

## **Exposer l'intérieur domestique : le cas de la salle Boucher de la Frick Collection**

Marie-Ève Marchand

Volume 45, Number 2, 2020

Approaching Home: New Perspectives on the Domestic Interior  
Vers la maison : nouvelles perspectives sur l'intérieur domestique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1073943ar>  
DOI: <https://doi.org/10.7202/1073943ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

### ISSN

0315-9906 (print)  
1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Marchand, M.-È. (2020). Exposer l'intérieur domestique : le cas de la salle Boucher de la Frick Collection. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 45(2), 119–131. <https://doi.org/10.7202/1073943ar>

### Article abstract

This article looks at the (re-)presentation of the domestic interior in museums by means of the period room. It focuses on the spatial complexity of this exhibition strategy to deepen our understanding of the process by which interiors from the past are museumified. Through an examination of the Boucher Room on display at the Frick Collection, New York, this study first challenges the principle of spatial unity which traditionally governs the period room before exploring how the relationship between the period room and its exhibition site informs the version of the history of the domestic interior offered to visitors. By bringing to light the distinctive features of this exemplary case, at once displaced and in situ, this study shows the potential contribution of the notion of space to the development of new perspectives on the interiors of the past and the modalities of their presentation within museums.

# Exposer l'intérieur domestique: le cas de la salle Boucher de la Frick Collection

Marie-Ève Marchand

This article looks at the (re-) presentation of the domestic interior in museums by means of the period room. It focuses on the spatial complexity of this exhibition strategy to deepen our understanding of the process by which interiors from the past are museumified. Through an examination of the Boucher Room on display at the Frick Collection, New York, this study first challenges the principle of spatial unity which traditionally governs the period room before exploring how the relationship between the period room and its exhibition site informs the version of the history of the domestic interior offered to visitors. By bringing to light the distinctive features of this exemplary case, at once displaced and in situ, this study shows the potential contribution of the notion of space to the development of new perspectives on the interiors of the past and the modalities of their presentation within museums.

Marie-Ève Marchand est professeure adjointe affiliée au Département d'histoire de l'art de l'Université Concordia.

—marie-eve.marchand@concordia.ca

1. Pour une introduction à l'histoire des *period rooms*, voir notamment Neil Harris, « Period Rooms and the American Art Museum », *Winterthur Portfolio*, vol. 46, no 2/3, été/automne 2012, p. 117–138; Sally Anne Duncan, dir., *Visual Resources an International Journal on Images and their Uses—The Period room Debate and the Making of America's Public Art Museum* (numéro spécial), vol. 21,

Au détour d'une série de tableaux accrochés aux cimaises surgissent un salon, une salle à manger ou encore une chambre intime. Apparemment parfaitement préservés et figés dans le temps, ces fragments d'intérieurs domestiques semblent être des morceaux de passé transposés dans le présent. Il s'agit de *period rooms*. Créées au XIX<sup>e</sup> siècle, les *period rooms* comptent encore aujourd'hui parmi les modes de représentation les plus aboutis de l'intérieur domestique en milieu muséal.<sup>1</sup> Leur apparente unité de temps et d'espace éclipse toutefois le fait qu'elles sont le résultat d'un savant assemblage conçu par le musée et dont le degré d'élaboration varie selon les cas.<sup>2</sup> Boiseries, manteaux de cheminée, glaces et autres composantes architecturales sont agencées à du mobilier et des éléments de décor de provenances diverses de manière à former des ensembles cohérents qui recréent un espace du passé. Les *period rooms* sont donc non seulement des objets muséographiques complexes,<sup>3</sup> mais leur crédibilité repose sur le déni de leur hétérogénéité.

Dans le cadre de ce numéro consacré aux nouvelles perspectives sur l'intérieur domestique, je traiterai de sa (re)présentation en milieu muséal au moyen de la *period room*. Pour ce faire, je me concentrerai sur la relation entre cette dernière et la notion d'espace. Depuis un peu plus de cinq décennies, de nombreuses publications ont retracé l'histoire des *period rooms* en contexte muséal,<sup>4</sup> tandis que des études critiques récentes ont révélé les enjeux économiques, politiques et sociaux soulevés par cette stratégie de mise en exposition.<sup>5</sup> Toutefois, la question de la spatialité de la *period room* a souvent été traitée de manière superficielle ou indirecte, et ce, en dépit du fait que l'une de ses particularités soit précisément de constituer un environnement tridimensionnel qui se déploie dans l'espace.

Par exemple, l'un des éléments les plus souvent discutés sans toutefois être approfondi est la valeur de la *period room* en tant qu'espace d'exposition. Il n'est pas rare que les *period rooms* soient critiquées en raison de leur surcharge d'objets mal éclairés, lorsqu'elles ne sont pas simplement condamnées pour leur (trop) grande superficie ou leur manque de flexibilité muséographique.<sup>6</sup> La notion d'espace se retrouve aussi dans les travaux portant sur le déplacement géographique des composantes de la *period room*, en particulier les boiseries. John Harris en offre un exemple avec son ouvrage *Moving Rooms: The Trade in Architectural Salvages* (2007). Toutefois, son étude approfondie de la mobilité des fragments architecturaux qui sont à l'origine de nombreuses *period rooms* muséales ne permet pas de bien conceptualiser la spécificité spatiale de ce

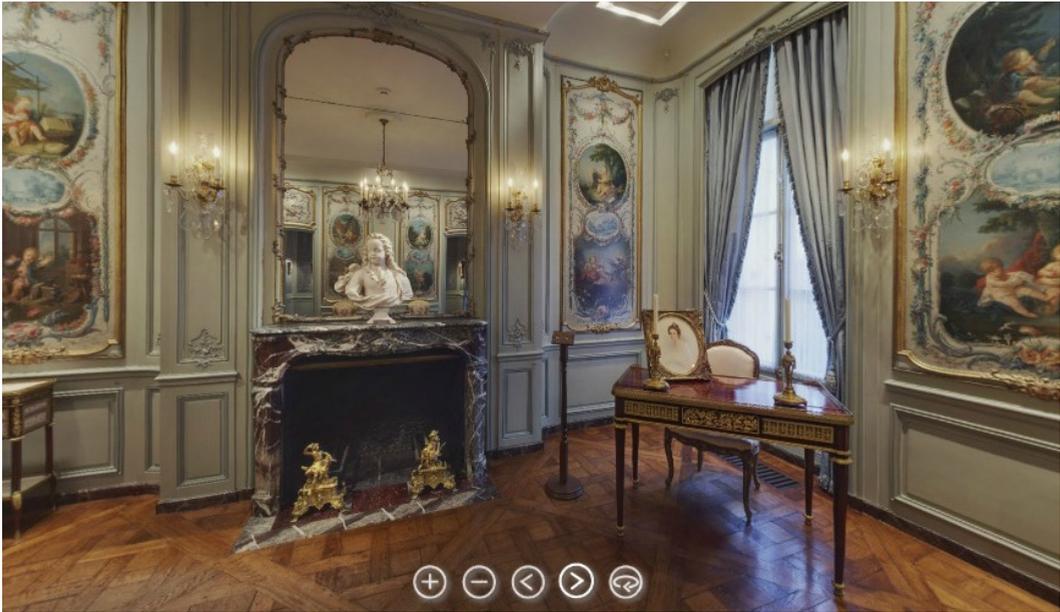


Figure 1 (haut). Salle Boucher (Boucher Room), vue du manteau de cheminée, France, milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, pièce telle que montrée sur le site Internet du musée, The Frick Collection, New York. © The Frick Collection.



