

L'habitat mis en scène

Luc Noppen

Numéro 51, automne 1991

Les intérieurs d'époque

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17734ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Continuité

ISSN

0714-9476 (imprimé)

1923-2543 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Noppen, L. (1991). L'habitat mis en scène. *Continuité*, (51), 19–25.

L'HABITAT MIS EN SCÈNE

par Luc Noppen

La Suède et le Danemark ont été parmi les premiers pays à reconstituer des intérieurs d'époque. Au Frilandsmuseet, musée de plein air à Sorgenfri (Danemark), la salle de séjour d'une maison du XVII^e siècle. Photo: Université Laval.



Si la reconstitution d'intérieurs d'époque a toujours ses adeptes, l'évolution de la pensée en matière de conservation et d'interprétation remet en question les fondements mêmes du concept.

La conservation architecturale ne peut se satisfaire de coquilles de maisons ou d'alignements de façades. Pour témoigner de la valeur d'usage en architecture domestique, un certain nombre de dispositions intérieures, caractéristiques de l'art d'habiter des époques successives, doivent être sauvegardées. Or, si l'on excepte quelques rares exemples, le Québec n'a pas beaucoup misé sur la conservation des intérieurs et les plus anciens qui subsistent sont pour l'essentiel du XIX^e siècle, tout en ayant été adaptés à l'évolution de l'habitat depuis.

Pourquoi alors ne pas reconstituer de tels intérieurs, tant dans des maisons historiques que dans des musées? Mais avant d'en arriver là, il peut être utile de s'interroger sur les origines de ce phénomène et d'en évaluer la pertinence, surtout lorsque l'on considère les coûts de telles entreprises.

DES ORIGINES EUROPÉENNES

L'intérieur d'époque est souvent identifié comme un concept typiquement nord-américain. S'il est vrai que c'est aux États-Unis que ce mode de mise en valeur s'est largement répandu, on en trouve déjà des exemples en Europe à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Le «père» des intérieurs d'époque reconstitués dans un musée est Artur Hazelius, fondateur du Nordiska Museet de Stockholm, en Suède. Il y recrée

quelques intérieurs et les présente à l'exposition universelle de Paris de 1878. Les ensembles qu'il expose dans le palais du Trocadéro créent tout un émoi: le public est confronté pour la première fois à une série d'intérieurs qui évoquent l'habitat populaire. Hazelius emprunte au théâtre et au diorama la disposition d'une scène ouverte vers le public. À l'aide de décors reconstitués et d'objets authentiques, il établit une série de tableaux du quotidien dans lesquels prennent place des mannequins en costume.

Toujours à l'exposition de Paris, les Pays-Bas invitent les visiteurs à parcourir un intérieur hollandais reconstitué à l'aide d'objets. Mais dans cet aménagement, chaque objet est identifié comme prove-

nant d'un lieu précis, comme le sont en général les objets exposés dans un musée traditionnel.

Dès ses débuts, le concept d'intérieur d'époque se présente donc sous deux formes bien distinctes: on trouve d'une part l'intérieur qu'on observe comme un ensemble, présenté comme un tableau, et d'autre part l'intérieur dans lequel le spectateur peut évoluer au milieu d'une série d'objets. C'est à cette dernière catégorie qu'appartiennent les salles des palais et châteaux dont l'ornementation élaborée et le mobilier de qualité ont été sauvegardés ou reconstitués, notamment lors des grands chantiers de restauration «en style» de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Le succès des intérieurs présentés à l'exposition de 1878 révèle un intérêt grandissant pour l'ethnographie, discipline qui naît à cette époque. Elle traduit la volonté d'incarner dans des objets les spécificités nationales sur lesquelles se fonde la construction des mémoires collectives. Ainsi, c'est au lendemain de l'exposition universelle qu'est créé le Musée d'ethnographie du Trocadéro dans lequel ouvre bientôt une «salle de France». Les intérieurs bretons qui y sont exposés viennent illustrer la thèse des origines celtiques que les historiens français tentent de substituer à celle des origines gréco-latines pour favoriser la construction d'un État national dégagé de l'emprise du monde méditerranéen.

