



Déméter  
# 6 | 2021  
Objets de scène

---

## Conserver l'éphémère : les collections patrimoniales d'art lyrique de la Ville d'Aix-en-Provence

Valérie Brotons

---

### Édition électronique

URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

ISSN : 1638-556X

### Référence électronique

Valérie Brotons, « Conserver l'éphémère : les collections patrimoniales d'art lyrique de la Ville d'Aix-en-Provence », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 6 | 2021, mis en ligne le 01 septembre 2021. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, date de consultation.



Université de Lille  
Centre d'Études des Arts Contemporains, EA 3587

---

Ce document a été généré le 01 septembre 2021.



La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution  
Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.



# Conserver l'éphémère : les collections patrimoniales d'art lyrique de la Ville d'Aix-en-Provence

Valérie Brotons

---

## Résumé :

La plupart des scènes lyriques majeures dans le monde conservent des objets scéniques et des archives issus de leurs productions. Représentatifs de l'histoire de l'institution, ces objets ne sont dès lors plus considérés comme un stock mais comme un patrimoine par plusieurs de ces Opéras, qui ont choisi de le valoriser à travers des musées et des bibliothèques. Toutefois, à l'exception de ces grandes maisons, rares sont les théâtres, et plus encore les communes, susceptibles de prendre en charge la masse d'objets scéniques issus de leurs lieux de spectacles. Tel est pourtant le cas de la Ville d'Aix-en-Provence, qui a hérité dans les années 2000 d'un vaste ensemble provenant principalement du Festival International d'Art Lyrique, et constitué de divers fonds – décors, costumes, maquettes... – regroupés sous l'étiquette de « collections patrimoniales d'art lyrique ».

Remarquable par son exhaustivité, sa diversité, et ses qualités esthétiques, ce corpus comporte des œuvres d'artistes et scénographes majeurs du XX<sup>e</sup> siècle (Masson, Derain, Gontcharova, Clavé, Malclès, Ganeau, Laliq... ) et couvre la plus grande partie de l'histoire de la manifestation, allant pour l'essentiel de 1949 à la fin des années 90.

Après un bref historique du Festival d'Aix et de ses évolutions, l'article retrace les moyens par lesquels ces objets de scène sont parvenus jusqu'à nous et l'histoire mouvementée de la constitution des collections d'art lyrique aixoises, à travers le difficile processus qui mène du stockage à la conservation.

## Abstract :

Most of the world's major lyric theaters hold collections of stage artefacts and archives from past productions. These objects are increasingly viewed as testimonies of the past, with real heritage value, not just as mere storage items, and several opera houses have opted to promote them, by exhibiting them in museums and libraries. However, with the exception of the larger ones, few theaters, and even fewer cities, can afford to manage such large collections. The city of Aix-en-Provence, however, decided to give them a new lease on life: in the 2000's, the city inherited a large collection of artefacts originating mainly from the

Festival international d'art lyrique, and consisting of various funds – sets, costumes, stage design models – called "heritage collections of lyrical art".

The collection is remarkable for its comprehensiveness, diversity, and aesthetic qualities. It includes works from major 20<sup>th</sup> century French artists and stage designers (Masson, Derain, Gontcharova Clavé, Malclès, Ganeau, Lalique...), and covers most of the history of the Festival, from 1949 to the end of the 1990s.

This article presents a brief historical background to the Festival d'Aix and how it evolved over time. It explains how the collections were developed and have come down to us and recalls the tumultuous history and the difficult process that lead to the creation of Aix's lyric art collections, from storage to conservation.

#### Quelques mots à propos de :

Responsable du Musée des Tapisseries, lieu de rattachement des collections patrimoniales d'art lyrique de la Ville d'Aix-en-Provence, elle a conçu et assuré le commissariat de plusieurs expositions de valorisation de ces collections, ainsi que leurs textes et catalogues. Parmi celles-ci :

- Gabriel Bacquier, baryton, et le Festival d'Aix, 2014, avec la ROF et le CNCS.
- André Derain, de l'atelier à la scène, 2015, avec la BnF et des galeries d'art.
- Gabriel Dussurget, la naissance d'un festival, 2016, avec la BnF, et des collectionneurs privés.
- Don Giovanni, l'opéra des opéra (rétrospective des productions du Festival d'Aix de 1949 à 2013), 2017.
- D'Or et d'argent, costumes lumière, 2019.

Elle donne régulièrement des conférences dans le domaine de l'opéra et de la danse auprès de la BMVR de l'Alcazar à Marseille et du Ballet Preljocaj – Centre Chorégraphique National d'Aix-en-Provence.

#### Articles :

- Balthus et Derain au Festival d'Aix-en-Provence, dans le catalogue de l'exposition Derain, Balthus, Giacometti, une amitié artistique, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2017 ; Madrid, Fondation Mapfre, 2018.
- Le Freak, c'est chic, dans revue TDC n° 1122 Monstres, Réseau Canopé, 2019.

Texte intégral :



Figure 1. Photo de scène de *Così fan tutte* de Mozart dans les décors de Balthus, mise en scène Marcello Cortis, 1950, ektachrome 13x18 cm, coll. Ville d'Aix, don de Jacques-Paul Dauriac.