Figure 2. Salle Boucher (Boucher Room), France, milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, pièce telle que montrée sur le site Internet du musée, The Frick Collection, New York. © The Frick Collection.

no 3, 2005; Bruno Pons, *Grands décors français: 1650–1800. Reconstitués en Angleterre, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en France*, Dijon, Éditions Faton, 1995; Dianne H. Pilgrim, «Inherited from the Past: The American Period Room», *American Art Journal*, vol. 10, no 1, mai 1978, p. 4–23. Sur la *period room* en tant que représentation et son rapport à l'image, voir Raymond Montpetit, «Une logique d'exposition populaire: les images de la muséographie analogique», *Publics et Musées*, no 9, 1996, p. 55–93.

2. Par exemple, Edward P. Alexander souligne le rôle du «désigner de la *period room*» dans sa description du processus de construction des *period rooms* historiques et artistiques. «Artistic and historical Period Rooms», *Curator: The Museum Journal*, no 7, 1964, p. 272–275. Certains des catalogues publiés par les institutions muséales donnent aussi une bonne idée de ce processus en indiquant, de manière plus ou moins détaillée, la provenance des différentes composantes de la *period room*. Voir par exemple, Amelia Peck, dir., *Period rooms in the Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art; New York, Harry N. Abrams, 1996. Il est par ailleurs très rare qu'une pièce complète soit transposée telle quelle au musée ou qu'un intérieur historique ait conservé la totalité de son contenu d'époque.

3. Marie-Ève Marchand «A Parisian Boudoir in London: The South Kensington Museum Sérially Room», *Journal of Design History*, vol. 31, no 2, 2018, p. 167–183.

4. Voir, parmi d'autres: Albert Eide Parr, «Habitat Group and Period Room», *Curator*, vol. 6, no 4, 1963, p. 325–336; Alexander, op. cit.; Pilgrim, op. cit.; Melinda Young Frye, «The Beginnings of the Period Room in American Museums: Charles P. Wilcomb's Colonial Kitchens, 1896, 1906, 1910», dans Alan Axelrod, dir., *The Colonial Revival in America*, New York, Norton for Winterthur Museum, 1985, p. 217–240; Pons, op. cit.

5. Penny Sparke, Brenda Martin et Trevor Keeble, dir., *The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870–1950*, Londres et New York, Routledge, 2006; Pascal Griener, «Florence à Manhattan. La *Period room*, des magasins européens aux gratte-ciels américains (1890–1939)», *Studiolo*, no 8, 2010, p. 123–131; Neil Harris, «Period Rooms and the American Art Museum», *Winterthur Portfolio*, vol. 46, no 2/3, été/automne 2012, p. 117–138; Dominique Poulot, Sandra

type de mise en exposition. Toujours au sujet de la question de l'espace, Ivan Gaskell adopte un angle différent et aborde la relation entre la *period room* et son environnement immédiat. Il suggère que la spécificité du musée en tant qu'espace d'exposition—surtout dans le cas du musée d'art à vocation encyclopédique—révèle la dimension construite de la *period room* et tend à exacerber le scepticisme des visiteurs face à ce dispositif.<sup>7</sup> Raymond Montpetit reste cependant l'historien qui a posé les bases les plus pertinentes (quoique peu citées dans la littérature) afin de conceptualiser la spatialité de la *period room*, ce qu'il fait en comparant l'assemblage des objets qui la composent à la création d'une illustration.<sup>8</sup>

Dans cet article, je souhaite plutôt traiter la complexité spatiale de la *period room* à travers l'angle de son hétérogénéité. Mon objectif est ainsi d'approfondir la compréhension du processus de muséification des intérieurs du passé pour offrir une perspective nouvelle permettant de réfléchir aux enjeux de leur présentation au musée. Pour ce faire, j'analyserai le cas de la salle Boucher de la Frick Collection de New York | **fig. 1–2** | en considérant l'une de ses particularités qui est d'être à la fois une *period room* transposée dans un musée et une *period room* préservée *in situ*. Cette spécificité tient notamment au fait que la Frick Collection est une demeure de collectionneur conçue dans le but d'en faire un musée.<sup>9</sup> Ce cas exemplaire me permettra d'abord de remettre en question la convention d'unité spatiale qui régit traditionnellement la *period room*, pour ensuite explorer comment la relation entre la *period room* et son lieu d'exposition informe la version de l'histoire de l'intérieur domestique proposée aux visiteurs.

### Une double *period room*

Dans la traduction française du guide de la Frick Collection parue en 1999, la salle Boucher est présentée par le conservateur Edgar Munhall comme étant «maintenant une véritable “salle d'époque” française»<sup>10</sup> (je souligne). Dans la version originale anglaise du même ouvrage publié un an plus tôt, Munhall emploie l'expression *period room* mise entre guillemets.<sup>11</sup> Pourquoi «maintenant»? Et que laisse sous-entendre l'usage des guillemets, même dans le cas de l'expression anglaise consacrée? D'après les explications de Munhall, la salle Boucher a désormais le statut de «salle d'époque» «[...] car la majorité de ce qui s'y trouve, y compris la cheminée et le parquet, a été créé au XVIII<sup>e</sup> siècle en France».<sup>12</sup> Cette affirmation s'accorde avec les normes d'authenticité muséales aujourd'hui privilégiées pour le choix des composantes des *period rooms*. Cependant, ce qui semble être une hésitation à vraiment considérer la salle Boucher comme une *period room* m'apparaît révélateur d'une qualité largement ignorée de ce type de mise en exposition et que je souhaite explorer dans cette première partie de l'article: sa pluralité spatiale. Que ce soit consciemment ou non, l'hésitation de Munhall suggère que le fait de remettre en jeu les unités de temps et de lieu traditionnellement garantes de la cohésion de ce type de mise en exposition compromettrait son statut même de *period room* bien que cette pluralité lui soit, dans les faits, inhérente.