L'engouement pour la reconstitution ne s'arrête pas là. Le procédé commande un cadre, un décor. Très tôt Suédois et Danois associent conservation des objets et conservation du cadre en créant le musée de plein air. Hazelius regroupe un certain nombre de maisons anciennes à Skansen. Le Danois Bernhard Olsen suit et ouvre en 1899 un imposant site meublé d'architectures à Sorgenfri. En tenant pour acquis que l'habitat rural ne peut survivre aux exigences du progrès dans son milieu d'origine, ces musées de plein air collectionnent les édifices mais doivent pour les interpréter reconstituer le plus fidèlement possible l'environnement extérieur et les espaces intérieurs. Dès lors, ce type de musée va largement faire appel aux intérieurs d'époque pour expliquer la vie quotidienne.

Le XIX^e siècle voit aussi naître le monument historique, édifice protégé en raison de sa valeur exemplaire. Or cette valeur peut être artistique ou plus directement historique, comme c'est le cas des édifices où ont vécu des personnages célèbres. Mais comme cette reconnaissance vient toujours tardivement, le monument historique n'a que rarement conservé les aménagements, le décor et le mobilier qui formaient le quotidien du personnage célèbre, d'où la tentation sinon de reconstruire, au moins de remeubler les demeures dites historiques. En Europe, où ce sont souvent des personnages bien nés qui ont fait de grandes choses, on retrouve bien sûr quelques châteaux, pa-



«Oyster Bay Room», un intérieur de la Nouvelle-Angleterre du XVII^e siècle au Winterthur Museum. Photo: Henry Francis du Pont Winterthur Museum.

lais ou hôtels particuliers dont le décor subsistant suggère la grandeur de la figure historique. Mais dans le contexte nord-américain, le cadre moins imposant va très tôt commander une reconstitution minutieuse réalisée plutôt à l'aide d'une multitude d'objets qui n'ont de signification que du fait de leur mise en scène.

Naît ainsi en Amérique du Nord cette confusion entre les intérieurs d'époque destinés à mettre en valeur des objets d'une collection et les intérieurs reconstitués pour rappeler une figure ou un événement disparus. Il vaut la peine d'évoquer quelques cas pour bien saisir la signification du procédé tel qu'il nous est parvenu aujourd'hui.

L'EXPÉRIENCE AMÉRICAINE

Même si des textes signalent des tentatives qui ont eu lieu plus tôt, le premier intérieur d'époque reconstitué dans un musée aux États-Unis date de 1907 et se retrouve à l'Essex Institute de Salem (Mass.). Il s'agit en fait d'un ensemble formé d'une cuisine, d'une salle et d'une chambre. Dès 1910, pour donner plus d'ampleur au projet, George Francis Dow, le secrétaire de l'Essex Institute, fait déménager une maison du XVII^e siècle à côté de son musée. Il entreprend d'en reconstituer l'intérieur, utilisant des objets originaux aussi bien que des reproductions d'objets conservés dans des collections publiques ou privées.

Encouragé par cette expérience comme par le succès d'une importante exposition tenue dans ses murs et consacrée au mobilier et aux arts décoratifs américains, le Metropolitan Museum of Art de New York ouvre en 1924 l'«American Wing», aile consacrée à des intérieurs d'époque. L'approche est originale: dès 1910 les conservateurs avaient

entrepris d'acquérir des intérieurs anciens, en prélevant les boiseries et certains ornements, tout en recherchant assez systématiquement chez des particuliers ou sur le marché des meubles et objets de différentes époques de l'histoire américaine. Les intérieurs sont donc établis à l'aide d'éléments d'origine pour ce qui est du cadre architectural, puis meublés d'objets jugés compatibles. Tout cela évidemment dans le but de recréer une unité stylistique, concept précieux dans un musée d'art qui cherche à exposer les temps forts d'une histoire de la forme.

L'exemple du Metropolitan est aussitôt suivi par tous les grands musées américains. Parmi ceux-là, le Brooklyn Museum ira le plus loin et offrira à son public un véritable panorama des intérieurs américains en présentant dès 1928 des reconstitutions qui couvrent toute l'histoire des États-Unis. Le conservateur de cette collection, Luke Vincent Lockwood, est à juste titre considéré comme l'initiateur de cette façon très nord-américaine de collectionner l'architecture intérieure. C'est lui en effet

qui met au point une méthode de recherche assez précise en vue de documenter sur le plan historique des reconstitutions qui jusque-là n'avaient souvent été le fait que du bon goût des «connaisseurs».

