapitres, de la *period room* en tant qu'ensemble et en tant que cristal de temps. L'intérêt de cette typologie ne se limite toutefois pas au seul objet *period room* puisqu'elle offre des outils afin d'analyser les effets visuels et spatiaux associés au fait de présenter au musée un objet quel qu'il soit; un geste qui, d'une manière ou d'une autre, participe d'un processus d'appropriation et relève de la fonction de médiation de l'institution muséale.

Dans le second chapitre, nous avons d'abord démontré en quoi la *period room* est un dispositif. Jamais, à notre connaissance, elle n'avait été identifiée à partir d'une véritable conceptualisation du dispositif. Le fait de concevoir la *period room* en ces termes nous a donné des moyens pour mettre en lumière comment elle engage l'articulation entre des pouvoirs et des savoirs. Avec cette démonstration nous avons également identifié l'une de ses fonctions principales programmées par le musée : celle de permettre l'instrumentalisation de l'histoire dans le but d'assujettir le visiteur en lui imposant une norme qui, dans le musée d'art, est presque sans exception celle de l'élite.

Cette première étape, grâce à laquelle nous avons établi l'un des fondements théoriques de notre thèse, nous a ensuite incités à examiner les enjeux associés au statut

d'authenticité accordé à cette norme et, nécessairement, à la *period room*. Il ne s'agissait pas bien sûr de valider ou d'invalider l'authenticité de la *period room*. Notre but était plutôt d'identifier et d'examiner les principaux préceptes à la base de la conception de l'authenticité construite et promue par le musée d'art et d'en analyser les enjeux pour la construction de l'histoire. En approchant la *period room* comme un pastiche et comme un simulacre, nous avons montré la complexité des modes d'articulation entre les conceptions de l'authenticité soutenues par le musée, le choix des composantes du dispositif et leur mise en forme dans l'ensemble. Nous avons ainsi contribué à mieux conceptualiser certains des mécanismes de la *period room* en tant qu'objet muséal. Ce faisant, nous avons exposé les principaux paramètres qui participent à la construction d'un système où savoirs et pouvoirs se conjuguent de manière à créer à la fois de la valeur et de la différence. Parmi ces paramètres, nous avons notamment identifié la faveur accordée au goût de la classe dominante (passée et actuelle), la conception historiciste de l'histoire et la maîtrise du temps qu'elle suppose, le fantasme de l'euchronie de l'ensemble ainsi que le rapport, parfois paradoxal, entre singularité et généralisation. En proposant une réflexion inédite au sujet de certains des lieux communs de la critique de la *period room* souvent discréditée en tant que parodie, travestissement, pastiche ou simulacre, nous avons explicité les implications idéologiques et épistémologiques d'un système dont l'enjeu ultime est la distinction entre le « vrai » et le « faux » dans le musée d'art.

Puis, nous avons ensuite voulu examiner plus en détail la spécificité matérielle de la *period room*. Notre but était d'analyser ce qui la distingue des autres stratégies de mise en exposition déployées au musée en étudiant la particularité des relations qui existent entre les différents objets qui la composent. Pour ce faire, nous avons, dans la seconde partie de la thèse, formulé l'hypothèse selon laquelle la *period room* serait à la fois une réunion d'objets et un « tout », c'est-à-dire un objet en elle-même. En distinguant ces deux pôles et en examinant leurs enjeux respectifs, nous avons mis de l'avant une nouvelle manière d'approcher la complexité du fonctionnement interne du dispositif. Ce faisant, nous avons aussi remis en question certains des *a priori* relatifs à l'une des fonctions principales de la *period room* qui est de permettre la mise en contexte historique de l'objet. En outre, cet exercice nous a permis de montrer la subtilité des

rapports entre le dit et le non-dit dans la *period room*, c'est-à-dire entre le discours officiel et son « sous-texte ». À ce titre, il a contribué à approfondir notre étude des relations entre pouvoirs et savoirs dans le dispositif, de même que notre examen des enjeux relatifs au processus d'appropriation et d'interprétation de l'objet dans le musée d'art.

Dans le troisième chapitre, nous avons donc examiné la place de l'objet dans la *period room*. À partir d'une synthèse des fondements historiographiques à la base du développement des deux principaux modes de mise en exposition de l'objet d'art décoratif (la division par matériaux et les aménagements contextuels), nous avons entrepris d'examiner les enjeux idéologiques et épistémologiques liés à la médiation de l'objet dans le musée d'art. En nous concentrant sur un objet, sur la place qui lui est donnée dans la *period room*, sur les relations qui existent entre cet objet et le reste de l'ensemble, nous avons montré comment, en tant que dispositif, la *period room* prend en charge ses composantes. Étonnamment, grâce à la comparaison entre le mode « traditionnel » de mise en exposition de l'objet dans la galerie et dans la *period room*, nous avons démontré que cette dernière n'est pas toujours la plus appropriée afin de transmettre au visiteur des informations au sujet du contexte historique dans lequel s'inscrivait un objet avant son institutionnalisation.

Puis dans le quatrième chapitre, nous avons expliqué comment la syntaxe, parce qu'elle assure l'unité du dispositif, contribue à faire de la *period room* un objet en elle-même. Pour cette démonstration, nous avons choisi un exemple très élaboré où la stratégie syntaxique privilégiée par le musée consistait à recréer des traces d'usage au moyen d'accessoires. Efficaces afin d'assurer la cohésion de l'ensemble, notamment parce qu'elles mettent à profit l'effet de tableau de la *period room*, les traces d'usages créent aussi des effets de récit dont l'étude nous a permis de montrer certains des paradoxes associés au fait de présenter l'histoire au moyen de la *period room*. D'une part, les effets de récit révèlent certaines des modalités de l'articulation entre histoire et fiction dans l'espace muséal. D'autre part, parce qu'ils contribuent à animer la *period room* et à dynamiser sa réception, ils conjuguent l'« objectivité » du discours muséal et la subjectivité du visiteur. En outre, ils alimentent le mythe de la *period room* comme

capsule temporelle, ce qui contribue à assurer son statut de représentation « authentique » de l'histoire.

Dans la troisième partie de la thèse, nous avons directement remis en question ce qui constitue peut-être les deux critères d'authenticité les plus tenaces de la *period room* : son unité de lieu et de temps. En montrant la profondeur spatiale et temporelle de la *period room*, nous avons posé des bases théoriques et développé de nouveaux outils conceptuels qui permettent de mieux comprendre son rôle, mais aussi les possibilités qu'elle offre, pour la construction et la présentation de l'histoire de l'art au musée.

Dans le cinquième chapitre, nous avons démontré que l'une des particularités de la *period room* est d'être formée de plusieurs espaces. Notre démarche a permis d'identifier comment, à travers son décor, la *period room* rassemble plusieurs espaces domestiques, mais aussi de dévoiler que d'autres espaces, commerciaux, industriels et même domestiques (mais à d'autres niveaux) coexistent dans la *period room*. De concert, qu'ils soient perceptibles ou soigneusement occultés par la mise en exposition, ces espaces participent tous des conditions de possibilité de la *period room* qui est aussi un espace d'exposition. Nous avons ainsi identifié certaines des limites associées au fait de penser l'histoire de la vie domestique en termes de décor. Mais surtout, nous avons démontré que le fait d'admettre la pluralité spatiale engendrée par ce même décor permet d'éviter les apories du référent spatial unique et de repenser les modalités de construction de l'histoire dans la *period room*.

Finalement, dans le sixième chapitre, nous avons proposé de concevoir la *period room* comme un cristal de temps. Grâce à cette idée, nous avons établi une nouvelle manière de considérer les rapports entre la *period room*, le temps et la construction de l'histoire. En valorisant le dynamisme des temps qui composent la *period room* plutôt que le statisme du temps représenté, le cristal de temps permet d'aller au-delà des apories de l'anachronisme tel que considéré selon une conception diachronique de la notion d'authenticité. Notre démonstration a donc permis de conceptualiser les termes de la relation entre l'anachronisme horizontal et l'anachronisme vertical – deux axes identifiés par Jacques Rancière – dans la *period room*. Procédant d'un anachronisme vertical, le mode traditionnel de présentation de la *period room* dans l'espace muséal a pour effet d'inscrire cette dernière dans l'ordre atemporel de l'éternité et ainsi occulter le passage

du temps de même que la complexité temporelle du dispositif, complexité que notre analyse a contribué à faire apparaître. Par ailleurs, le cristal de temps permet également de prendre en compte la valeur heuristique du « choc » entre les temps issu du montage dans la *period room* et ce, de manière à admettre la valeur de la démarche historique en elle-même dans la version de l’histoire présentée au moyen du dispositif. En examinant les modalités de l’économie de l’histoire et les paradoxes de sa miniaturisation au moyen de la *period room*, nous avons proposé de nouvelles pistes afin de trouver des solutions au problème de la représentance du dispositif. En outre, si les questions liées à l’articulation entre le temps et l’histoire sont celles qui, dès le départ, ont suscité notre intérêt personnel pour la *period room*, leur traitement constitue peut-être notre contribution la plus importante aux discours sur ce dispositif et à l’élaboration de son épistémologie.

Tout au long de notre étude, nous avons contribué à faire une synthèse des principales conditions de possibilité de la *period room*, qu’elles soient matérielles, conceptuelles, historiques, économiques, politiques ou idéologiques. Ainsi, nous avons pu mettre en relation les nombreux paramètres qui rendent la *period room* possible en milieu muséal et qui informent sa valeur didactique, symbolique, politique et actuelle. Parmi les principaux, rappelons la division et la fonctionnalisation des pièces au 18^e siècle, le développement de la notion de chez-soi à partir de la même époque, le regain d’intérêt pour les décors et la vie domestique du passé au 19^e siècle, le développement de l’historicisme dans les domaines de l’histoire et de l’histoire de l’art, la disponibilité des objets anciens et les conditions de leur mise en marché, ou encore les nouvelles fortunes américaines qui favorisent l’importation et l’installation de boiseries de l’Ancien Régime aux États-Unis.

Avec cette thèse, nous avons en outre tenté de démontrer que, pour repenser la manière de produire et de présenter l’histoire au moyen de la *period room* et ainsi dépasser les apories de l’historicisme, il faut d’abord puiser dans sa spécificité même. À cet égard, grâce à l’analyse d’*Alternative Histories* par Valerie Hegarty, nous avons expliqué comment le fait de réinvestir les qualités matérielles, spatiales et temporelles qui sont propres à la *period room* permet d’articuler, c’est-à-dire de rendre visible dans sa mise en exposition même, le potentiel critique du dispositif. En somme, avec notre étude,

nous avons réussi à mieux conceptualiser la *period room*, à révéler la complexité de ses mécanismes et ainsi problématiser sa spécificité muséographique. Ce faisant, nous avons contribué à poser des assises méthodologiques et conceptuelles qui permettent d'envisager les apports, les limites, mais aussi les possibilités qu'offre la *period room* en tant que dispositif pour la construction de l'histoire de l'art dans l'espace muséal.