Le point de départ de la salle Boucher, en tant que pièce française du XVIII<sup>e</sup> siècle, est l'allégorie intitulée *Les arts et les sciences* qui forme son décor mural. Cette œuvre se compose de huit panneaux peints sur toile sur lesquels des

Costa et Mercedes Volait, dir., *The Period rooms: Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, Bologne, Bononia University Press, 2016.

6. Daniëlle Kisluk-Grosheide, «Introduction», dans Daniëlle Kisluk-Grosheide et Jeffrey Munger, dir., *The Wrightsman Galleries for French Decorative Arts*, New York, The Metropolitan Museum of Art; New Haven et Londres, Yale University Press, 2010, p. 21; Pilgrim, op. cit., p. 5.

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

8. Montpetit, op. cit., p. 56 et p. 58.

9. C'est ce que Anne Higonnet définit comme le *collection museum*, notion sur laquelle je reviendrai dans la seconde partie de l'article. A *Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*, Pittsburgh, Periscope Publishing, 2010.

10. Edgar Munhall et coll., *La Frick Collection: une visite*, New York, The Frick Collection; Londres, Scala, 1999, p. 26.

11. Edgar Munhall et coll., *The Frick Collection: A Tour*, New York, The Frick Collection; Londres, Scala, 1998, p. 26.

12. Munhall, *La Frick Collection: une visite*, op. cit., p. 26.

13. Les panneaux présentent chacun un couple et s'intitulent: «Architecture et chimie», «Astronomie et hydrologie», «Comédie et tragédie», «Pêche et chasse», «Élevage et horticulture», «Peinture et sculpture», «Poésie et musique», «Chant et danse» (notre traduction à partir des titres déterminés par la Frick Collection).

14. D'après une facture portant l'entête de Duveen Brothers, Henry Clay Frick a acheté les panneaux le 21 juin 1916. Une autre facture de Duveen Brothers détaille 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 aurait donc eu lieu entre ces deux dates. La Frick Collection donne plus généralement l'année 1916 comme période de leur production. 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; «Critical-ly Acclaimed Gallery Renovations

activités artistiques et scientifiques sont représentées à travers les traits d'enfants imitant les gestes des adultes.<sup>13</sup> Les panneaux sont enchâssés dans une boiserie formée d'un bas lambris, de parclozes moulurées et sculptées de motifs floraux d'inspiration rocaille et de dessus-de-porte réalisés en 1916 en vue de leur installation dans la demeure d'Henry Clay Frick, située au 1, 70<sup>e</sup> Rue Est à New York.<sup>14</sup> Longtemps attribuée à François Boucher, la production de ces panneaux au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle est aujourd'hui associée à l'atelier de l'artiste.<sup>15</sup> Par ailleurs, si l'ensemble a traditionnellement été lié au mécénat de Madame de Pompadour, qui aurait commandé les panneaux pour une bibliothèque octogonale au château de Crécy, aucune preuve ne confirme cette hypothèse. La destination d'origine de même que l'ordonnement initial de cet ensemble demeurent inconnus.<sup>16</sup>

Tels qu'exposés aujourd'hui, les panneaux de l'allégorie *Les arts et les sciences* forment une pièce sans référent domestique particulier—peut-être un cabinet ou un petit salon—meublée d'éléments datant pour la plupart de la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle. S'y trouvent, entre autres, une table à ouvrage marquée (1770–1772) et une table à pupitre ornée de plaques de porcelaine (1781) de Martin Carlin, une commode marquée attribuée à André-Louis Gilbert (v. 1775), un bureau plat plaqué d'acajou de Jean-Henri Riesener (1785–1790), un ensemble de quatre fauteuils en cabriolet recouverts de tapisserie (v. 1750–v. 1850), différentes pièces de porcelaine de Sèvres datées des années 1760 ainsi qu'une paire de flambeaux attribuée à Étienne Martincourt (v. 1780). Les meubles sont presque tous rangés le long des murs et plusieurs se répondent d'une manière qui confère à la pièce un effet général de symétrie. Cette disposition fait écho à l'ordonnement régulier du cadre architectural de la pièce dont l'axe longitudinal est ponctué de deux portes condamnées qui répondent aux fenêtres situées sur le mur opposé et où les panneaux peints sont positionnés en vis-à-vis. Quoique cette organisation spatiale soit comparable à celle des appartements parisiens aristocratiques de l'époque, l'assemblage de meubles disparates, sans accord avec la boiserie, ainsi que l'importance accordée aux petits meubles dits d'ébénisterie<sup>17</sup> confirment bien que la salle Boucher est un exemple de *period room* française du xviii<sup>e</sup> siècle construite de toutes pièces, comme il en existe dans de nombreux musées d'Amérique du Nord et d'Europe.

Toutefois, et Munhall le souligne bien, avant d'être présenté au rez-de-chaussée de la maison Frick, en vue de son ouverture au public en décembre 1935, le décor de la salle Boucher était situé au premier étage où il formait le cadre du boudoir de Mme Frick jusqu'à son décès en 1931.<sup>18</sup> | fig. 3–4 | De fait, malgré quelques modifications comme le retrait des deux vitrines dans lesquelles étaient exposées des porcelaines et le déplacement des points d'accès, les ressemblances entre le boudoir de Mme Frick et l'actuelle salle Boucher sont évidentes.<sup>19</sup> Si les effets personnels de l'ancienne propriétaire ont été retirés, les fenêtres et les portes ont été conservées, l'ordre des panneaux est identique, tout comme la saillie de la cheminée.

Ces similarités suggèrent que c'est d'abord le boudoir de Mme Frick, construit au xix<sup>e</sup> siècle, plutôt qu'une pièce française du xviii<sup>e</sup> siècle, qui fut transformé en *period room in situ*, c'est-à-dire préservée dans son lieu d'origine. Cette hypothèse est confortée par la première muséographie privilégiée par

Figure 3. Boudoir d'Adelaide Childs Frick, vue du manteau de cheminée, New York, 1927, photographie, The Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives, New York. © The Frick Collection.



Figure 4. Boudoir d'Adelaide Childs Frick, New York, 1927, photographie, The Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives, New York. © The Frick Collection.





**Figure 5.** Salle Boucher (*Boucher Room*), France, milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, pièce telle que mise en exposition en 1940, The Frick Collection, New York. © The Frick Collection.



**Figure 6.** Salle Boucher (*Boucher Room*), France, milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, pièce telle que mise en exposition en 1953, The Frick Collection, New York. © The Frick Collection.

Continue with Two Major Fall Projects», *Archived Press Release from The Frick Collection*, 16 novembre 2010.

15. *The Frick Collection*, «Boucher Room», [https://www.frick.org/virtual\\_tour/boucher\\_room](https://www.frick.org/virtual_tour/boucher_room) (6 mars 2019).