Les musées américains sont demeurés actifs dans la reconstitution d'intérieurs d'époque jusque vers 1950, après quoi on s'est contenté de maintenir les ensembles existants. Cela tient au fait que les progrès de la conservation architecturale ont permis de sauvegarder et de mettre en valeur un grand nombre de maisons anciennes. Ce sont ces bâtiments, reconnus pour leur intérêt historique, architectural ou social, qui ont alors retenu l'attention des spécialistes de la reconstitution d'intérieurs d'époque, et l'expertise développée en milieu muséal s'est orientée vers ce lucratif domaine de l'histoire locale. Depuis 1950-1960, des centaines de publications attestent l'ampleur de cette mode aux États-Unis et plusieurs manuels fort détaillés guident ce genre d'intervention.

Dans ce domaine c'est la restauration de Williamsburg, entreprise en 1926,

qui a instauré le modèle. Edward P. Alexander, directeur de l'interprétation de Williamsburg — musée de plein air consacré à l'Amérique coloniale — est d'ailleurs rapidement devenu le maître à penser de tous ceux qui ont créé des intérieurs d'époque durant les années 1960-1970. Mais déjà au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la mode des intérieurs d'époque trouve des détracteurs. C'est que le progrès de la recherche historique mais surtout l'évolution de la pensée en matière de conservation et d'interprétation remettent en question les fondements mêmes de ce concept, qui a donné lieu à trois différentes formes de mise en valeur.

Comme dans les musées américains, l'une des salles du Royal Ontario Museum présente un intérieur ancien prélevé dans une maison et entièrement reconstitué: la «Bélanger Room», dans la Sigmund Samuel Canadiana Gallery, provient d'une maison de Saint-Jean-Port-Joli (v. 1820). Photo: Royal Ontario Museum.



LES INTÉRIEURS «ARTISTIQUES»

En Amérique du Nord, les premiers intérieurs d'époque ont été conçus pour mettre en évidence certaines pièces de collection. On a donc reconstitué un cadre architectural (espace et décor) destiné à enrichir l'interprétation d'objets, souvent des meubles. Cette démarche procède d'une logique déductive simple qui explique encore souvent les gestes posés par les conservateurs des collections: si on expose une table dans une salle, il faut y ajouter les chaises. Or, pourquoi ne pas mettre une nappe sur la table et un tapis dessous? Puis, pourquoi ne pas reconstituer un manteau de cheminée et accrocher un tableau au-dessus?

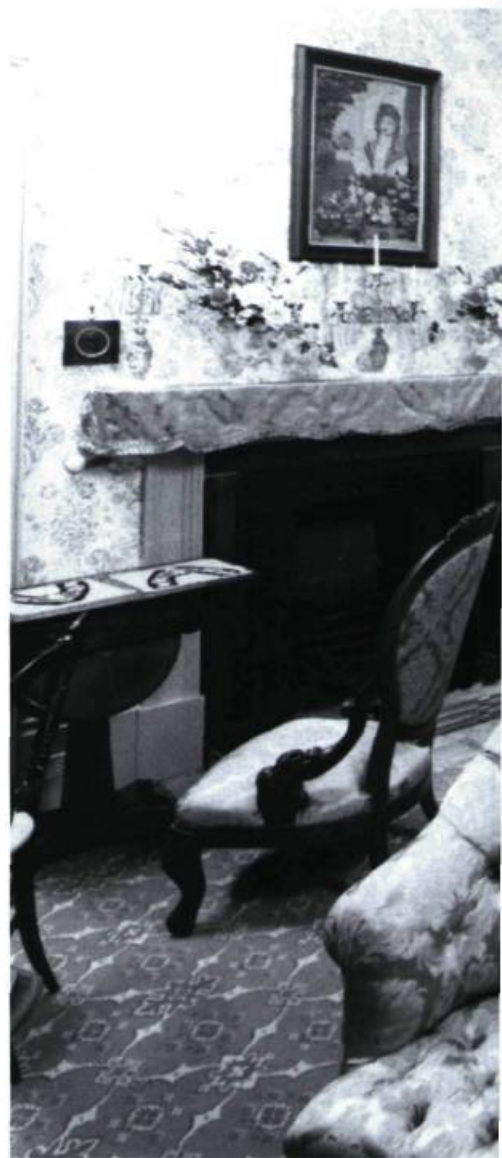
L'objectif de ces entreprises est de créer un ensemble fort, une œuvre nouvelle, par le regroupement d'une quantité d'œuvres jugées peu intéressantes en elles-mêmes. Dans des musées d'art, ces intérieurs d'époque sont établis selon le critère de l'unité stylistique, celui que développa Viollet-le-Duc en matière de restauration. On retrouvera donc un intérieur de «style Adam» ou de «style colonial hollandais». Ces intérieurs d'époque qualifiés d'«artistiques» se divisent en deux groupes: il y a d'abord les musées qui ne font qu'un effort de mise en scène pour suggérer une ambiance d'époque — on parle alors de *period setting* — par des tableaux, un peu selon le mode d'exposition proposé par Hazelius. Le deuxième groupe correspond aux *period rooms*, intérieurs reconstitués en entier où le spectateur peut circuler. Mais peu à peu l'usure des objets et leur proximité entraînent des problèmes de sécurité qui font apparaître les barrières remplaçant le spectateur «devant» l'intérieur d'époque, non plus «dedans».