Bibliographie

1. Archives muséales et ressources institutionnelles en ligne

Brooklyn Museum (Brooklyn)

Brooklyn Museum. Cartel « Valerie Hegarty : Alternative Histories. Three special projects in the Brooklyn Museum period rooms ». *Decorative Arts Galleries and Period Rooms*, The Brooklyn Museum of Art, New York, d'après la mise en exposition en novembre 2013.

Brooklyn Museum. *Collections : Browse Collections*, base de données des collections, [En ligne], <http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/collections/>.

Brooklyn Museum. *Teaching Resources : Special Exhibition. Valerie Hegarty : Alternative Histories, May 17 – December 1, 2013*. Brooklyn : Brooklyn Museum, 2013, p. 13.

Document pdf, [En ligne],

http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/valerie_hegarty/uploads/Valerie_Hegarty_Teachers_Packet.pdf, page consultée le 12 janvier 2014.

Musée des Arts décoratifs (Paris)

Musées des Arts Décoratifs, cartel sans titre et film didactique, Salle 23 : Cabinet des Fables, Musée des Arts décoratifs, Paris, d'après la mise en exposition en mai 2012.

Royal Ontario Museum (Toronto)

European Department (World Cultures), Royal Ontario Museum. « A French Salon, c. 1750 », document pdf, [s. d.].

European Department (World Cultures), Royal Ontario Museum. « An English Parlour, c. 1750 », document pdf, [s. d.].

European Department (World Cultures), Royal Ontario Museum. Cartable rassemblant plusieurs prises de vues des *period rooms* du ROM, consulté le 6 décembre 2012 dans la salle de lecture du département européen (World Cultures).

Registration Department, Royal Ontario Museum. Dossier « Soo-Sou Acquisition, 968.98 a- ».

Registration Department, Royal Ontario Museum. Dossier « Eatons of Canada – Acquisitions 1910- ».

Royal Ontario Museum. Cartel « Un salon français vers 1750-1760 », Galeries européennes Samuel, Royal Ontario Museum, Toronto, d'après la mise en exposition en décembre 2012.

Royal Ontario Museum. Cartel allongé, textes « Le commerce et la mode »; « Musique »; « Loisirs et divertissements », Galeries européennes Samuel, Royal Ontario Museum, Toronto, d'après la mise en exposition en décembre 2012.

Royal Ontario Museum. *Visitor Guide*. Mai 2011.

Fine Arts Museum of San Francisco (San Francisco)

Fine Arts Museums of San Francisco. *Explore the Art*, base de données des collections, [En ligne], <http://www.artic.edu/aic/collections/search-artwork>.

The Art Institute of Chicago (Chicago)

The Art Institute of Chicago. *Search Online Collections*, base de données des collections, [En ligne], <http://www.artic.edu/aic/collections/search-artwork>.

The Frick Collection (New York)

- Archived Press Release from The Frick Collection, « Critically Acclaimed Gallery Renovations Continue with Two Major Fall Projects », November 16, 2010. Document pdf, [En ligne], http://www.frick.org/sites/default/files/pdf/press/BoucherWestGalleryRelease_Archive.pdf, page consultée le 19 mars 2014.
- Duveen Brothers invoice, June 21, 1916. Purchases - Boucher, Arts and Sciences. Henry Clay Frick Art Collection Files. The Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives.
- The Frick Collection. *Archives Directory for the History of Collecting in America*, « Carlhian », [En ligne], <http://research.frick.org/directoryweb/browserecord.php?action=browse&recid=6455>, page consultée le 2 avril 2014.
- The Frick Collection. *The Frick Collection*, base de données des collections, [En ligne], <http://collections.frick.org/>.
- The Frick Collection. *Highlights from the Archives*, « Henry Clay Frick : The New York Residence », [En ligne], http://www.frick.org/research/archives/highlights/henry_clay_frick_new_york_residence, page consultée le 15 mai 2014.
- The Frick Collection. *History*, « Henry Clay Frick », [En ligne], http://www.frick.org/collection/history/henry_clay_frick, page consultée le 2 avril 2014.
- The Frick Collection. *Virtual Tour*, [En ligne], http://www.frick.org/visit/virtual_tour, page consultée le 10 mai 2014.

The Metropolitan Museum of Art (New York)

- The Metropolitan Museum of Art. Cartel sans titre. Gallery 525, *French Decorative Arts : Varengeville Room*, Wrightsman Galleries for French Decorative Arts, Metropolitan Museum of Art, New York, d'après la mise en exposition en novembre 2013.
- The Metropolitan Museum of Art. Cartel sans titre accompagnant la vitrine des porcelaines à fond vert. Gallery 529, *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture*, Wrightsman Galleries for French Decorative Arts, Metropolitan Museum of Art, New York, d'après la mise en exposition en novembre 2013.
- The Metropolitan Museum of Art. Cartel « Sèvres-Porcelain-Mounted furniture ». Gallery 529, *Sèvres-Porcelain-Mounted Furniture*, Wrightsman Galleries for French Decorative Arts, Metropolitan Museum of Art, New York, d'après la mise en exposition en novembre 2013.
- The Metropolitan Museum of Art. *Museum Map*. Mai-juin 2012.
- The Metropolitan Museum of Art. *The Collection Online*, base de données des collections, [En ligne], <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online>.

The Philadelphia Museum of Art (Philadelphie)

- The Philadelphia Museum of Art. Cartel « Drawing Room from a Town House ». Gallery 265, *Drawing Room from a Town House*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, d'après la mise en exposition en mai 2013.

The Philadelphia Museum of Art. *Collections : Search Collections*, base de données des collections, [En ligne], <http://www.philamuseum.org/collections/search.html>.
The Philadelphia Museum of Art. *Map*. Janvier 2012.

The Wallace Collection (Londres)

The Wallace Collection. *The Collection*, base de données des collections, [En ligne], <http://wallacecollection.org/thecollection/collections>.

Victoria and Albert Museum (Londres)

Victoria and Albert Museum. *Search the Collections*, base de données des collections, [En ligne], <http://collections.vam.ac.uk/>.

2. Bibliographie de la *period room*

Note : Il ne s'agit pas ici d'une bibliographie exhaustive des ouvrages consacrés à l'étude des *period rooms*, mais plutôt d'une liste de ceux consultés dans le cadre de cette thèse.

- ALEXANDER, Edward P. « Artistic and historical Period Rooms », *Curator : The Museum Journal*, no 7, 1964, pp. 263-281.
- ALEXANDER, Edward P. « A Fourth Dimension for History Museums », *Curator : The Museum Journal*, no 11, 1968, pp. 263-289.
- AMES, Virginia. *The period room in the museum of history and in the museum of art : educational and effective display, as a document of American historical and cultural heritage*. Mémoire de maîtrise, Washington : George Washington University, 1967.
- B. B. « Period Rooms », *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, vol. 17, no 7, octobre 1923, pp. 68-70.
- BARQUIST, David, L. « Period Room Architecture in American Art Museums », *Winterthur Portfolio*, vol. 46, no 2/3, été/automne 2012, pp. 113-116.
- BARQUIST, David, L. « "The Interior Will Be as Interesting as the Exterior Is Magnificent" American Period Rooms at the Philadelphia Museum of Art », *Winterthur Portfolio*, vol. 46, no 2/3, été/automne 2012, pp. 139-160.
- BARTHEL, Albrecht. « The Paris studio of Constantin Brancusi : a critique of the modern period room », *Future anterior journal of historic preservation theory and criticism*, vol. 3, no 2, hiver 2006, pp. 34-43.
- BEUVIER, Franck. « Le musée en trompe-l'œil : représentation et authenticité », *Journal des africanistes*, tome 69, fascicule 1, 1999, pp. 105-132.
- BOWMAN, Trina Evarts. « A period of Transition : The Wallace Nutting Collection and the Wadsworth Atheneum, 1925-1934 », *Curator : The Museum Journal*, vol. 46, no 2, 2003, pp. 158-181.
- BREWER, Danier. « (Re)Constructing an Eighteenth-Century Interior : The Value of Interiority on Display », in BAXTER, Denise Amy et Meredith MARTIN, dirs. *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe : Constructing Identities and Interiors*. Farnham, Angleterre : Ashgate, 2010, pp. 215-232.
- BRUANT, Benoît. « Muséographies modèles et modèles de muséographies : la mémoire réinventée de l'Alsace », in CUISENIER, Jean, dir. *L'œuvre en multiple*. Paris : Documentation française, 1993, pp. 299-319.

- BRYANT, Julius. « Curating the Georgian Interior : From Period Rooms to Marketplace? », *Journal of Design History*, vol. 20, no 4, hiver 2007, pp. 345-350.
- BRYANT, Julius. « Darwin's Down House : Creating the "lived-in" look », *Collections Review*, no 2, 1999, pp. 103-108.
- BRYANT, Julius. « Museum period rooms for the twenty-first century : salvaging ambition », *Museum Management and Curatorship*, vol. 24, no 1, 2009, pp. 73-84.
- DAKIN, M. L. « Throwing out the Period Room », *History News*, no 42, 1987, pp. 13-17.
- DAVIDSON, Betty. « Une rencontre de dioramas pas seulement visuelle », *Publics & Musées*, no 11-12, 1997, pp. 214-224.
- DENENBERG, Thomas Andrew. « Picture houses and period rooms – Wallace Nutting the museum, and the market », *Visual Resources*, vol. 21, 2005, pp. 233-244.
- DUNCAN, Sally Anne. « From Period Room to Public Trust : The Authority Debate and Art Museum Leadership in America », *Curator : The Museum Journal*, vol. 45, no 2, 2002, pp. 93-108.
- DUNCAN, Sally Anne. « Introduction », *Visual Resources*, vol. 21, 2005, pp. 227-231.
- EVERSMANN, Pauline K. « Evidences of American Home Life. Henry Francis du Pont and the Winterthur Period Rooms », *Winterthur Portfolio*, vol. 46, no 2/3, été/automne 2012, pp. 179-194.
- EVERSMANN, Pauline. *Discover the Winterthur Period Rooms*. Winterthur : Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1998.
- FORRAY-CARLIER, Anne. *Les Boiseries du Musée Carnavalet*. Paris : Éditions Vial, 2010.
- FRYE, Melinda Young. « The Beginnings of the Period Room in American Museums : Charles P. Wilcomb's Colonial Kitchens, 1896, 1906, 1910 », in AXELROD, Alan, dir. *The Colonial Revival in America*. New York : Norton for Winterthur Museum, 1985, pp. 217-240.
- GASKELL, Ivan. « Costume, Period Rooms, and Donors : Dangerous Liaisons in the Art Museum », *Antioch Review*, vol. 62, no 4, automne 2004, pp. 615-623.
- GERMUNDSON, Curt. « Alexander Dorner's Atmosphere Room : The Museum as Experience », *Visual Ressources, an International Journal of Documentation*, vol. 21, no 3, septembre 2005, pp. 263-273.
- GODLA, Joseph et Gordon HANLON. « Some Applications of Adobe Photoshop for the Documentation of Furniture Conservation », *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 34, no 3, automne-hiver 1995, pp. 157-172.
- GRIENER, Pascal. « Florence à Manhattan. La Period Room, des magasins européens aux gratte-ciels américains (1890-1939) », *Studiolo*, no 8, 2010, pp. 123-131.
- GRIENER, Pascal et Odile NOUVEL. *Questions hypothèses – en guise d'introduction*. Texte inédit présenté dans le cadre du colloque « Comme si » *Espaces et fictions, autour de la period room*, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, 16-17 novembre 2012.
- HALSEY, R. T. H. « Early American rooms in the museum », *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, no 17, 1922, pp. 6-10.
- HANLON, Gordon et Melissa CARR. « The Deinstallation of a Period Room : what goes in to taking one out », *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 47, no 1, printemps 2008, pp. 51-70.
- HARRIS, Neil. « Period Rooms and the American Art Museum », *Winterthur Portfolio*, vol. 46, no 2/3, été/automne 2012, pp. 117-138.
- HARRIS, John. *Moving rooms : the trade in architectural salvages*. New Haven : Yale University Press, 2007.
- HARRIS, Neil. *Cultural excursions : marketing appetites and the cultural tastes in modern America*. Chicago : University of Chicago Press, 1990.
- HAUFT, Amy. *Period room : and other projects*. Glenside, Pa : Beaver College Art Gallery, 1998.