16. Certains auteurs estiment que ces panneaux ont pu être destinés à un boudoir, un cabinet, voire un cabinet en bibliothèque, tandis qu'Alastair Laing suggère qu'ils formaient plutôt un paravent. Voir: Duveen Brothers inc., «A Series of Eight Allegorical Panels», June 21st, 1916, Art Collecting File of Henry Clay Frick, Series I: Purchases, Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives; Duveen Brothers inc., «Details of Work Done and Articles Supplied for Mrs. Frick's Boudoir», March 18th, 1918, Art Collecting File of Henry Clay Frick, Series I: Purchases, Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives. Frick Collection, *The Frick Collection: an Illustrated Catalogue*, 2 vol., *Paintings: French, Italian, and Spanish*, New York, The Frick Collection, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1968, p. 16; Munhall, *La Frick Collection: une visite*, op. cit., p. 26–27; Jean Vitet, «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; Alastair Laing, «Madame de Pompadour et "les Enfants de Boucher"», trad. Jacques Demarcq, dans Xavier Salmon, dir., *Madame de Pompadour et les arts*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 46.

17. Au sujet de l'importance disproportionnée accordée aux meubles d'ébénisterie dans les institutions muséales, voir Pierre Verlet, *La maison du XVIII<sup>e</sup> siècle en France. Société, décoration, mobilier*, Paris, Baschet et Cie, 1966, p. 173.

18. Munhall, *La Frick Collection: une visite*, op. cit., p. 26.

19. En enlevant les deux vitrines situées, à l'origine, côte à côte au centre du mur ouest du boudoir, il est possible de ramener les panneaux «Chant et danse» et «Peinture et sculpture» au centre et de créer les deux ouvertures situées de part et d'autre des œuvres qui constituent les points d'accès actuels à la *period room*. Les points d'accès d'origine (les deux portes) demeurent, mais sont condamnés.

20. Quoique la réalisation du boudoir de Mme Frick soit parfois attribuée à Elsie de Wolfe qui fut mandatée pour décorer cet étage de la demeure, il semble que ce travail soit plutôt celui de Duveen Brothers inc. Voir: Duveen Brothers

l'institution. Dans une vue de la salle Boucher de 1940, |fig. 5| on remarque par exemple le même tapis uni de couleur claire que dans le boudoir de Mme Frick, le même sofa adossé au mur, le même lustre orné de pampilles de cristal et les mêmes bras de lumière fixés aux parcloles. Bien qu'il ait changé d'orientation et que son plateau soit moins chargé, le bureau plat trône toujours au centre de la pièce. Cette muséographie semble avoir été conservée plusieurs années alors que les meubles visibles dans une photographie de 1953 sont disposés au même endroit. |fig. 6| Dans cette version de la salle Boucher, la garniture de trois vases pot-pourri myrte en porcelaine de Sèvres est placée sur le dessus-de-cheminée, comme c'était le cas dans le boudoir de Mme Frick, et la table à ouvrage de Martin Carlin occupe le même coin de la pièce.

La mise en exposition a aujourd'hui changé. Le tapis a été enlevé, les reproductions de sièges rocailles commandées pour l'usage de Mme Frick ont été retirées ou remplacées par des originaux et certains objets ont été redistribués dans l'espace.<sup>20</sup> Ces observations comparatives permettent de mieux comprendre pourquoi la salle Boucher est «maintenant» une *period room*. Tout d'abord, en tant que pièce habitée et utilisée par Mme Frick, elle ne pouvait pas accéder à ce statut dont l'une des conditions *sine qua non* est la perte de la valeur d'usage domestique.<sup>21</sup> Mais, plus encore, les changements relevés dans la mise en exposition indiquent que, si la salle Boucher est «maintenant» une *period room française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, c'est parce qu'elle n'est plus une *period room états-unienne du début du XX<sup>e</sup> siècle* dont le référent serait le boudoir de Mme Frick, institutionnalisé et dépourvu de sa fonction initiale. Néanmoins, la rupture entre ces deux espaces est loin d'être entièrement achevée. Comment leur cohabitation est-elle rendue perceptible dans la salle Boucher et que révèle-t-elle à propos des intérieurs domestiques muséifiés?

Les modalités traditionnelles de mise en exposition de la *period room* privilégient l'homogénéité spatio-temporelle. La cohésion et l'intelligibilité de la *period room* reposent sur la mise en scène d'un espace et d'un moment uniques.<sup>22</sup> Or, la muséographie de la salle Boucher donne un indice de sa pluralité spatiale aux visiteurs grâce à l'ensemble composé du bureau plat de Riesener, d'un portrait posthume de Mme Frick peint par Elizabeth Shoumatoff (1959) et d'une chaise recouverte d'une garniture blanche, seule réplique d'un objet du XVIII<sup>e</sup> siècle inclus dans cette salle.<sup>23</sup> Disposés en angle dans un coin de la pièce, ces objets rompent avec la symétrie générale de la salle Boucher et ouvrent une brèche dans l'espace de cette *period room* en tant que pièce française du XVIII<sup>e</sup> siècle. En inscrivant matériellement la figure de Mme Frick dans la pièce, ces objets révèlent le statut angulaire de cette femme et de son boudoir sans lesquels la *period room* actuelle ne pourrait exister. Mais, paradoxalement, ces objets suggèrent aussi l'effacement, la disparition nécessaire de Mme Frick—le bureau de biais peut paraître fuyant comparé aux autres meubles disposés parallèlement aux murs, le portrait a été exécuté de manière posthume—afin que l'espace du XVIII<sup>e</sup> siècle puisse (re)vivre au musée.

À première vue, il est possible de croire que la présence de Mme Frick dans la salle Boucher compromet son homogénéité et remet ainsi en question son statut même de *period room* au regard des conventions muséographiques les plus communément privilégiées au musée—d'où peut-être l'hésitation de Munhall à la considérer comme telle. Toutefois, loin d'aller à l'encontre de ce

inc., «Details of Work Done and Articles Supplied for Mrs. Frick's Boudoir», March 18th, 1918, Art Collecting File of Henry Clay Frick, Series I: Purchases, Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives.

21. La perte de la valeur d'usage domestique est une conséquence du processus d'institutionnalisation de la *period room* en tant qu'objet muséal. Le fait d'utiliser un objet pour la fonction pour laquelle il a été conçu entre en contradiction avec les fonctions de conservation de l'institution muséale. Ainsi, un intérieur ancien toujours habité peut avoir une grande valeur historique ou patrimoniale, mais il n'est pas encore muséifié et ne peut donc pas être considéré comme une *period room* au sens où je l'entends ici.

22. Dans un musée, le moment recherché pour la mise en exposition est traditionnellement celui de la création de la boiserie; son unicité est confirmée par Bruno Pons qui décrit la *period room* comme «une pièce décorée de manière à évoquer un temps révolu» (je souligne). Pons, op. cit., p. 12–13.