L'intérieur d'époque de catégorie artistique est généralement assez dépouillé et meublé d'objets authentiques choisis pour leurs qualités formelles. Le cadre peut être d'origine (donc déplacé en musée) ou reconstitué en tout ou en partie puisqu'il ne sert qu'à mettre les objets en valeur. Par souci d'unité, tous les objets placés dans un tel cadre sont de l'époque du décor ou antérieurs à celui-ci. En effet, s'ils lui étaient postérieurs, ils apparaî-

traient comme des ajouts, ne contribuant donc pas à l'unité stylistique.

Ce concept contient ses propres contradictions. D'abord en ce qu'il se limite à une lecture formelle des objets, lecture que l'assemblage affaiblit au lieu de renforcer. Ensuite parce que le cadre n'est pas exposé pour ce qu'il est — il peut être plus ou moins authentique — mais seulement pour assurer l'unité. Or son rôle secondaire impose néanmoins la sélection des objets exposés puisqu'il devient le thème dominant de l'unité stylistique. Enfin, à l'usage, l'interdiction de circuler dans ces intérieurs éloigne les objets du public, objets pourtant soigneusement sélectionnés pour leur intérêt formel, donc pour être vus un par un.

Les intérieurs d'époque de catégorie artistique sont surtout le fait de musées d'art et s'appuient sur de riches collections «d'art décoratif» (de beaux objets du quotidien d'une certaine classe sociale). Depuis la Seconde Guerre mondiale, il ne s'est à peu près pas créé de nouveaux intérieurs de ce type et ceux qui existent (Metropolitan et Brooklyn Museum à New York) témoignent bien plus d'un état de la muséologie qui a laissé sa marque qu'ils ne prétendent interpréter l'art ou l'histoire.





Reconstitution historique de la chambre de lady Cartier au Lieu historique national Sir-George-Étienne-Cartier à Montréal. Photo: Service canadien des parcs.

Un intérieur «artistique» du XVIII^e siècle au Musée du Château de Ramezay à Montréal. Photo: Musée du Château de Ramezay.

LES INTÉRIEURS «HISTORIQUES»

Cette catégorie d'intérieurs d'époque naît de la critique des précédents et se fonde sur une théorie de la «restauration historique» qui veut sauvegarder la valeur de témoignage et la qualité de document des objets, plus que mettre en évidence les significations reliées à la forme. Or, pour être «document historique» l'objet doit être vérifié, documenté et choisi en fonction d'un thème, d'un message.

Ces intérieurs «historiques» apparaissent d'abord dans les maisons et édifices et veulent témoigner de la vie d'un personnage ou d'une classe sociale. Il faut donc choisir le personnage, l'époque et le message avant de reconstituer l'intérieur qui n'a que très rarement survécu au passage du temps. L'idée principale étant de recréer un intérieur complet comme il a réellement existé à un moment donné, le cadre devient beaucoup plus important que les objets qui y sont réintroduits. D'abord parce que c'est le cadre (la maison) qui avant tout retient l'attention des conservateurs et historiens. Les objets sont choisis en fonction du cadre mais doivent être postérieurs à celui-ci, et ce pour des raisons bien évidentes: le personnage historique est arrivé avec son quotidien après la construction et les objets doivent lui avoir appartenu par choix; autrement, comment expliquer l'environnement

quotidien d'un individu à l'aide d'objets qui n'ont rien à voir avec lui (ou avec son époque)?

Dans les monuments historiques, le cadre d'époque peut être authentique ou rétabli dans ses grandes lignes, mais les objets meublants sont souvent disparus. En fait, à l'aide d'objets, vrais ou faux, on reconstitue une ambiance, une atmosphère. C'est en effet l'image globale qui est importante, qui colle au message; il suffit aux objets d'être crédibles.