- HECKSCHER, Morrison H. « The American Wing Rooms in the Metropolitan Museum of Art », *Winterthur Portfolio*, vol. 46, no 2/3, été/automne 2012, pp. 161-178.
- JONG, Adriaan De et Matte SKOUGAARD. « Les intérieurs de Hindeloopen et d'Amager : deux exemples d'un phénomène muséographique », *Publics et Musées*, no 9, 1996, pp. 17-35.
- KENNEDY, Elizabeth Jayne. *Interpreting the artist's studio memorial : An exhibition strategy of museums of western art*. Thèse de Doctorat, Philadelphie : University of Pennsylvania, 2003.
- KENNEDY, Elizabeth. « Home on the Range : Frederic Remington's Recreated Studio at the Whitney Gallery of Western Art », *Visual Resources*, vol. 21, 2005, pp. 275-285.
- KROHN, Deborah L. « Picturing the kitchen : Renaissance treatise and period room », *Studies in the Decorative arts*, vol. 16, no 1, automne-hiver 2008-2009, pp. 20-34.
- LABBATE, Danielle. *From Period Rooms to Period Environments : A Look at How Museums Are Redefining the Scope of the Period Room*. Mémoire de maîtrise, South Orange : Seton Hall University, 2007.
- LAHIKAINEN, Thomas. « The Derby Room from the Ezekiel Hersey Derby House, Salem, Massachusetts, 1798-1799 », *Winterthur Portfolio*, vol. 46, no 2/3, été/automne 2012, pp. E24-E36.
- LITTLE, Nina Fletcher. « An Expanding Concept of the Period Room », *Winterthur Seminar on Museum Operation and Connoisseurship. A resume of Papers and Discussions*, 1957, pp. 42-44.
- McCLUNG FLEMING, Edward. « The period room as a curatorial publication », *Museum News*, vol. 50, 1972, pp. 39-43.
- MORALES, Teresa. *Colliding sensibilities : Exhibition development and the pedagogy of period room interpretation*. Thèse de doctorat, State College : The Pennsylvania State University, 2007.
- MONTPETIT, Raymond. « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et Musées*, no 9, 1996, pp. 55-93.
- MURTHA, Hillary. « The Reuben Bliss Bedchamber at the Brooklyn Museum of Art : A Case Study in the History of Museum Period Room Installations », *Winterthur Portfolio*, vol. 40, no 4, hiver 2005, pp. 205-218.
- PARKER, James. « Western European arts : decorative features and period rooms », *Apollo*, vol. 43, septembre, 1965, pp. 202-211.
- PARKER, James. « The Hôtel de Varengeville Room and the Room from the Palais Paar », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 28, no 3, 1969, pp. 3-13.
- PARR, Albert Eide. « Habitat Group and Period Room », *Curator*, vol. 6, no 4, 1963, pp. 325-336.
- PARR, Albert Eide. « Mood and Message », *Curator*, vol. 6, no 3, 1963, pp. 204-216.
- PECK, Amelia. *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*. New York : Metropolitan Museum of Art; New York : Harry N. Abrams, 1996.
- PEIRCE, Donald et Hope ALSWANG. *American Interiors : New England & the South : Period Rooms at the Brooklyn Museum*. New York : Universe Books, 1983.
- PERKINS, Beverly N. « The De-Electrification and Re-Electrification of Historic Lighting Fixtures at Winterthur Museum », *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 42, no 3, automne-hiver 2003, pp. 457-462.
- PILGRIM, Dianne H. « Inherited from the Past : The American Period Room », *American Art Journal*, vol. 10, no 1, mai 1978, pp. 4-23.
- PONS, Bruno. *Grands décors français : 1650-1800. Reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du sud et en France*. Dijon : Éditions Faton, 1995.
- PORTER, Julia et Sally MACDONALD. « Fabricating interiors. Approches to the History of Domestic Furnishing at the Geffrye Museum », *Journal of Design History*, vol. 3, no 2-3, 1990, pp. 175-182.

- REMINGTON, Preston. « The Galleries of European Decorative Art & Period Rooms : Chiefly XVII & XVIII Century », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 13, no 3, novembre 1954, pp. 65-71.
- SEALE, William. *Recreating the Historic House Interior*. Nashville : American Association for State and Local History, 1979.
- SCHWARZER, Marjorie. « Literary Devices : Period Rooms as Fantasy and Archetype », *Curator : The Museum Journal*, vol. 51, no 4, 2008, pp. 355-360.
- SIPLE, Ella S. « More Period Rooms », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 56, no 326, mai 1930, pp. 276-277; 279.
- SPARKE, Penny, Brenda MARTIN et Trevor KEEBLE, dirs. *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870-1950*. Londres et New York : Routledge, 2006.
- STEPHENSON, Jane Kimberly. *Staging the Past : The Period Room in New Zealand*. Mémoire de maîtrise, Wellington : Victoria University of Wellington, 2011.
- THOMPSON, Patrice. « Essai d'analyse des conditions du spectacle dans le Panorama et le Diorama », *Romantisme*, no 38, 1982, pp. 47-64.
- WALLACE, Alexander et George T. BARTLEY. « South Kensington Museum », *Journal of the Society of Arts*, vol. 18, no 893, 31 décembre 1869, p. 127.
- WARD, Gerald W. R. « Period Rooms and the New Art of the Americas Wing of the Museum of Fine Arts, Boston. Reexamination and Reinstallation », *Winterthur Portfolio*, vol. 46, no 2/3, été/automne 2012, pp. 195-212.
- WEINGARTNER, Fannia. *Miniature Rooms : The Thorne Rooms at the Art Institute of Chicago*. Chicago : The Art Institute of Chicago; New Haven et Londres : Yale University Press, 2004.
- WILK Christopher et Nick HUMPHREY, dirs. *Creating the British Galleries at the V&A. A Study in Museology*. Londres : V&A Publications, 2004.
- WILSON, Kristina. « Style and lifestyle in the machine age – The modernist period rooms of “the architect and the visual arts” », *Visual resources*, vol. 21, 2005, pp. 245-261.

3. Bibliographie générale

- AGAMBEN, Giorgio. *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris : Payot & Rivages, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris : Éditions Payot et Rivages, 2007.
- Album Maciet 229/1*, (Décoration. Arabesques et panneaux décoratifs. France XVIII^e siècle. Style Louis XV. Artistes A-F). Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris : Musée des Arts décoratifs, [s. d.], [En ligne], http://www.bibliothequedesartsdecoratifs.com/cgi-bin/visu_vignettes.pl?M5053MA_229X01X, page consultée le 23 avril 2014.
- ALCOUFFE, Daniel. « À propos des arts décoratifs », *Histoire de l'art*, no 61, octobre 2007, pp. 3-5.
- ALEXANDER, Edward P. *Museum Masters : Their museum and their influence*. Nashville : The American Association for State and Local History, 1983.
- ALPERS, Svetlana. « Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation », *New Literary History*, vol. 8, no 1, 1976, pp. 15-41.
- ALPERS, Svetlana. « Le musée : une manière de regarder », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, no 43, printemps 1993, pp. 25-33.
- APPADURAI, Arjun, dir. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

- AUSLANDER, Leora. *Taste and Power. Furnishing Modern France*. Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press, 1996.
- AYNSLEY, Jeremy et Charlotte GRANT, dirs. *Imagined Interiors : Representing the Domestic Interior since the Renaissance*. Londres : V&A Publications, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981 [1957].
- BAILEY, Colin B. *Building The Frick Collection. An Introduction to the House and Its Collections*. New York : The Frick Collection en association avec Scala Publishers, 2006.
- BAKER, Malcom et Brenda RICHARDSON, dirs. *A grand design : the art of the Victoria and Albert Museum*. New York : Harry N. Abrams; Baltimore : Baltimore Museum of Art, 1997.
- BAL, Mieke. *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. New York et Londres : Routledge, 1996.
- BAL, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto; Buffalo; Londres : University of Toronto Press, 1997 [1985].
- BANN, Stephen. *The Clothing of Clio. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Cambridge : Cambridge University Press, 1984.
- BANN, Stephen. « Inscription and Identity in the Representation of the Past », *New Literary History*, vol. 22, no 4, 1991, pp. 937-960.
- BANN, Stephen, dir. *Frankenstein, Creation and Monstrosity*. Londres : Reaktion Books, 1994.
- BANN, Stephen. « Face-to-Face with History », *New Literary History*, vol. 29, no 2, 1998, pp. 235-246.
- BANN, Stephen. « Two Kinds of Historicism : Resurrection and Restoration in French Historical Painting », *Journal of the Philosophy of History*, vol. 4, 2010, pp. 154-171.
- BARGIEL, Réjane et Jean-Luc LARRIBAU. *Les Arts décoratifs. Une histoire en images*. Paris : Les Arts décoratifs, 2006.
- BARTHES, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, vol. 8, 1966, pp. 1-27.
- BARTHES, Roland. « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, 1968, pp. 84-89.
- BARTHES, Roland. *L'empire des signes*. Paris : Flammarion, A. Skira, 1970.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.
- BARUH, Lemi. « Publicized Intimacies on Reality Television : An Analysis of Voyeuristic Content and Its Contribution to the Appeal of Reality Programming », *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, juin 2009, pp. 190-210.
- BASTIDE, Jean-François de. *La petite maison*. Édition de Michel Delon, Paris : Gallimard, 1995 [1763].
- BATTEUX, Charles. *Les beaux arts réduits à un même principe*. Nouvelle édition, Paris : Durand; New York : Johnson Reprint Corporation, 1970 [1747].
- BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Éditions Galilée, 1981.
- BAXANDALL, Michael. *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1985.
- BAXANDALL, Michael. « Exposer l'intention. Les conditions préalables à l'exposition visuelle des objets à fonction culturelle », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 43, 1993, pp. 35-43.
- BAXTER, Denise Amy et Meredith MARTIN, dirs. *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe : Constructing Identities and Interiors*. Farnham, Angleterre : Ashgate, 2010.
- BAZIN, Germain. *Le temps des musées*. Liège : Desoer, 1967.
- BEDEL, Jean. *Le grand guide des styles*. Paris : Hachette, 1996.