23. Le fait que la base de données en ligne de la Frick Collection (<https://www.frick.org/art>) ne répertorie pas ce siège parmi les objets présentés dans la salle Boucher me permet de déduire qu'il s'agit d'une copie produite pour l'usage de Mme Frick. De plus, le profil du siège et les éléments sculptés semblent correspondre à ceux de la chaise associée au bureau du boudoir de Madame, d'après les photographies d'archives.

24. Pilgrim, op. cit., p. 15 et p. 18; Hillary Murtha, «The Reubens 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», dans Penny Sparke, Brenda Martin et Trevor Keeble, dir., *The Modern Period room. The Construction of the Ex-hibited 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.

25. L'intérêt pour les décors anciens pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, le recours aux boiseries dans les salles de montre par les marchands d'art ou encore les bouleversements urbanistiques (pensons à l'Hausmannisation de Paris) comptent au nombre des facteurs qui favorisent la mobilité des boiseries. Voir, entre autres, Pons, op. cit.; John Harris, *Moving Rooms: The Trade*

qu'est la *period room*, cette dualité révèle plutôt la pluralité spatiale inhérente à cette stratégie de mise en exposition. Si l'on sait que la *period room* est porteuse d'au moins deux temps, celui auquel elle renvoie et celui de sa création par le musée,<sup>24</sup> sa pluralité spatiale a été soigneusement occultée sur le plan muséographique et largement ignorée des spécialistes. Or, qu'il s'agisse des déplacements successifs de son décor,<sup>25</sup> de la provenance diverse des objets qui la composent, voire même des lieux qui ont permis l'existence des intérieurs luxueux aujourd'hui devenus *period rooms* (je pense par exemple aux industries d'Henry Clay Frick qui sont la source des capitaux sans lesquels la salle Boucher n'existerait pas), l'unité de la *period room* repose dans les faits sur l'apport, sinon la conjonction, d'une multitude d'espaces.

C'est en ce sens que, contrairement à ce qui est proposé dans le catalogue de Munhall, j'estime 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, la salle Boucher montre la complexité de la mécanique spatiale interne de la *period room* en tant que stratégie de mise en exposition. Certes, le contenu et l'interprétation de la salle Boucher insistent (encore) sur les normes de l'élite (celles des patrons aristocratiques français du XVIII<sup>e</sup> siècle et des industriels fortunés du Gilded Age aux États-Unis). Néanmoins, ce cas propose une piste de réflexion afin de tirer parti de la pluralité spatiale de la *period room* et ainsi renouveler les modalités de présentation et de mise en histoire des intérieurs domestiques du passé.

#### La *period room*, l'espace d'exposition et l'histoire de l'intérieur domestique

Lorsqu'elles sont (re)construites au musée, les *period rooms* sont souvent insérées dans le parcours des galeries d'une manière qui contribue au déploiement du grand récit (historique, anthropologique, artistique ou autre) construit par l'institution. Par exemple, dans les musées d'art à vocation encyclopédique, où la valeur esthétique des composantes prime, les *period rooms* permettent une mise en scène contextualisée des objets. À la manière d'une illustration,<sup>26</sup> cette dernière ponctue le récit historiciste de la succession des styles et offre un aperçu du goût, du mode de vie, voire parfois des mœurs à une époque donnée et suivant une conception souvent élitiste du passé.<sup>27</sup> Ainsi, malgré les stéréotypes et parfois même les raccourcis qu'elle admet, la mise en contexte des objets dans la *period room* montre comment l'espace domestique fonctionne comme un tout et offre un aperçu de la manière dont un groupe social donné construit son identité au moyen des objets meublant son quotidien.<sup>28</sup> Une telle approche est adoptée au Metropolitan Museum of Art de New York, au Brooklyn Museum et au Philadelphia Museum of Art où des *period rooms* sont exposées en alternance avec des accrochages sur cimaises et des objets sous vitrines. Ce type de disposition muséographique prévaut également dans nombre de musées européens, notamment au Louvre, où le réaménagement du Département des Objets d'art réalisé en 2014 a permis d'exposer du mobilier des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans des *period rooms* fraîchement restaurées.

Les maisons historiques muséifiées comptent aussi parmi les nombreuses institutions qui présentent des *period rooms*.<sup>29</sup> En ces lieux, bien qu'elles ne soient pas nécessairement meublées avec leur contenu d'origine et qu'elles

in *Architectural Salvages*, New Haven, Yale University Press, 2007; Griener, op. cit.

26. À propos des liens entre la *period room* et l'idée de muséographie analogique, voir Montpetit, op. cit.

27. Voir, par exemple, Gaskell, op. cit., p. 621–623.

28. Ce phénomène a été bien étudié par Manuel Charpy, entre autres. Voir par exemple: «Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830–1914», Thèse de doctorat, Tours, Université François-Rabelais, 2010.

29. Entre les archétypes du musée encyclopédique et de la maison historique muséifiée, il existe une multitude de cas intermédiaires dont chacun présente des particularités qui mériteraient une étude approfondie. Par exemple, le Geffrye Museum of Home de Londres, un hospice construit au XVIII<sup>e</sup> siècle et constitué de quatorze maisons, est aujourd'hui devenu un musée de *period rooms*—certaines déplacées, d'autres préservées *in situ*—dédié à l'étude de la vie domestique et des objets du quotidien.

30. Nada Guzin Lukic, «Continuité d'une *period room in situ*: musée de plein air, reconstitution et mémoire», dans Poulot, Costa, Volait, op. cit. p. 63.

31. Mme Frick habitera le manoir jusqu'à sa mort en 1931 et ce n'est qu'en décembre 1935, à la suite d'une campagne de réaménagement et d'agrandissement menée par l'architecte John Russell Pope, que le musée a ouvert ses portes au public. Pour des informations biographiques sur Henry Clay Frick, voir *The Frick Collection*, «Henry Clay Frick», [https://www.frick.org/about/history/henry\\_clay\\_frick](https://www.frick.org/about/history/henry_clay_frick) (6 mars 2019).

32. Colin B. Bailey, *Building The Frick Collection. An Introduction to the House and Its Collections*, New York, The Frick Collection in association avec Scala Publishers, 2006, p. 10 et p. 30–46.

33. Pour une définition complète et plus nuancée, voir le premier chapitre de l'ouvrage de Higonnet, «Not a Museum in the Usual Sense», op. cit., p. 3–23.

34. *Ibid.*, p. 19.

35. Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, trad. Daniel Wiczorek, Paris, Seuil, 2013 [1984], p. 55.

36. Higonnet, op. cit., p. 9.

37. *Ibid.*, p. 9.