Contrairement aux intérieurs «artistiques» où on crée une œuvre à voir, les intérieurs «historiques» sont l'illustration d'un thème, voire d'une thèse. Cette catégorie se divise en trois groupes: les intérieurs de nature biographique (les plus anciens), ceux qui représentent une époque ou un moment (par exemple l'intérieur d'une maison d'ouvrier du XIX^e siècle) et, enfin, ceux qui illustrent les habitudes de vie d'une région. On comprend fort bien que seuls les deux derniers groupes se retrouvent en musée; pour voir le premier groupe, il faut en effet déménager la maison dans le musée. Mais cela aussi s'est déjà fait...

Les intérieurs d'époque de catégorie historique nous apparaissent aujourd'hui beaucoup plus efficaces que ceux de la catégorie précédente. Mais cela tient précisément au fait qu'ils évoquent ou interprètent un objet qui est extérieur à l'ensemble: un fait d'histoire, une époque, etc. et qu'il suffit d'informer le visiteur du thème ou de la thèse, au moyen d'un texte explicatif par exemple, pour que celui-ci d'un coup d'œil puisse transposer l'idée en image, sans plus. Dans cette perspective, les intérieurs d'époque de ce type sont bien plus souvent le fait de centres d'interprétation que de musées et, surtout, on y note l'absence d'authenticité des objets exposés (relation avec le lieu, valeur d'origine et qualité d'âge).

L'intérieur de type historique n'est muséable qu'à condition que le cadre dans lequel il expose les objets soit véridique et, à ce titre, le musée compromet la conservation des bâtiments dont il prélève les intérieurs. En fait, cette catégorie d'intérieurs se retrouve surtout dans les maisons et parcs historiques et a une

La maison Chevalier



Photo: Pierre Soulard, Musée de la civilisation.

Sise à Place-Royale, à Québec, la maison Chevalier (1763) a été restaurée à partir de 1956. Entre 1964 et 1984, le Musée du Québec y a exposé de façon permanente plusieurs de ses beaux meubles. En 1990, le Musée de la civilisation l'utilisait comme cadre pour présenter sa riche collection de meubles anciens et évoquer l'habitat urbain du XVIII^e siècle à Québec. Il s'agissait cependant d'une reconstitution puisque la maison Chevalier ne recèle plus assez de traces pour illustrer par son architecture intérieure la façon d'habiter à cette époque. C'est pourquoi il faut la considérer avant tout comme un lieu d'exposition, sans plus.

Le Musée y a donc recréé, notamment, l'espace et l'aménagement d'une salle de l'habitat bourgeois typique du XVIII^e siècle. Les visiteurs voient cette salle comme un tout, un objet de musée reconstitué, et un schéma explicatif les renseigne sur la qualité et la nature des éléments utilisés pour la reconstitution. L'objectif était de présenter un type d'espace dont la fonction est exprimée par la présence de certains objets et non pas de reproduire une atmosphère d'époque, ce qui aurait créé cette inutile confusion entre la maison Chevalier du XVIII^e siècle et le lieu d'exposition qu'elle est aujourd'hui.

L. N.

Un exemple d'un intérieur «sociologique»: la reconstitution de la salle commune d'une maison traditionnelle pour l'exposition Mémoires au Musée de la civilisation. Photo: Pierre Soulard, Musée de la civilisation.

valeur essentiellement didactique. Elle reconstruit en trois dimensions le film historique sur la base d'une recherche bien documentée qui cependant valorise davantage le discours sur l'histoire que les qualités des objets.

LES INTÉRIEURS «SOCIOLOGIQUES»

C'est en 1963 que A. E. Parr développe le concept de *sociological period room* en réaction aux expériences antérieures. Cette idée ne fait en réalité que transposer dans le champ des reconstitutions d'intérieurs d'époque la théorie de la restauration scientifique élaborée en Italie dès la fin du XIX^e siècle. Cette théorie suggère aux restaurateurs de respecter l'état existant d'un objet au lieu de valoriser soit un état originel hypothétique, soit un moment particulier de son histoire. En corollaire, cela signifie que l'objet conservé doit témoigner des traces du temps, c'est-à-dire de son usage, de son évolution dans le temps.