- BEHRMAN, S. N. *Duveen*. New York : Random House, 1952.
- BELTING, Hans. *Art History after Modernism*. Chicago : The University of Chicago Press, 2003.
- BELTING, Hans. *Le chef-d'œuvre invisible*. Traduit de l'anglais et de l'allemand par Marie-Noëlle Ryan, Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003.
- BÉNÉTON, Philippe. *Histoire de mots : culture et civilisation*. Paris : Presse de la Fondation nationale des sciences politiques, 1975.
- BENJAMIN, Walter. *Paris capitale du 19^e siècle. Le livre des passages*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris : Les éditions du cerf, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Œuvre III*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris : Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris : Éditions Allia, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations. Essays and Reflections*, édité par Hannah Arendt, traduction de Harry Zohn, New York : Schocken Books, 2007 [1968].
- BENNETT, Tony. *The birth of the museum : history, theory, politics*. Londres; New York : Routledge, 1995.
- BERGDOLL, Barry, dir. *Le Musée de sculpture comparée. Naissance de l'histoire de l'art moderne*. Actes du colloque « Le musée de sculpture comparée : l'invention d'un modèle au XIX^e siècle », Paris, 1999. Paris : Centre des monuments nationaux, 2001.
- BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009 [1919].
- BERNIER, Christine. *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*. Paris : l'Harmattan, 2002.
- BLAKEMORE, Robbie G. *History of Interior Design & Furniture. From Ancient Egypt to Nineteenth-Century Europe*. Hoboken N. J. : John Wiley & Sons, 2005 [1997].
- BOAS, Franz. *L'Art primitif*. Traduit de l'anglais par Catherine Fraixe et Manuel Benguigui, Paris : A. Biro, 2003.
- BOFFRAND, Germain. *Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art et les plans, élévations et profils de quelques-uns des batimens faits en France et dans les Pays Étrangers*. Paris : chez Guillaume Cavelier, 1745. Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108036p.r=Boffrand%2C+Germain.langFR.swf>, page consultée le 28 mars 2014.
- BOIS, Yve-Alain. « Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, no 29, 1989, pp. 57-79.
- BONAVENTURE DE ROQUEFORT, Jean-Baptiste. *Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des monuments français et des principaux ouvrages d'architecture, de sculpture et de peinture sur verre qu'elles renferment*. Paris : P. Didot, 1816.
- BOUCHON, Chantal. « Traiter l'ornement », *Histoire de l'art*, no 61, octobre 2007, pp. 7-15.
- BOUCHOT, Henri. « La reconstitution historique dans les œuvres décoratives », *Revue des Arts Décoratifs*, tome IX, 1888-1889, pp. 293-301. Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5651670v.image.langFR.r>, page consultée le 4 mars 2011.
- BOURDIEU, Pierre et Alain DARBEL. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1966.
- BOUTIN, Frédéric, « "Différence et répétition". Œuvre de simulacre », *Protée*, vol. 27, no 3, pp. 119-124.
- BOUZIN, Claude. *Dictionnaire du meuble*. Paris : Massin, 2000.
- BOUZIN, Claude. *Meuble et artisanat. Du XIII^e au XVIII^e siècle*. Paris : Éditions de l'Amateur, 2003.

- BRAUDEL, Fernand. *Le temps du monde tome 3. Civilisations matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècle*. Paris : Armand Colin, 1981.
- BRISTOL, Olivia et Leslie GEDDES-BROWN. *Dolls' Houses : Domestic life and architectural styles in miniature from the 17th century to the present day*. Londres : Mitchell Beazley, 1997.
- BRETONNE, Nicolas-Edme Rétif de La. *Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle : ou tableaux de la vie*. Tome second, Londres : C. Dilly, 1790. Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k570925.r=Monument+du+costume+physique+et+moral.langFR>, page consultée le 18 novembre 2012.
- BROCH, Hermann. *Quelques remarques à propos du Kitsch*. Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris : Éditions Allia, 2012 [1955].
- BROWN, Bill. « Thing Theory », *Critical Inquiry*, vol. 28, no 1, 2001, pp. 1-22.
- BROWN, Bill. « Objects, Others, and Us (The Refabrication of Things) », *Critical Inquiry*, vol. 36, no 2, 2010, pp. 183-217.
- BRUNET, Marcelle et Tamara PRÉAUD. *Sèvres. Des origines à nos jours*. Fribourg : Office du livre, 1978.
- BRUNHAMMER, Yvonne. *Le beau dans l'utile, un musée pour les arts décoratifs*. Paris : Gallimard, 1992.
- BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. Londres : Reaktion Books, 1990.
- BRZYSKI, Anna, dir. *Partisan Canons*. Durham et Londres : Duke University Press, 2007.
- BURTON, Anthony. *Vision & Accident. The story of the Victoria and Albert Museum*. Londres : V&A Publications, 1999.
- BURTON, Anthony. « The Uses of the South Kensington Art Collections », *Journal of the History of Collections*, vol. 14, no 1, 2002, pp.79-95.
- CALÉCKI, Daniel. « Matière (physique) – État solide », in *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/matiere-physique-etat-solide/>, page consultée le 21 février 2014.
- CAMPBELL, Gordon. *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*. 2 vols., New York : Oxford University Press, 2006.
- CARBONELL, Bettina Messias, dir. *Museum Studies, an Anthology of Contexts*. Malden MA : Blackwell Publishing, 2004.
- CARERI, Giovanni. *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*. Traduit de l'italien par Michelle Coquet, S.I. : Usher, 1990.
- CARTER, Jennifer J. *Recreating Time, History, and the Poetic Imaginary : Alexandre Lenoir and the Musée des Monuments français (1795-1816)*. Thèse de doctorat, Montréal : School of Architecture, McGill University, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *Arts de faire*. Vol. 1 « L'invention du quotidien », édition établie et présentée par Luce Giard, Paris : Gallimard, 1990.
- CHARPY, Manuel. *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*. Thèse de doctorat, Tours : Université François-Rabelais, 2010.
- CHARPY, Manuel. « La place des choses. Économie de l'ordre et du désordre domestiques en bourgeoisie », *Le Magasin du XIX^e siècle*, no 2, 2012, pp. 38-47.
- CHEETHAM, Mark A., Michael Ann HOLLY et Keith MOXEY. *The Subjects of Art History : Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- [COCHIN, Charles-Nicolas]. « Supplication aux orfèvres, ciseleurs, sculpteurs en bois pour les appartements et autres », *Mercure de France*, décembre 1754, second volume, pp. 178-187. Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne],

- <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6367408f.r=supplication.langFR>, page consultée le 16 août 2013.
- COHEN, Deborah. *Household Gods : the British and their possessions*. New Haven : Yale University Press, 2006.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literay Life and Opinions*. New York : American Book Exchange, 1881 [1817].
- COLIN, Christine, dir. *Arts décoratifs, arts appliqués, métiers d'art, design. Terminologie et pataquès*. Paris : Éditions Hazan, 1998.
- COOMBES, Annie E. *Reinventing Africa. Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*. New Haven : Yale University Press, 1994.
- COURAJOD, Louis, dir. *Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand-bijoutier ordinaire du Roy, 1748-1758 : précédé d'une étude sur le goût et sur le commerce des objets d'art au milieu du XVIII^e siècle*. Tome 1, Paris : Société des bibliophiles français, 1873. Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64389596.r=Livre-Journal+de+Lazare+Duvaux%2C+marchand.langFR>, page consultée le 14 décembre 2013.
- COURAJOD, Louis. « L'influence du musée des monuments français sur le développement de l'art et des études historiques », *Revue historique*, onzième année, tome trentième, janvier-avril 1886, pp. 107-118. Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k18121b.image.langFR>, page consultée le 24 novembre 2010.
- COURTIN, Antoine de. *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens*. Paris : chez Louis Josse à la Couronne d'Epines et Charles Robustel au Palmier, 1728. Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73299k>, page consultée le 20 juin 2014.
- CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts et Londres : The MIT Press, 1993.
- CROWLEY, John E. « The Sensibility of Comfort », *The American Historical Review*, vol. 104, no 3, 1999, pp. 749-782.
- CURRELLY, Charles Trick. *I Brought the Ages Home*. Toronto : Royal Ontario Museum; The Ryerson University Press, 1965.
- DAGOGNET, François. *Le musée sans fin*. Seyssel : Éditions du Champ Vallon, 1984.
- DAMISH, Hubert. *L'amour m'expose. Le projet « moves »*. Paris : Yves Gevaert Éditeur, 2000.
- Das Kaserlich Korigliche Osterreichische Museum und die Kunstgewerbeschule*. Vienne : Druck von J. C. Fecher & Comp., 1873. Google Book, [En ligne], http://books.google.ca/books?id=HOMNAQAAMAAJ&pg=PP7&lpg=PP7&dq=Festschrift+des+%C3%96sterreichischen+Museums+und+der+kunstgewerbeschule&source=bl&ots=JNvDQG_04m&sig=bt5ef_zvsVfhH7-kRaxkfHQ-BhI&hl=fr&sa=X&ei=-mm0UuWFBceEyAH90oCACA&ved=0CG4Q6AEwCQ#v=onepage&q=Festschrift%20des%20%C3%96sterreichischen%20Museums%20und%20der%20kunstgewerbeschule&f=false, page consultée le 10 décembre 2013.
- DAVIDSON, Gail S., et al. *Intérieurs romantiques. Aquarelles, 1820-1890*. Paris : Paris-Musées, Musée de la Vie Romantique, 2012.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.
- DEFLASSIEUX, Françoise. *Guide des meubles et des styles*. Paris : Solar, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France, 2011 [1968].
- DELEUZE, Gilles. *Logique du Sens*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.