38. *Ibid.*, p. 14. Il existe évidemment des cas de musées hybrides dont la spécificité paraît difficile à cerner de prime abord. Le

aient généralement été altérées d'une manière ou d'une autre au cours du processus de muséalisation, les *period rooms* ont la particularité de ne pas avoir été déplacées. Elles sont partie prenante de l'environnement au sein duquel elles s'inscrivent, ce qui, comme le souligne Nada Guzin Lukic, a une incidence sur leur interprétation et leur réception puisqu'elles «ne peu[vent] plus être étudiée[s] en tant que dispositif isolé comme on peut le faire pour une *period room* dans un musée». <sup>30</sup> Dans ce contexte, les *period rooms* ne sont pas interchangeables comme elles peuvent l'être lorsqu'elles sont exposées hors de leur demeure d'origine et le traitement qui leur est accordé (notamment leur restauration ou leur exclusion du parcours muséal) a une incidence qui dépasse la pièce en elle-même. Ici, c'est l'ensemble de la demeure muséifiée qui devient la raison d'être de la *period room* et qui dicte les modalités de sa mise en exposition.

En tant que *period room* à la fois déplacée et *in situ*, la salle Boucher ne correspond pleinement ni à l'une ni à l'autre de ces deux options. Ajoutant à la complexité de son statut, l'environnement dans lequel elle s'inscrit est lui-même hybride: la Frick Collection est à la fois un musée d'art et une ancienne demeure privée, une institution d'envergure pensée sur le mode de l'environnement domestique. Dans ce contexte, quelle devient la contribution de la salle Boucher à l'élaboration de l'histoire du chez-soi au musée?

Pour répondre à cette question, je commencerai par exposer les particularités de la Frick Collection. Ouvert au public en 1935, ce musée est situé dans l'ancienne demeure du riche homme d'affaires et collectionneur Henry Clay Frick et de sa famille. <sup>31</sup> Construite au cours des années 1913-1914 selon les plans de la firme Carrère and Hastings, cette demeure est pensée pour être habitée tout en permettant l'exposition des œuvres de la collection Frick et elle était destinée à devenir un musée dès sa conception. <sup>32</sup> 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 habituellement située dans la résidence du collectionneur. <sup>33</sup>

Malgré des traits communs avec la maison historique muséifiée, le *collection museum* s'en distingue. Comme l'explique Higonnet, la maison historique présente rarement des collections d'œuvres d'art et, surtout, sa muséification relève de l'importance qui lui est accordée *a posteriori*. <sup>34</sup> Autrement dit, qu'elle ait été le lieu de résidence d'un personnage illustre ou qu'elle présente des propriétés architecturales particulières, sa valeur (souvent historique et patrimoniale) est «non intentionnelle» au sens où l'entend Alois Riegl. <sup>35</sup> Le *collection museum* diffère également du musée d'art tel qu'il se développe au début du XX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis. Higonnet explique que la plupart des *collection museums* ont été fondés en réaction et de manière à s'opposer aux musées d'art ayant des ambitions encyclopédiques comme, par exemple, le Metropolitan Museum of Art de New York inauguré en 1872 et situé non loin de la maison Frick. Higonnet souligne que «[a]s fast as encyclopedic museums were founded, objections to their classifications and scale began to be voiced: museums sorted out paintings and sculpture too thoroughly from other art forms and from each other, they felt too impersonal, they were simply too big, or worse, they were dead». <sup>36</sup> Toujours d'après Higonnet, tout en conservant le principe d'accessibilité des grands musées, le *collection museum* propose au contraire un environnement conçu pour être à la fois sécurisant et complet grâce à son

Soane Museum de Londres, issu du don de la maison et des collections de Sir John Soane à l'État britannique en 1833, en est un exemple. Comme le remarque Higonnet, si cette institution peut sembler être un *collection museum*, il s'agit aussi de ce qu'elle définit comme étant un *teaching museum*, un *studio museum* et un *house museum* (ibid., p. 20).

39. «[...] feel at home with art [...]», Higonnet, op. cit. p. xiii.

40. Comme l'a démontré Johanne Lamoureux, le musée semble avoir «la conviction que le modèle de l'espace privé offre les conditions idéales pour l'exposition des œuvres.» Ceci s'observe par exemple dans la compartimentation des salles d'exposition dont l'échelle suggère le studio de l'artiste ou l'appartement du collectionneur, dans le recours à des éclairages tamisés, à des plafonds surbaissés ou à des accessoires évoquant des lieux intimes comme du mobilier ou des tapis. Johanne Lamoureux, «Le musée en pièces détachées» (1988), repris dans *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Diffusion 3D, 2001, p. 70.

41. Sennett précise que déjà «À la fin du xviii<sup>e</sup> 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*, trad. Antoine Berman et Rebecca Folkman, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 25. Voir également Witold Rybczynski, *Home. A Short Story of an Idea*, New York, Viking; Penguin Books Ltd, 1986, p. 77; Annik Pardaillé-Galabrun, *La naissance de l'intime. 3 000 foyers parisiens xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

42. La séparation entre le public et le privé dans l'intérieur domestique change avec les époques et il peut être étonnant de constater à quel point certaines grandes demeures ont été ouvertes sur la vie sociale par le passé. Par exemple, les plus belles résidences pouvaient être décrites dans les guides de voyage et certains hôtels particuliers pouvaient être partiellement accessibles aux inconnus de passage pour une visite guidée moyennant un pourboire au concierge. Voir Sennett, op. cit.; Kathryn Norberg, «Salon as Stage: Actress/Courtesans and their Homes in Late Eighteenth-Century Paris», dans Denise Amy Baxter et Meredith Martin, dir., *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe. Constructing*

association avec une idée fondamentalement moderne et bourgeoise: celle de la maison.<sup>37</sup> C'est précisément pour cette raison que, suivant les volontés de Frick, ce qui est aujourd'hui la Frick Collection devait, en tant qu'institution, conserver une atmosphère domestique (ou «home atmosphere», tel que formulé par Higonnet).<sup>38</sup>

Cette valorisation de l'intimité devait permettre aux visiteurs de «se sentir à l'aise avec l'art».<sup>39</sup> Certes, les références à l'intérieur domestique sont communes en milieu muséal où les stratégies muséographiques sont loin d'être limitées à celles du *white cube*.<sup>40</sup> Toutefois, le visiteur qui entre à la Frick Collection n'entre pas seulement dans un musée proposant une muséographie intimiste. Il entre aussi chez M. et Mme Frick, c'est-à-dire dans un lieu où tout—du choix des objets à leur distribution dans les pièces devenues salles d'exposition, jusqu'aux proportions architecturales de l'ensemble—porte l'empreinte des propriétaires. De par sa structure même, le *collection museum* encourage donc d'une manière unique la porosité des frontières entre les sphères dites «publiques» et «privées» dont la distinction marque le développement de l'idée de chez-soi dès la fin du xvii<sup>e</sup> siècle.<sup>41</sup> Plus encore, cette perméabilité propre au *collection museum* se trouve exacerbée par la pluralité spatiale de la salle Boucher.