Dans cette perspective et en s'inspirant des reconstitutions de l'habitat humain que proposent certains musées de l'homme ou d'histoire naturelle, A. E. Parr suggère de revoir le concept d'intérieur d'époque en y inscrivant la dimension de l'usage des lieux par des groupes ou catégories sociales. En fait, il rejoint là l'idée déjà ancienne des musées européens, dont les musées d'ethnographie, qui cherchaient à exposer un mode de vie caractéristique. Le point de vue ethnographique n'étant pas inscrit dans une chronologie pas plus qu'il n'est fondé sur un point de vue esthétique, la valeur d'usage se trouve dès lors mise en relief.

Ces musées présentent donc un habitat quotidien, inconfortable à nos yeux parce que d'une autre époque, où les lits sont défaits et les vêtements laissés à la traîne. Les objets y sont tantôt vrais tantôt reconstitués, et cela n'a guère d'importance, l'intérieur d'époque ne servant qu'à illustrer la vie quotidienne. Sauf qu'à force de précision et de détails, la lecture de ces ensembles devient univoque: le lit défait n'évoque rien d'autre que quelqu'un qui vient de le quitter...



Cette préoccupation plus sociale permet aussi de marier des objets de diverses époques puisqu'on présume qu'il y a transmission d'objets, permanence de certains dispositifs mais aussi enrichissement et progrès, donc transformation. Ces intérieurs créent ainsi l'illusion de l'évolution, de la transformation de la société. La compréhension de ces phénomènes aux causes multiples et complexes nécessite toutefois une grande culture en histoire sociale. Comment expliquer autrement la présence d'une lampe à gaz au-dessus d'une table du XVIII^e siècle?

Une déviation dans cette catégorie est l'intérieur d'époque «utilitaire» qui surexpose instruments et outils, dans un atelier ou une cuisine par exemple, pour mieux expliquer la fonction ou l'usage d'un certain type d'espace. On rejoint là l'exposition typologique qui établit l'évolution des outils et instruments en mettant en série des objets de même type, en utilisant l'intérieur d'époque comme cadre d'un exposé plus spécialisé. En même temps on doit savoir, par exemple, qu'une cuisine contient bien des instruments rangés qui servent à tour de rôle seulement. Dans la logique d'un intérieur d'époque à thématique plus sociale, l'idéal serait de laisser le visiteur explorer

les tiroirs et découper la pièce de viande. Mais cela devient difficile sinon dangereux en contexte muséal...

En terminant, il convient de mentionner le nouveau discours français sur la question des intérieurs d'époque. Partant du fait que les intérieurs anciens qui subsistent sont des ensembles dont le prélèvement à des fins muséales détruit ou fausse la lecture, le Musée des arts et traditions populaires de Paris suggère qu'il faut les prélever comme un tout, sans aucune modification, ou abandonner l'idée de les prélever. Pour Jean Cuisenier¹, le prélèvement d'objets aboutit à les faire entrer dans un autre système, ce qui signifie en somme qu'on peut faire dire tout ce qu'on veut à un intérieur d'époque mais qu'il est abusif de prétendre qu'il ne reproduit qu'un intérieur d'époque.

Très ambitieuse, cette attitude clôt en quelque sorte le débat sur les intérieurs d'époque puisqu'il faut d'une certaine façon détruire l'édifice qui recèle un intérieur valable pour en valider la reconstitution dans un musée. Et, si cet intérieur est réellement valable dans son contexte initial, on voit mal comment une politique de conservation intégrée accepterait qu'il soit prélevé pour meubler un musée.

La considération des différentes catégories d'intérieurs d'époque permet d'observer que plus on avance dans le temps, plus le cadre devient important au détriment de l'objet, ce qui explique la désaffection du genre dans les musées voués à la conservation d'objets. L'évolution du genre démontre aussi la volonté d'expliquer de façon plus détaillée et plus complexe le quotidien, ce à quoi résiste le concept d'intérieur d'époque qui fige dans le temps et dans l'espace toute thèse. En effet, plus on détaille le cadre et plus on augmente le nombre d'objets, plus le discours se spécialise et se réduit au cas particulier. Enfin, l'incapacité d'établir un intérieur «vrai» ou perçu comme tel suppose la mise en œuvre de modes d'interprétation différents.

1. Jean Cuisenier, *L'art populaire en France*, Fribourg, Office du Livre, 1975, p.32-36.

N.D.L.R.: Cet article reprend la substance de rapports de recherche préparés par l'auteur pour le Musée de la civilisation en 1989-1990, en vue de la préparation de l'exposition sur l'habitat urbain dans la maison Chevalier.

Luc Noppen est professeur à l'École d'architecture de l'Université Laval.