- DELEUZE, Gilles. « Qu'est-ce qu'un dispositif? », in *Michel Foucault philosophe : rencontre internationale Paris 9, 10, 11 janvier 1988*. Paris : Éditions du Seuil, 1989, pp. 185-195.
- DELOCHE, Bernard. *L'art du meuble. Introduction à l'esthétique des arts mineurs*. Lyon : Éditions l'Hermès, 1980.
- DELOCHE, Bernard et François MAIRESSE. *Pourquoi (ne pas) aller au musée*. Lyon : Aléas Éditeur, 2008.
- DELON, Michel. *L'invention du boudoir*. Cardeilhan, France : Zulma, 1999.
- DELONG, Alton J. « Phenomenological Space-Time : Toward an Experiential Relativity », *Science*, vol. 213, no 4508, 1981, pp. 681-682.
- DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.
- DICKSON, Lovat. *The Museum Makers. The Story of the Royal Ontario Museum*. Toronto : ROM, 1986.
- DIDEROT, Denis et Jean le ROND D'ALEMBERT. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Stuttgart : Friedrich Fromman Verlag, 1966 [1751-1772].
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*. Paris : Flammarion, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. « L'image est le mouvant », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 3, 2004, pp. 11-30.
- DORFLES, Gillo. *Le Kitsch. Un catalogue raisonné du mauvais goût*. Traduit de l'italien par Paul Alexandre, Paris : Presses Universitaires de France, 1978 [1968].
- DOYON, Carol. *Les histoires générales de l'art. Quelle Histoire!* Laval : Éditions Trois, 1991.
- DUBAR, Claude et Christine ROLLE. « Les temporalités dans les sciences sociales : introduction », *Temporalités*, no 8, 2008, [En ligne], <http://temporalités.revues.org/57>, page consultée le 4 mars 2014.
- DUBAR, Claude. « Temporalités, temporalités : philosophie et sciences sociales », *Temporalités*, no 8, 2008, [En ligne], <http://temporalités.revues.org/137>, page consultée le 4 mars 2014.
- DUBUC, Élise. *Vêtement, corps, musée. L'objet-sujet ou le patrimoine incarné*. Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, 2002.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- DULGUEROVA, Elitza. « L'expérience et son double : notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 15, 2010, pp. 53-71.
- DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. New York et Londres : Routledge, 1995.
- DuPERRON. *Discours sur la peinture et sur l'architecture, Dédié à Madame de Pompadour, Dame du palais de la Reine*. Paris : chez Prault père, 1758. Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65525946.r=.langFR>, page consultée le 23 mai 2014.
- DYER, Richard. *Pastiche*. Londres et New York : Routledge, 2007.
- ECO, Umberto. *Apostille au Nom de la rose*. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : Grasset, 1988 [1985].

- ECO, Umberto. *La guerre du faux*. Traduit de l'italien par Myriam Tanant avec la collaboration de Piero Caracciolo, Paris : Grasset, 1985.
- ECO, Umberto. *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*. Adapté de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles : Éditions Labor, 1988.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : Bernard Grasset, 1985.
- EDWARDS, Clive. *Turning Houses into Homes : A History of the Retailing and Consumption of Domestic Furnishing*. Aldershot : Ashgate, 2005.
- ESPAGNE, Michel. *L'histoire de l'art comme transfert culturel*. Paris : Berlin, 2009.
- FAYE, Jean-Pierre. *Théorie du récit. Introduction aux langages totalitaires*. Paris : Hermann, 1972.
- FOSTER, Hal. *Design and Crime (And Other Diatribes)*. Londres et New York : Verso, 2002.
- FOSTER, Hal. « Portrait de l'artiste en ethnographe » in FOSTER, Hal. *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*. Traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierbon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles : La Lettre volée, 2005 [1996], pp. 213-247.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. Vol. II « L'usage des plaisirs », Paris : Gallimard, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits, 1954-1988*. Sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Tome III (1976-1979), Paris : Gallimard, 1994.
- FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. Paris : Éditions Denoël, 1970.
- FRANK, Isabelle. *The theory of decorative art : an anthology of European & American writings, 1750-1940*. New Haven : Yale University Press, 2000.
- FRASER, Marie. *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*. Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, 2004.
- FREEMAN CLARK, Judith. *America's Gilded Age. An Eyewitness History*. New York et Oxford : Facts On File, 1992.
- FRIED, Michael. *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris : Gallimard, 1990 [1980].
- FROISSART-PEZONE, Rossella. « Controverse sur l'aménagement d'un musée des arts décoratifs à Paris au 19^e siècle », *Histoire de l'art*, no 16, décembre 1991, pp. 55-63.
- GALLAGHER, Catherine et Stephen GREENBLATT. *Practicing New Historicism*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 2000.
- GELFER-JORGENSEN, Mirjam. « Is the Aim Still the Same ? Museums of decorative Art in the 21st Century », *Scandinavian Journal of Design History*, vol. 14, 2004, pp. 7-21.
- GENETTE, Gérard. *Figure II. Essais*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- GEORGEL, Chantal, dir. *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*. Paris : Réunion des musées nationaux, 1994.
- GERE, Charlotte. *Nineteenth-Century Decoration : The Art of the Interior*. Londres : Weidenfeld and Nicholson, 1989.
- GIEDION, Sigfried. *La mécanisation au pouvoir : contribution à l'histoire anonyme*. Traduit de l'américain par Paule Guivarch, Paris : Centre Georges Pompidou, 1980 [1948].
- GILMAN, Benjamin Ives. « On the Distinctive Purpose of Museums of Art », *Museums Journal*, vol. 3, 1903-1904, pp. 213-224.
- GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, vol. 6, no 6, 1980, pp. 3-44.

- GINZBURG, Carlo et Carlo PONI, « La micro-histoire », *Le débat*, vol. 10, no 17, 1981, pp. 133-136.
- GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art une histoire d'exposition*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009.
- GOMBRICH, E. H. *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1984.
- GOODMAN, Dena et Kathryn NORBERG. *Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*. New York et Londres : Routledge, 2011.
- GOUGH, Maria. « Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume », in PERLOFF Nancy et Brian REED, dirs. *Situating El Lissitzky*. Los Angeles : Getty Research Institute, 2003, pp. 77-125.
- GRAM-HOLMSTRÖM, Kirsten. *Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion, 1770-1815*. Stockholm : Almqvist & Wiskell, 1967.
- GRAU, Olivier. « Historic Spaces of Illusion » in GRAU Olivier. *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge et Londres : The MIT Press, 2003, pp. 24-89.
- GREENBERG, Reesa. « Making Up Museums. Revisionism and Fred Wilson », *Parachute*, no 76, automne 1994, pp. 38-42.
- GREENBERG, Reesa. « MoMA and Modernism : The Frame Game », *Parachute*, no 42, mars-mai 1986, pp. 21-31.
- GREENHALGH, Paul. *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester : Manchester University Press, 1988.
- GREENHALGH, Paul. *Quotations and sources on design and the decorative arts*. Manchester et New York : Manchester University Press, 1993.
- GRIENER, Pascal. « The Collector's Art Museum as a Symbolic Body », *RES : Anthropology and Aesthetics*, no 52, 2007, pp. 190-197.
- Grove Music Online*. Oxford : Oxford University Press, 2007, [En ligne], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/>.
- GUILLORY, John. « Canonical and Non-Canonical : A Critique of the Current Debate », *ELH*, vol. 54, no 3, automne 1987, pp. 483-527.
- HAMEL, Jean-François. *Revenances de l'histoire*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2006.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*. Paris : Éditions du Seuil.
- HASKELL, Francis. *La norme et le caprice redécouverts en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*. Traduit de l'anglais par Robert Fohr, Paris : Flammarion, 1993.
- HASKELL, Francis et Nicholas PENNY. *Taste and the Antique*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1981.
- HAXTHAUSEN, Charles W., dir. *The Two Art Histories. The Museum and the University*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1999.
- HEGART, Paul. « Simulacrum », in *The Literary Encyclopedia*, [En ligne], <http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1016>, page consultée le 12 juin 2013.
- HEINICH, Nathalie, « Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, vol. 6, 1993, pp. 25-55.
- HEINICH, Nathalie. *La sociologie de l'art*. Paris : La Découverte, 2008 [2004].
- HELLER-GREENMAN, Bernardine. *The Monument du costume of Jean-Michel Moreau le Jeune in the Contexte of Rousseau and the Ancien Régime*. Thèse de doctorat, Tallahassee : The Florida State University, 2002.
- HERMENS, Erma et Tina KISKE, dirs. *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*. Londres : Archetype Publications, 2009.

- HIGONNET, Anne. *A Museum of One's Own : Private Collecting, Public Gift*. Pittsburgh : Periscope Publishing, 2010.
- HOLLY, Michael Ann. *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1996.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londres et New York : Routledge, 1992.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. *The Educational Role of the Museum*. Londres et New York : Routledge, 1994.
- JOHNSON, Allen et al. *Dictionary of American Biography*. New York : Scribner, 1958-1964.
- JOHNSON, Nichola. « Affecting the object : The Decorative arts in History Museums », *Bulletin of the John Rylands University of Library of Manchester*, vol. 77, no 1, 1995, pp. 65-72.
- JONES, Mark, Paul T. CRADDOCK et Nicolas BARKER, dirs. *Fake ? : The art of deception*. Berkeley : University of California Press, 1990.
- JULIEN, Marie-Pierre et Céline ROSSELIN. *La culture matérielle*. Paris : La Découverte, 2005.
- KARP, Ivan et Steven D. LAVINE, dirs. *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1991.
- KATHRENS, Michael C. *American Splendor. The Residential Architecture of Horace Trumbauer*. New York : Acanthys Press, 2011 [2002].
- KIMBALL, Fiske. *The Creation of the Rococo Decorative Style*. New York : Dover Publications, 1980 [1943].
- KIRCHNER, Thomas. « La nécessité d'une hiérarchie des genres », *Revue d'esthétique*, no 31/32, 1997, pp. 187-196.
- KISLUK-GROSHEIDE, Daniëlle et al. *European Furniture in the Metropolitan Museum of Art, Highlights of the Collection*. New York : Metropolitan Museum of Art; New Haven et Londres : Yale University Press, 2006.
- KISLUK-GROSHEIDE, Daniëlle et Jeffrey MUNGER. *The Wrightsman Galleries for French Decorative Arts. The Metropolitan Museum of Art*. New York : Metropolitan Museum of Art; New Haven et Londres : Yale University Press, 2010.
- KOPYTOFF, Igor, « The Cultural Biography of Things » in MILLER, Daniel dir. *Consumption : Critical Concepts in the Social Sciences*. Vol. 3, Londres et New York : Routledge, 2001 pp. 9-33.
- KOSELLECK, Reinhart. *L'expérience de l'histoire*. Traduit de l'allemand par Alexandre Escudier et al., Paris : Seuil/Gallimard, 1997.
- KOSELLECK, Reinhart. *Future Past. On the Semantics of Historical Time*. Traduit de l'allemand par Keith Tribe, Cambridge et Londres : The MIT Press, 1985 [1979].
- KRAUSS, Rosalind. « The Originality of the Avant-Garde : A Postmodernist Repetition », *October*, vol. 18, 1981, pp. 47-66.
- KRECH III, Shepard. « Le passé recomposé? Une réflexion sur les expositions d'art et d'artefacts amérindiens aux États-Unis », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 28, no 2, 2004, pp. 19-39.
- KRIEGEL, Lara. *Grand Designs : Labor, Empire and the Museum in Victorian Culture*. Durham : Duke University Press, 2007.
- KUBLER, George. *The Shape of Time : Remarks on the History of Things*. New Haven : Yale University Press, 1962.
- La Wallace Collection*. Londres : Scala Publishers, 2006.
- LAME, Anne et Ségolène LE MEN. « Le décor, ou l'art de tourner en rond », *Romantisme*, no 78, 1992, pp. 60-74.
- LAMOUREUX, Johanne. « Chambres d'amis », *Parachute*, 1986, no 44, pp. 57-60.
- LAMOUREUX, Johanne. *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*. Montréal : Centre de diffusion 3D, 2001.
- LAMOUREUX, Johanne. « Frankenstein et Les Ruines de Volney : l'Éducation littéraire de la Créature », *Protée*, vol. 35, no 2, 2007, pp. 65-73.