Dans la maison Frick, les espaces conçus pour être accessibles aux visiteurs sont situés au rez-de-chaussée. Conformément aux codes sociaux de l'époque, ces espaces étaient aussi ceux auxquels les invités des Frick avaient accès et peuvent être considérés comme des pièces d'apparat, destinées à la sociabilité.<sup>42</sup> Lorsqu'ils déambulent dans les salons, la bibliothèque, la salle à dîner, le jardin intérieur ou même la galerie de peinture—dont la présence n'était alors pas exceptionnelle dans une demeure de cette envergure—les visiteurs d'aujourd'hui jouent un peu le même rôle que les invités d'autrefois. Ces espaces s'opposent à ceux qui relèvent de l'intime, à ceux qui, *a priori*, ne sont pas destinés à recevoir des invités (et, au final, des visiteurs de musée), mais qui sont plutôt dédiés aux activités quotidiennes et réservés aux proches.<sup>43</sup> Situé à l'origine au premier étage de la résidence, le boudoir de Mme Frick était l'un de ces espaces.

De fait, si les fonctions attribuées au boudoir depuis son apparition dans les intérieurs aisés vers les premières décennies du xviii<sup>e</sup> siècle ont changé à travers les époques, cette pièce compte néanmoins au nombre des espaces les plus privés de la demeure. Dédié à la femme, le boudoir est d'abord un endroit où celle-ci prie ou se repose, lorsqu'elle ne s'y réfugie pas soi-disant pour bouder—d'où le nom péjoratif donné à cette pièce. Souvent associé à la séduction et à la sexualité (potentiellement extraconjugale) en France à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, le boudoir devient plutôt une retraite féminine apparemment dénuée de connotations érotiques au xix<sup>e</sup> siècle, en particulier dans les pays anglo-saxons.<sup>44</sup> La dimension privée, voire résolument intime du boudoir, est renforcée par le fait qu'il n'était pas aisé d'y entrer. Situé dans les appartements de madame, il était parfois accessible uniquement via la chambre, le cabinet de toilette, ou même caché derrière une porte dérobée.

Il est aujourd'hui difficile de savoir à quoi s'occupait Mme Frick dans son boudoir et il n'est pas impossible qu'elle ait pu y accueillir certains invités triés sur le volet, comme le suggère la présence de plusieurs sièges (fig. 3; fig. 4).

*Identities and Interiors*, Farnham, Ashgate, 2010, p. 105.

43. Cette distinction est visible entre autres dans les dimensions plus intimes des pièces et dans les plafonds plus bas, comme en témoignent des photos d'archives. Frick Collection, *Highlights from the Archives*, «Henry Clay Frick: The New York Residence», [https://www.Frick.org/research/archives/highlights/henry\\_clay\\_frick\\_new\\_york\\_residence](https://www.Frick.org/research/archives/highlights/henry_clay_frick_new_york_residence) (5 mars 2019). La division entre les pièces de réception et les pièces privées est d'usage en Angleterre dès le début du XVIII<sup>e</sup> 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», dans Pierre Verlet, dir., *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, NJ, John Wiley and Sons, p. 250–253.

44. Pour une histoire du boudoir et de ses fonctions, voir Ed Lilley, «The Name of the Boudoir», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 53, no 2, 1994, p. 193–198; Michel Delon, *L'invention du boudoir*, Cardeilhac, Zulma, 1999; Stefan Muthesius, *The Poetic Home. Designing the 19th-Century Domestic Interior*, New York Thames & Hudson, 2009, p. 156–157; Lady Barker, *The Bedroom and Boudoir*, Londres, Macmillan and Co., 1878, p. 33 et p. 84.

45. Delon, op. cit., p. 24–25.

46. Muthesius, op. cit., p. 157.

47. Dans le contexte du Gilded Age, l'intérêt pour le XVIII<sup>e</sup> siècle rocaille—encouragé notamment par les écrits des frères Edmond et Jules de Goncourt qui publient d'ailleurs une étude sur Boucher en 1862—est aussi empreint de nostalgie dans la mesure où il témoigne d'une idéalisation certaine du passé. 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-Unis.

48. Juliet Kinchin, «Interiors: nineteenth-century essays on the "masculine" and the "feminine" room», dans Pat Kirkham, dir., *The Gendered Object*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 12–13.

49. Kinchin, op. cit., p. 18.

Néanmoins, cette pièce n'était fort probablement pas destinée à être montrée à tous. Elle n'aurait pas non plus pu être située au rez-de-chaussée, à proximité de la salle à manger, comme c'est le cas de l'actuelle salle Boucher qui occupe l'ancien garde-manger et une partie du vestiaire des dames jadis utilisé par les invitées des Frick.

L'ouverture du boudoir aux visiteurs et sa relocalisation dans la demeure nous mettent donc sur la piste des enjeux de genre qui sont cruciaux aussi bien pour la construction de l'identité féminine que pour le processus de définition de l'intérieur domestique au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Parce qu'il serait dédié aux besoins psychologiques de la femme, le boudoir véhicule d'abord une idée de la féminité selon laquelle les émotions dominent souvent la raison et où l'excès—dans les comportements comme dans le décor—prend le pas sur la mesure. Bien que les femmes aient certainement mené des activités intellectuelles dans leur boudoir, cette pièce n'a jamais été considérée comme l'équivalent du cabinet masculin dédié à l'étude et à l'édification de l'esprit. À propos du boudoir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Michel Delon écrit: «Alors que le studiolo et le cabinet inscrivait leur propriétaire dans l'histoire et lui assuraient une identité, le boudoir réduit le sien à des plaisirs du moment, le disperse en sensations fugitives.»<sup>45</sup> Si, comme le remarque Stephan Muthesius, l'érotisme du boudoir se dissipe avec le temps,<sup>46</sup> l'idée d'une volupté toute dix-huitiémiste, voire d'un certain débordement, perdure dans le boudoir de Mme Frick par le choix d'un décor rocaille.<sup>47</sup>

Le boudoir perpétue ensuite une division de l'intérieur domestique qui, comme l'explique Juliet Kinchin, oppose les pièces dédiées à l'usage des femmes, ornées de couleurs plus claires et de décors délicats, à celles dédiées à l'usage des hommes, aux coloris plus sombres et aux décors sérieux et dignes.<sup>48</sup> Dans le cas de la Frick Collection, la polarisation entre masculin et féminin est perceptible dans la proximité spatiale entre la salle Boucher et le grand salon (*Living Hall*), orné d'une boiserie sombre empruntant au vocabulaire architectural de la Renaissance italienne, ou encore la bibliothèque, lieu d'érudition par excellence, où trône un imposant portrait d'Henry Clay Frick peint par John C. Johansen en 1943.