- LAMOUREUX, Johanne. *Euchrony and anachronism in Mona Lisa Smile*. Texte inédit présenté dans le cadre de *Art History and the Present*, Clark-Getty Conference, 1^{er} février, 2008.
- LAMOUREUX, Johanne. « L'exposition comme produit dérivé : Marie-Antoinette au Grand Palais », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 15, 2010, pp. 73-89.
- LAVEZZI, Élisabeth. « The Encyclopédie and the Idea of the Decorative Arts », *Art History*, vol. 28, no 2, avril 2005, pp. 174-199.
- LE CAMUS DE MÉZIÈRES, Nicolas. *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. Paris : Benoit Morin Imprimeur-Libraire, 1780. Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857133.r=Le+Camus+de+M%C3%A9zi%C3%A8res%2C+Nicolas.langFR.swf>, page consultée le 5 avril 2014.
- LE GRAND, Eva, dir. *Séductions du Kitsch. Roman, art et culture*. Montréal : XYZ éditeur, 1996.
- LE MEN, Ségolène. « Hetzel ou la science récréative », *Romantisme*, no 65, 1989, pp. 69-80.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *Zigzag*. Paris : Flammarion, 1981.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, 2000 [1974].
- LESSING, G. E. *Du Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*. Traduit de l'allemand par Charles Vanderbourg, Paris : Antoine-Augustin Renouard, 1802. Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56883287.r=Lessing%2C+Gotthold+Ephraim.langFR>, page consultée le 2 mars 2013.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.
- LILLEY, Ed. « The Name of the Boudoir », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 53, no 2, 1994, pp. 193-198.
- LOCHE, Renée. *Genève, Musée d'art et d'histoire. Catalogue raisonné des peintures et pastels de l'école française XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*. Genève : Éditions Slatkine, 1996.
- LOVREGLIO, Aurélia et Anne. *Dictionnaire des Mobiliers et des Objets d'art du Moyen Âge au XXI^e siècle*. Paris : Le Robert, 2006.
- LUMLEY, Robert, dir. *The Museum Time-Machine*. Londres et New York : Routledge, 1988.
- MALLGRAVE, Harry Francis. *Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1996.
- MANSFIELD, Elizabeth, dir. *Art History and its Institutions. Foundations of a Discipline*. Londres et New York : Routledge, 2002.
- MARGOLIN, Victor. « From the History of Decorative Arts to the History of Design : Some Problems of Documentation », *Art Libraries Journal*, hiver 1985, pp. 24-35.
- MARIN, Louis. « À propos d'un carton de Le Brun : le tableau d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », *Revue des Sciences Humaines*, tome XL, no 157, janvier-mars 1975, pp. 41-64.
- MARIN, Louis. *Le récit est un piège*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1978.
- MARIN, Louis. « L'art d'exposer », *Parachute*, no 43, juin-juillet-août 1986, pp. 16-20.
- MARTIN, Pierre et Dominique MONCOND'HUY, dir. *Curiosité et cabinets de curiosités*. Tournai : Éditions Atlante, 2004.
- MARZANO, Michela, dir. *Dictionnaire de la violence*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011.
- MASHECK, Joseph. *Le paradigme du tapis. Prolégomènes critiques à une théorie de la planéité*. Traduit de l'américain par Jacques Soullillou, Genève : Les presses du réel, 2011 [1975].
- McCLELLAN, Andrew. *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Berkeley : University of California University Press, 1994.

- McKELLAR, Susie et Penny SPARKE, dirs. *Interior design and identity*. Manchester et New York : Manchester University Press, 2004.
- MEISSONNIER, Juste-Aurèle. *Œuvre de Juste-Aurèle Meissonnier peintre, sculpteur, architecte & dessinateur de la chambre et cabinet du Roy : Première partie exécuté sous la conduite de l'auteur*. Paris : Chez Huquier, rue Saint-Jacques au coin de celle des Mathurins, [s. d., 18^e siècle]. Bibliothèque numérique INHA, [En ligne], <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7233-oeuvre-de-juste-aurele-meissonnier/>, page consultée le 4 février 2013.
- MICHAUD, Yves. « L'art auquel on ne fait pas attention », *Critique*, no 416, 1982, pp. 22-41.
- MITCHELL, W.J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, Londres : University of Chicago Press, 1986.
- MITCHELL, W.J.T. *What do Pictures want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, Londres : University of Chicago Press, 2005.
- MOXEY, Keith. *The practice of theory : poststructuralism, cultural politics and art history*. Ithaca, New York : Cornell University Press, c 1994.
- MUNHALL, Edgar et al., *The Frick Collection : A Tour*, New York : The Frick Collection; Londres : Scala, 1998.
- MUNHALL, Edgar et al., *La Frick Collection : Une visite*, New York : The Frick Collection; Londres : Scala, 1999.
- MUTHESIUS, Stefan. *The Poetic Home. Designing the 19th-Century Domestic Interior*. New York : Thames & Hudson, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*. Traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Paris : Gallimard, 1974 [1889].
- NIETZSCHE, Friedrich. *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*. Traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris : Flammarion, 1988 [1874].
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica et San Francisco : The Lapis Press, 1986.
- PANOFSKY, Erwin. « Original et reproduction en fac-similé », traduit de l'allemand par Jean-François Poirier *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 53, automne 1995 [1930], pp. 45-55.
- PARDAILHÉ-GALABRUN, Annik. *La naissance de l'intime. 3 000 foyers parisiens XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris : Presses Universitaires de France, 1988.
- PARKER, Rozsika et Griselda POLLOCK. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York : Pantheon Books, 1981.
- PEARCE, Susan. *Objects of Knowledge*. Athlone : London, 1990.
- PEARCE, Susan. *Museums, Objects and Collections : a cultural study*. Leicester : Leicester University Press, 1992.
- PEARCE, Susan, dir. *Interpreting Objects and Collections*. Londres et New York : Routledge, 1994.
- PEARCE, Susan. *On Collecting : an investigation into collecting in the European tradition*. Londres et New York : Routledge, 1995.
- PEARCE, Susan, dir. *Researching Material Culture*. Leicester : School of Archaeological Studies, University of Leicester, 2000.
- PENNY, Nicholas et Karen SERRES. « Duveen and the Decorators », *The Burlington Magazine*, vol. 149, no 1251, juin 2007, pp. 400-406.
- PHYSICK, John. *The Victoria and Albert Museum : The History of Its Building*. Oxford : Phaidon, 1982.
- PILBEAM, Pamela. *Madame Tussaud and the History of Waxworks*. Londres et New York : Hambledon and London, 2003.

- PLATON. *Ceuvres complètes*. Tome VIII, texte établi et traduit par Auguste Diès, Paris : Société d'Édition « Les belles lettres », 1950.
- PLATT, Frederick. *America's Gilded Age. Its Architecture and Decoration*. New York : A. S. Barnes and Company, 1976.
- PLINE, L'Ancien. *Histoire naturelle*. Vol. 2, livre XXXV, traduction en français par Émile Littré, Paris : Dubochet, 1850.
- PODRO, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1982.
- POE, Edgar Allan. « The Philosophy of Furniture » [1840] in HARRISON, James A. *The Complete Works of Edgar Allen Poe*. Volume XIV, New York : AMS Press Inc., 1965, pp. 101-109.
- POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e – XVIII^e siècle*. Paris : Gallimard, 1987.
- POMMIER, Édouard, dir. *Histoire de l'histoire de l'art : tomes 1 et 2*. Paris : Louvre : Klincksieck, 1995-1997.
- POULOT, Dominique. « L'avenir du passé. Les musées en mouvement », *Le Débat*, no 12, 1981, pp. 105-115.
- POULOT, Dominique. « La visite au musée : un loisir édifiant au XIX^e siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1983, pp. 186-196.
- POULOT, Dominique. *Une histoire des musées de France, XVIII^e – XX^e siècle*. Paris : La Découverte, 2005.
- POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris : La Découverte, 2005.
- PRAZ, Mario. *An Illustrated History of Interior Decoration. From Pompeii to Art Nouveau*. New York : Thames & Hudson, 2008 [1964].
- PRÉAUD, Tamara et al. *The Sèvres Porcelain Manufactory. Alexandre Brongniart and the Triumph of Art and Industry, 1800-1847*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1997.
- PRESSOUYRE, Léon, dir. *Le Musée des Monuments français*. Paris : Nicolas Chaudun, 2007.
- PREZIOSI, Donald. *Rethinking Art History. Meditation on a Coy Science*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1989.
- PREZIOSI, Donald et Claire FARAGO, dirs. *Grasping the World : The Idea of the Museum*. Londres : Aldershot, 2004.
- PREZIOSI Donald et Johanne LAMOUREUX. *In the Aftermath of Art : Ethics, Aesthetics, Politics*. Londres et New York : Routledge, 2006.
- PREZIOSI, Donald et Claire FARAGO. *Art is not what you think it is*. Londres : Wiley-Blackwell, 2012.
- PRIOUL, Didier et Georges-Pierre LÉONIDOFF. « Décors victoriens », *Continuité*, no 38, 1988, pp. 22-25.
- PRIOUL, Didier. « Actualité du titre d'exposition », *Protée*, vol. 36, no 3, 2008, pp. 35-46.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*. Introduction et notes par Édouard Pommier, Paris : Éditions Macula, 1989 [1796].
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art : suivi de Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*. Texte revu par Jean-Louis Déotte, Paris : Fayard, 1989 [1815; 1836].
- RANCIÈRE, Jacques. « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, no 6, 1996, pp. 53-68.
- RANCIÈRE, Jacques. *Figures de l'histoire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012.
- RICE, Charles. *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*. Londres et New York : Routledge, 2007.

- RICHARDS, Charles R. *Industrial Art and the Museum*. New York : Macmillan Co, 1927.
- RICHELET, Pierre. *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne*. Tome 1 A-H, Amsterdam : Aux dépens de la compagnie, 1732. Bibliothèque Nationale de France, Gallica bibliothèque numérique, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50933f.r=.langFR>, page consultée le 6 avril 2014.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit. Tome 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit. Tome 3. Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil, 1985.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- RIEGL, Aloïs. *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek, Paris : Seuil, 2013 [1984].
- ROBIN, Doriane. « L'importance des arts décoratifs dans les premières exposition des produits de l'industrie française », *Histoire de l'art*, no 61, octobre 2007, pp. 39-47.
- ROLLAND, Anne-Solène et Hanna MURAUSSKAYA, dirs. *De nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIX^e-XXI^e siècles*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- ROLLAND, Anne-Solène et Hanna MURAUSSKAYA, dirs. *Les musées de la nation : créations, transpositions, renouvelés : Europe XIX^e – XXI^e siècles*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- ROQUE, Georges, dir. *Majeur ou mineur : les hiérarchies en art*. Nîmes : J. Chambon, 2000.
- ROSENBLUM, Robert. *L'art au XVIII^e siècle. Transformations et mutations*. Traduit de l'anglais par Sylvie Girard, Brionne : Gérard Monfort, 1989 [1967].
- ROSEN, Charles et Henri ZERNER. *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art du XIX^e siècle*. Traduit de l'américain par Odile Demange, Paris : Albin Michel, 1986 [1984].
- ROSS, Catherine. « Production, consumption and pride : art object in a local context », *Bulletin of the John Rylands University of Library of Manchester*, vol. 77, no 1, 1995, pp. 57-64.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Home. A Short Story of an Idea*. New York : Viking; Penguin Books Ltd, 1986.
- SAÏD, Edward. *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Traduit de l'américain par Catherine Malamoud, Paris : Seuil, 2005.
- SALMON, Xavier, dir. *Madame de Pompadour et les arts*. Paris : réunion des musées nationaux, 2002.
- SAUMAREZ SMITH, Charles. « The classification of things », *Bulletin of the John Rylands University of Library of Manchester*, vol. 77, no 1, 1995, pp. 13-20.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1955 [1916].
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris : Éditions du Seuil, 1999.
- SCOTT, Katie. *The Rococo Interior : Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*. New Haven : Yale University Press, 1995.
- SCOTT, Katie et Deborah CHERRY, dirs. *Between Luxury and the Everyday. Decorative Arts in Eighteenth-Century France*. Oxford : Blackwell Publishing, 2005.
- SECRET, Meryle. *Duveen. A Life in Art*. New York : Alfred A. Knopf, 2005.
- SEMPER, Gottfried. *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869*. Traduit de l'allemand par Jacques Soullou avec la collaboration de Nathalie Neumann. Marseilles : Parenthèse, 2007.
- SEMPER, Gottfried. *The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials*. Vienne : Schlebrügge, 2007 [1852].
- SÉNÉCHAL, Philippe. « Repenser le Victoria & Albert Museum. Enjeux et débats » in MARIAUX, Pierre-Alain, éd. *L'objet de la muséologie*. Neuchâtel : Institut d'histoire de l'art et de Muséologie, 2005, pp. 145-168.

- SENNETT, Richard. *Les tyrannies de l'intimité*. Traduit de l'américain par Antoine Berman et Rebecca Folkman, Paris : Éditions du Seuil, 1979.
- SHAUL, Sandra. « Gallery Glimpses. The New South Wing of the Samuel European Galleries », *Rotunda*, printemps 1995, vol. 27, no 4, pp. 18-27.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein or The Modern Prometheus. The 1818 Text*. Oxford : Oxford University Press, 2008 [1818].
- SHERMAN, Daniel et Irit ROGOFF, dir. *Museum Culture : Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1994.
- SHERIFF, Mary D. *Fragonard. Art and Eroticism*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1990.
- SHUBERT, Steven Blake. « The Decorative art : a problem in classification », *Art documentation*, vol. 12, no 2, été 1993, pp. 77-81.
- SOMERS COCKS, Anna. *The Victoria and Albert Museum : The Making of the Collection*. Leicester : Windward, 1980.
- SOUBEN, Véronique et Elitza DULGUEROVA. « Exposer le temps », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 15, 2010, pp. 119-141.
- SOULILLOU, Jacques. *Le décoratif*. Paris : Klincksieck, 1990.
- SPARKE, Penny. *The Modern Interior*. Londres : Reaktion Books, 2008.
- SPRINGER, Anton. *Paris au treizième siècle*. Traduit librement de l'allemand avec introduction et notes par un membre de l'édilité de Paris, Paris : Auguste Aubry, 1860.
- STANDEN, Edith A. « Country Children : Some Enfants de Boucher in Gobelins Tapestry », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 29, 1994, pp. 111-133.
- STEINER, Christopher B. « Can the Canon Burst ? », *The Art Bulletin*, vol. 78, no 2, juin 1996, pp. 213-217.
- STEWART, Susan. *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore et Londres : The Johns Hopkins University Press, 1984.
- STURGIS INGERSOLL, R. « William L. Elkins and his descendants », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 66, no 305, 1971, pp. 2; 4-13.
- TEATHER, Lynne J. *The Royal Ontario Museum : A Prehistory, 1830-1914*. Toronto : Canada University Press, 2005.
- The Frick Collection. *The Frick Collection : an Illustrated Catalogue*. Vol. 2, Paintings : French, Italian, and Spanish, New York : The Frick Collection; Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1968.
- The Frick Collection. *The Frick Collection : an Illustrated Catalogue*. Vol. 9, Drawings, Prints and Later Acquisitions, New York : The Frick Collection; Princeton, N. J. : Princeton University Press, 2003.
- The Metropolitan Museum of Art. *The Architect and the Industrial Arts. An Exhibition of Contemporary American Design*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1929.
- THORNTON, Peter. *L'époque et son style : la décoration intérieure, 1620-1920*. Traduit de l'anglais par Jean-François Allain, Paris : Flammarion, 1986 [1984].
- TISSERON, Serge. *Le bonheur dans l'image*. Paris : Éditions du Seuil, 2003 [1996].
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *De la démocratie en Amérique*. 2 vols., Paris : Garnier-Flammarion, 1981 [1835 pour le volume 1; 1840 pour le volume 2].
- TWAIN, Mark et Charles DUDLEY WARNER. *The Gilded Age : a Tale of Today*. Introduction de Justin D. Kaplan, Seattle : University of Washington Press, 1968 [1873].
- Université de Chicago. *ARTFL Encyclopédie Project*, Dictionnaires d'autrefois, [En ligne] <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/quickdict.pl?docyear=1700-1799&strippedhw=Genre>, page consultée le 24 avril 2014.
- VERGO, Peter, dir. *The New Museology*. Londres : Reaktion Books, 1989.
- VERLET, Pierre. *La maison du XVIII^e siècle en France*. Fribourg : Office du Livre, 1966.

- VERLET, Pierre. *Styles, meubles, décors, du Moyen Âge à nos jours*. 2 tomes, Paris : Larousse, 1972.
- VITTET, Jean. « Le décor du château de Crécy au temps de la marquise de Pompadour et du duc de Penthièvre. Essai d'identifications nouvelles », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 2000, pp. 133-154.
- VOUILLOUX, Bernard. *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*. Paris : Flammarion, 2002.
- WALLACH, Alan. *Exhibiting contradiction : essay on the art museum in the United States*. Amherst : University of Massachusetts Press, 1998.
- WHITE, Hayden. *Tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore et Londres : The John Hopkins University Press, 1978.
- WHITEHEAD, Christopher. *Interpreting Art in Museums & Galleries*. Londres et New York : Routledge, 2012.
- WHITEHEAD, Christopher. *Museums and the Construction of Disciplines. Art and archeology in nineteenth century Britain*. London : Duckworth Publishing, 2009.
- WOLFENDEN, Ian. « Introduction », *Bulletin of the John Rylands University of Library of Manchester*, « Re-thinking the Decorative arts? », vol. 77, no 1, 1995, pp. 5-12.
- WONDERS, Karen. « Exhibiting Fauna – From Spectacle to Habitat Group », *Curator : The Museum Journal*, vol. 32, no 2, 1989, pp. 131-156.
- WONDERS, Karen. « The Illusionary Art of Background Painting in Habitat Dioramas », *Curator : The Museum Journal*, vol. 33, no 2, 1990, pp. 90-118.
- ZIJLMANS, Kitty et Wilfred van DAMME, dirs. *World Art Studies : Exploring Concepts and Approaches*. Netherlands : Valiz, 2008.

Annexe I – Chronologie de la genèse des *period rooms*

Sans prétendre à l'exhaustivité, cette chronologie répertorie plusieurs dates significatives pour le développement des *period rooms* en Europe et aux États-Unis avant 1930.

1832 : Les architectes Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine transposent des décors du Château de Vincennes réalisés pendant la régence d'Anne d'Autriche aux Tuileries et dans la salle de la colonnade du Louvre (Paris, France).

1832 : Alexandre Du Sommerard s'installe à l'hôtel de Cluny où il organise sa collection d'objets d'art et conçoit la « Chambre de François 1^{er} » (Paris, France).

1848 : Acquisition par Peter Parker (ou par son gendre Edward Preble Deacon) de panneaux de boiserie de l'hôtel parisien de Montmorency conçus par Claude-Nicolas Ledoux et installation des panneaux dans la maison Deacon de Boston (Massachusetts, É.-U.).

1850 : Le collectionneur américain Benjamin Perley Poore (1820-1887) expose sa collection d'objets d'arts décoratifs et d'éléments architecturaux sous la forme de *period rooms* dans sa maison Indian Hill à West Newbury (Massachusetts, É.-U.).

1850 : Ouverture de la maison historique Hasbrouck House, quartier général de George Washington à Newburgh (New York, É.-U.).

1860 : Ouverture de la maison de George Washington à Mount Vernon (Virginie, É.-U.).

1864 : *The Sanitary Commission* expose une cuisine de la Nouvelle-Angleterre à la foire de Brooklyn (New York, É.-U.).

1869 : Acquisition du boudoir de Mme Mégret de Sérilly par le South Kensington Museum (Victoria and Albert Museum) (Londres, Angleterre).

1873 : Artur Hazelius fonde le Nordiska Museet de Stockholm où il expose des objets sous la forme de *period rooms* (Suède).

1873 : Le Kunstgewerbemuseum de Zurich fait l'acquisition d'une pièce lambrissée provenant de l'Alten Seidenhof de Zurich. La pièce appartient aujourd'hui au Musée national Suisse (Schweizerisches Nationalmuseum) de Zurich (Suisse).

1876 : Présentation d'un cottage du Connecticut et d'une cuisine coloniale à l'Exposition centennale de Philadelphie (Pennsylvanie, É.-U.).

1876 : L'architecte hollandais Pierre Cuypers combine des boiseries et des manteaux de cheminée datant du 17^e siècle pour former une série de *period rooms* au Historische Tentoonstelling van Amsterdam (Pays-Bas).

1876 : Le Museum of Fine Arts de Boston fait l'acquisition de la pièce britannique *Lawrence Room* (Massachusetts, É.-U.).

1878 : Artur Hazelius présente des *period rooms* provenant du Nordiska Museet de Stockholm au Palais du Trocadéro lors de l'Exposition Universelle de Paris (France).