Certes, le choix de rendre la salle Boucher accessible aux visiteurs et de la meubler avec le luxueux mobilier de Mme Frick est pleinement justifié par les considérations esthétiques valorisées par le musée d'art. Il soulève toutefois des questions relatives au droit à la vie privée de la femme ainsi qu'à son objectification, alors qu'elle se trouve définie à l'aune des pièces qui lui sont dédiées. Prenant l'exemple du salon (*drawing room*) dans les demeures du XIX<sup>e</sup> siècle, Kinchin relève les multiples liens qui unissent étroitement cette pièce associée aux activités féminines et le corps même de la femme. Elle explique entre autres que: «The drawing room came to represent the woman of the household, and came under the most scrutiny as precisely that. In this "Woman's Realm", this "lady's temple", the objectification of womanhood was complete, the furnishings being seen as a seamless extension of a woman's character and appearance [...]».<sup>49</sup>

À la Frick Collection, la salle Boucher est sans conteste la pièce qui représente le plus Mme Frick. Les objets qui lui ont appartenu—notamment sa chaise, un meuble qui évoque particulièrement bien l'empreinte corporelle

dans l'espace—matérialisent sa présence au sein d'un environnement désormais accessible aux regards (indiscrets) de celles et ceux qui paieront les frais d'entrée. Si une telle mise à vue peut attiser l'élan de voyeurisme si aisément ressenti devant une *period room*, elle contribue tout autant à neutraliser la menace qu'incarne la femme possédant «un espace à soi», pour faire écho aux propos de Virginia Woolf.<sup>50</sup>

La localisation de la salle Boucher au rez-de-chaussée de la Frick Collection ouvre donc une double brèche, temporelle et spatiale, dans la structure du *collection museum*. En tant que *period room* muséale, elle est un morceau du XVIII<sup>e</sup> siècle français transposé dans le présent. Elle répond ainsi au fantasme de la capsule temporelle communément associé à ce dispositif et qui, comme le rappelle Frédéric Keck, renvoie au «rêve de contenir l'humanité dans une boîte».<sup>51</sup> En tant que *period room in situ*, elle offre un point d'accès à la vie privée de l'épouse de M. Frick, l'ancien propriétaire des lieux, d'une manière qui renverse les conventions sociales régissant la structure de l'intérieur domestique à l'époque de la construction de cette maison. Par les jeux d'espace qu'elle propose, la salle Boucher juxtapose donc plusieurs registres de domesticité et transforme ainsi l'histoire de cette demeure.

Quoiqu'elle puisse paraître déstabilisante de prime abord, l'interpénétration paradoxale et ambiguë des sphères publiques et privées dans la *period room* et, de surcroît, dans le *collection museum* rappelle les conclusions de Penny Sparke à propos des intérieurs du début du XX<sup>e</sup> siècle. Sparke remarque que les intérieurs modernes peuvent favoriser aussi bien l'expression de l'intériorité que les comportements associés à la sphère publique.<sup>52</sup> Elle soutient que, si l'association privé/domestique et public/non-domestique établie au XIX<sup>e</sup> siècle existe toujours, elle s'érode de plus en plus au siècle suivant. Elle explique :

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.<sup>53</sup>

L'exemple de la salle Boucher suggère que, en tant que stratégie de mise en exposition, la *period room* s'inscrirait 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 fluides. Il importe toutefois de reconnaître que le processus de construction et les modalités de présentation de l'histoire des intérieurs domestiques au musée reposent sur une mise en relation du public et du privé dont les termes sont propres à chaque institution. S'il est aujourd'hui possible de faire l'expérience des intérieurs d'autrefois, c'est à travers le prisme d'une relation public/privé spécifiquement muséale et à propos de laquelle la salle Boucher invite précisément à réfléchir. Cette relation, qui n'a parfois rien à voir avec celle qui régissait les usages de la pièce avant son institutionnalisation, teinte nécessairement la compréhension que l'on peut avoir de ces espaces, de leurs usages et de leurs histoires.

50. Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Hogarth Press, 1929.

51. Frédéric Keck, «Introduction», *Gradhiva—Capsules temporelles* (numéro spécial), no 28, 2018, p. 5. Voir l'ensemble du numéro pour une discussion théorique actuelle sur la notion de capsule temporelle.

52. Penny Sparke, *The Modern Interior*, Londres, Reaktion Books, 2008, p. 10. Sur la sphère intime au XIX<sup>e</sup> siècle, voir aussi Charpy, op. cit.

53. Sparke, op. cit., p. 204 et p. 206.

En combinant et en montrant aux visiteurs une pièce française du XVIII<sup>e</sup> siècle et le boudoir de Mme Frick, conçu au début du XX<sup>e</sup> siècle, non seulement la salle Boucher défie-t-elle les conventions sociales et architecturales de la demeure dans laquelle elle s'inscrit, mais elle ébranle aussi les conventions muséographiques traditionnelles de la *period room*. La salle Boucher remet ainsi en cause l'idée selon laquelle l'authenticité de la *period room* reposerait, du moins en partie, sur le principe d'un espace-temps unifié. En ce sens, l'hétérogénéité spatiale de la salle Boucher offre l'occasion de réfléchir au potentiel de la *period room* pour la construction d'une version beaucoup plus complexe, potentiellement diversifiée et surtout moins statique de l'histoire de l'intérieur domestique en milieu muséal.

Les modalités d'exposition de la salle Boucher se posent ainsi comme une alternative aux nombreuses installations *in situ* réalisées par des artistes actuels au sein de *period rooms* de diverses institutions muséales. Quelles soient politisées, critiques, ou poétiques, de telles initiatives contemporaines permettent de voir et d'expérimenter les *period rooms* autrement, de les faire participer à d'autres versions de l'histoire, de tisser de nouveaux liens entre le passé et le présent et d'en renouveler l'intérêt pour les différents publics.<sup>54</sup> Quoique moins spectaculaire, la stratégie muséographique adoptée par la Frick Collection permet toutefois de mettre au jour la spécificité spatiale de la *period room* d'une manière plus durable que dans le cas des installations artistiques temporaires. En révélant—plutôt qu'en occultant—la dimension construite de la *period room* dans sa mise en exposition «permanente», le cas de la salle Boucher montre bien l'apport de la notion d'espace pour le développement de nouvelles perspectives sur les intérieurs domestiques du passé et sur les modalités de leur mise en exposition d'une façon qui, je l'espère, contribuera à renouveler la manière de les approcher au musée. ¶

54. À ce sujet, voir, parmi d'autres, Anne Söll et Stefan Krämer, «Stand-in or Act-out: Period Rooms as Spaces of Agency», dans John Potvin et Marie-Ève Marchand, dir., *Design and Agency*, Londres, Bloomsbury Academic, 2020, p. 213–26; Marie-Ève Marchand, «Le passé recomposé: repenser la *period room* à travers l'art actuel», dans Poulot, Costa, Volait, op. cit., p. 231–237.