1878 ou 1880 : George Sheldon recrée une cuisine, un parloir et une chambre à coucher dans les bâtiments de la Pocumtuck Valley Memorial Association à Deerfield (Massachusetts, É.-U.).

1879 : L'Historisches Museum de Bâle fait l'acquisition d'une pièce de 1607 comprenant une boiserie, un plafond et un dressoir en provenance de la maison locale Haus zur Isenburg (Suisse).

1879 : Le Boston Athenaeum fait l'acquisition des panneaux d'une boiserie provenant de l'hôtel de Montmorency qui sont aujourd'hui conservés au Museum of Fine Arts de Boston (Massachusetts, É.-U.).

1883 : Le Deutsche Kunstgewerbemuseum de Berlin fait l'acquisition d'une pièce lambrissée provenant du château Hoellrich situé près de Germünden en Basse-Franconie (Allemagne).

1884 : Le Deutsche Kunstgewerbemuseum de Berlin fait l'acquisition d'une pièce lambrissée provenant du château Haldenstein (Allemagne).

1888 : Présence de *period rooms* au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg (nombre indéterminé dans l'état de la recherche) (Allemagne).

1890 : Le Deutsche Kunstgewerbemuseum de Berlin fait l'acquisition d'un cabinet parisien d'époque Régence provenant de l'Hôtel Sillery (Allemagne). La pièce est meublée de mobilier français de même époque et le Musée des Arts décoratifs de Paris prodigue des conseils pour l'installation. L'acquisition d'une pièce française par un musée allemand fait figure d'exception.

1891 : Artur Hazelius ouvre le parc ethnographique extérieur de Skansen à Stockholm où des guides en costume d'époque présentent des maisons historiques complètes meublées d'objets du quotidien (Suède).

1894 : Le décorateur Jules Allard installe un salon de l'hôtel de Madame Mégret de Sérilly dans la maison de Cornelius Vanderbilt II, The Breakers, à Newport (Rhode Island, É.-U.).

1896 : Charles Presby Wilcomb recrée une cuisine coloniale à l'aide d'antiquités et de reproductions au Golden Gate Park Museum de San Francisco (Californie, É.-U.).

1898 : Le Musée national Suisse (Schweizerisches Nationalmuseum) de Zurich présente *62 period rooms*. (Suisse).

1900 : Le Bayerisches Nationalmuseum de Munich présente *76 period rooms* (Allemagne)

1903 : Le Metropolitan Museum of Art fait l'acquisition du *cubiculum* de la villa P. Fannius Synistor de Boscoreale redécouverte lors de fouilles archéologiques en 1901 (New York, É.-U.)

1906 : Ouverture de l'annexe Pendleton House au Museum of Art de la Rhode Island School of Design (Providence, Rhode Island, É.-U.). Les collections de Charles L. Pendleton sont organisées sous forme de *period rooms* dans ce qui est considéré comme la première aile muséale dédiée aux arts décoratifs américains.

1906 : Acquisition par le Metropolitan Museum of Art d'une pièce lambrissée du 17^e siècle d'origine suisse en provenance de Flims et d'une chambre à coucher du 18^e siècle en provenance du Palazzo Sagredo de Venise (New York, É.-U.).

1907 : Création d'une cuisine, d'une chambre et d'un parloir américains par George Francis Dow à l'Essex Institute de Salem (Massachusetts, É.-U.).

1907 : Présentation de la maison meublée de 22 pièces *The House Palatial* au grand magasin Wanamaker's de New York (New York, É.-U.).

1908 : Le designer d'intérieur Henry Davis Sleeper installe des boiseries anciennes de provenances diverses dans sa maison Beauport de Gloucester Harbor (Massachusetts, É.-U.).

1911-1912 : Le Royal Ontario Museum de Toronto fait l'acquisition de la pièce britannique Norwich Room aujourd'hui présentée comme l'*Elizabethan Room* (Ontario, Canada).

1914 : Ouverture du musée médiéval de George Gray Barnard dont les collections, rachetées par le Metropolitan Museum of Art en 1925, formeront *The Cloisters* (New York, É.-U.)

1915 : Le Brooklyn Museum of Art fait l'acquisition de l'alcôve Danbury, première boiserie ancienne de la collection et seule pièce dont la provenance est inconnue (New York, É.-U.).

1924 : Ouverture au public de l'*American Wing* au Metropolitan Museum of Art (New York, É.-U.).

1929 : Ouverture au public des *period rooms* du Brooklyn Museum of Art (New York, É.-U.).

c. 1940 : Ouverture au public du deuxième étage de l'*American Wing* au Metropolitan Museum of Art (New York, É.-U.).

1942 : Ouverture au public de quelques *period rooms* de la maison d'Henry Francis du Pont à Winterthur qui deviendra le Winterthur Museum en 1951 (Delaware, É.-U.).

1974 : Acquisition du bureau d'Edgar J. Kaufmann conçu par Frank Lloyd Wright entre 1935 et 1937 par le Victoria and Albert Museum (Londres, Angleterre). Il s'agit d'un exemple exceptionnel de pièce américaine conservée hors des États-Unis.

Annexe II – Les *period rooms* européennes au Royal Ontario Museum

L'acquisition des boiseries qui mènent à la mise en place des *period rooms* européennes au Royal Ontario Museum s'effectue entre 1912 et 1968. La première est une boiserie anglaise du 16^e siècle acquise en 1912, soit deux ans avant l'ouverture officielle du musée. Elle forme aujourd'hui l'*Elizabethan Room* présentée comme une pièce multifonctionnelle, à la fois chambre à coucher et espace de réception, en accord avec les usages de l'époque. Identifiée comme provenant de Norwich par John Harris, cette pièce aurait été acquise par l'entremise de Gill & Reigate et est l'une des premières pièces anglaises à être conservée dans un musée nord-américain⁷⁵².

La seconde boiserie est acquise en novembre 1920⁷⁵³. Il s'agit d'une boiserie de pin d'origine anglaise, provenant probablement d'une maison londonienne, datant du 18^e siècle et achetée à T. Crowther & Son grâce au mécénat de la T. Eaton Co.⁷⁵⁴. Aujourd'hui mise en scène sous la forme d'un parloir anglais, cette pièce, est également identifiée comme étant la *Georgian Room*. John Harris, qui suggère qu'elle pourrait provenir de Stanwick Park, une demeure du Yorkshire, situe à tort l'acquisition de cette pièce en 1928. La méprise s'explique probablement par le fait qu'en décembre 1927, le musée acquiert une série de panneaux de pin comprenant des panneaux sculptés, corniche et porte au marchand Thomas Sutton. Encore conservés dans les réserves, ces éléments ne forment toutefois pas une boiserie complète pouvant servir à la mise en exposition d'une *period room*⁷⁵⁵.

⁷⁵² La *Lawrence Room* fut acquise en 1876 par le Museum of Fine Arts de Boston. John Harris, *Moving rooms : the trade in architectural salvages*, New Haven : Yale University Press, 2007, pp. 147; 151-152.

⁷⁵³ Brian Musselwhite soutient toutefois qu'entre ces deux acquisitions, soit en 1919, le musée aurait fait l'achat d'une autre boiserie d'origine anglaise de style élisabéthain. La boiserie aurait été la proie des flammes alors qu'elle était exposée dans une foire du livre tenue à Leipzig la même année et ne serait jamais parvenue au musée. Aucun document visuel ou textuel conservé dans les archives du musée ne permet de confirmer l'acquisition de cette pièce dont Musselwhite connaît l'existence grâce à un ancien guide du musée qu'il possède et dont le Royal Ontario Museum ne dispose d'aucun exemplaire. Ces informations m'ont été transmises lors d'un entretien au Royal Ontario Museum le 5 décembre 2012.

⁷⁵⁴ Information recueillie sur un cartel apposé au dos de la photographie dont le numéro de négatif est R.O.M.A. 2215. European Department (World Cultures), Royal Ontario Museum, cartable rassemblant plusieurs prises de vues des *period rooms* du ROM, consulté le 6 décembre 2012.

⁷⁵⁵ Registration Department, Royal Ontario Museum, Dossier « Eatons of Canada – Acquisitions 1910- »; et informations transmises par Brian Musselwhite, 5 décembre 2012.

La boiserie suivante fut acquise en août 1921. Il s'agit d'une boiserie de chêne d'époque *Queen Anne* achetée à la firme de décoration Lenygon & Morant spécialisée dans les décors anciens, authentiques ou reproduits, et payée en juin 1922 grâce au mécénat de la compagnie T. Eaton Co.⁷⁵⁶. Elle est actuellement présentée comme un salon anglais.

Plus de quarante ans plus tard, les dernières acquisitions ont lieu à la fin des années 1960. En 1968, la famille Weston fait don d'une boiserie de pin anglaise du 18^e siècle. L'ensemble est d'abord acquis en 1927 par l'homme d'affaires et collectionneur ontarien Frank P. Wood par l'entremise du marchand londonien Frank Partridge. La boiserie est adaptée à sa résidence par les architectes Delano et Aldridge qui ajoutent de nouvelles composantes afin de transformer l'un des murs en bibliothèque⁷⁵⁷. Suite au décès de Wood en 1955 la boiserie est acquise par George Weston qui la fait remonter dans sa demeure avant que son fils, Garfield Weston, ne l'offre au musée. Auparavant présentée dans son intégralité, la pièce, qui est aujourd'hui exposée dans la section « Culture et contexte » de l'aile nord des Galeries européennes Samuel, est meublée de mobilier anglais et le quatrième mur, modifié en bibliothèque, a été enlevé.

Toujours en 1968, une boiserie de style jacobin (début du 17^e siècle) est offerte au Royal Ontario Museum par le Brooklyn Museum. Cette boiserie qui, selon Harris, était conservée dans la maison de Jacob Aron dans l'état de New York depuis 1926-1927, aurait été offerte au Brooklyn Museum au moment de la démolition du bâtiment. Aliénée soit en raison de problèmes d'authenticité ou de contraintes d'espace, la boiserie a été vendue aux enchères en 2003 et ne figure plus dans les collections du Royal Ontario Museum⁷⁵⁸.

Finalement, le musée fait l'acquisition, par l'entremise du marchand J. L. Souffrice, d'une boiserie parisienne en chêne datée du 18^e siècle. Dès son remontage au musée en 1968, elle est présentée comme un salon français et sert aujourd'hui de cadre à la *period room* analysée dans le quatrième chapitre de cette thèse.

⁷⁵⁶ Registration Department, Royal Ontario Museum, Dossier « Eatons of Canada – Acquisitions 1910- ».

⁷⁵⁷ Information manuscrite au dos de la photographie dont le numéro de négatif est 94 EUR 33. European Department (World Cultures), Royal Ontario Museum, cartable rassemblant plusieurs prises de vues des *period rooms* du ROM, consulté le 6 décembre 2012. John Harris, *Moving Rooms : the trade in architectural salvages*, New Haven : Yale University Press, p. 166.

⁷⁵⁸ John Harris, *Moving Rooms*, pp. 166; 214.