1. La plupart des scènes lyriques majeures dans le monde conservent des objets scéniques et des archives issus de leurs productions. Ces objets de nature hétérogène – costumes, maquettes préparatoires, plus rarement décors, mais aussi programmes, photos, affiches, plans de salle, voire films – engrangés au fil du temps, témoignent de l'histoire de l'institution. Dès lors, plusieurs de ces théâtres ne les considèrent plus comme un stock réutilisable, mais comme un patrimoine. Ils développent ainsi à côté de leur programmation annuelle une activité patrimoniale, sous la forme de musées ou de bibliothèques qui présentent collections permanentes et expositions temporaires.
2. Ces établissements peuvent être adossés aux maisons d'opéra, tel le musée du Teatro alla Scala de Milan ou le Memus (musée et archives historiques du San Carlo de Naples). D'autres en sont indépendants, mais collectent et conservent un patrimoine scénique, que ce soit dans des sites entièrement dédiés (New York Public Library for The Performing Arts), dans des musées dits « du Théâtre » (Musée d'État du Théâtre et de la Musique de St Petersburg, Museo Nacional del Teatro d'Almagro, Theatermuseum de Vienne...), ou au sein des départements spécialisés de grandes institutions, tel le Theatre and Performance Department du Victoria & Albert Museum (intégration d'un précédent « Musée du Théâtre »

dans le v&A). En France, c'est la BnF qui à travers son Département de la musique/Bibliothèque-musée de l'Opéra (BMO), et celui des Arts du spectacle, conserve entre autres une partie des fonds patrimoniaux de l'Opéra National de Paris (Palais-Garnier et Opéra-Comique), l'autre étant déposée depuis 2006 au Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie (CNCS) de Moulins.

3. Dans ce paysage dominé par les grandes institutions disposant de moyens humains et matériels importants, rares sont les théâtres capables et désireux de conserver et surtout de valoriser leur patrimoine. Plus rares encore sont les communes susceptibles de prendre en charge la masse d'objets scéniques issus de leurs lieux de spectacles.
4. Tel est pourtant le cas de la Ville d'Aix-en-Provence, qui détient depuis le début des années 2000 un vaste ensemble provenant pour sa plus grande partie de son Festival International d'Art Lyrique. Regroupés sous l'étiquette de « collections patrimoniales d'art lyrique », les différents fonds qui le composent – costumes, décors, maquettes... – constituent un patrimoine inestimable dans le domaine de l'opéra et des arts de la scène, en raison de leur exhaustivité – puisqu'ils couvrent la plus grande partie de l'histoire de la manifestation, allant pour l'essentiel de 1949 à la fin des années 90 – mais également de leurs qualités esthétiques.
5. J'ai été amenée à m'intéresser à ce patrimoine dès les années 90, et je suis depuis 2015 en charge de ces collections, celles-ci ayant été rattachées au Musée des Tapisseries, lequel partage avec son illustre voisin les bâtiments de l'ancien palais des archevêques aixois, dans la perspective d'y créer une « Maison de l'opéra ». Mon propos est ici de rendre compte de mon expérience dans ce domaine, et de souligner les difficultés inhérentes à la conservation et à la valorisation d'objets de scène, *a fortiori* dans un cadre déconnecté de la vie d'une scène lyrique ou hors d'un établissement d'envergure nationale dédié aux arts du spectacle.
6. Comment et à quelles fins conserver ces costumes, ces décors, voire ces accessoires ? Le défi est de taille pour une ville moyenne de province. Aussi, des représentations scéniques à la conservation des objets qui en sont issus, l'histoire des collections aixoises d'art lyrique ne s'est pas déroulée de manière linéaire. Le statut de ces fonds, à la fois considérés d'emblée comme patrimoniaux mais souvent négligés, reste d'ailleurs ambigu que ce soit par rapport aux normes de conservation muséales, ou dans l'articulation avec l'institution dont ils émanent, dont les buts et les

préoccupations différents de ceux d'un établissement à vocation muséographique.



Figure 2. Le théâtre de Cassandre en 1964, avec les décors de Suzanne Laliq pour *l'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, mise en scène Michel Crochot, reprise de la production de 1961, tirage argentique, coll. Ville d'Aix.

## Opéra et patrimoine, des notions antithétiques ?

5

7. Depuis une vingtaine d'années, la sphère du spectacle a été gagnée par un phénomène de patrimonialisation, qui s'étend désormais au cirque, aux jeux, ou aux carnivals. Comme le rappelait en 2013 le texte d'introduction du colloque *L'Ephémère en question, patrimoine des fêtes et spectacles*<sup>1</sup> :

Participant d'une coutume, d'une croyance ou bien d'un geste artistique, ils [les objets liés à ces manifestations] sont souvent la trace unique de temps festifs, et leur identification comme leur conservation sont à l'évidence des enjeux forts au plan de l'histoire des arts, de la sociologie et de l'ethnographie...

8. Lorsque l'histoire des collections patrimoniales d'art lyrique aixoises commence, au début des années 90, l'étude des arts de la scène est pourtant encore balbutiante en France, le spectacle y étant largement considéré comme un « art de l'éphémère » dont on retient essentiellement la dimension performative. Par ailleurs, si le cahier des charges d'une institution comme l'Opéra National de Paris lui garantit la conservation du plus grand nombre d'objets scéniques, dont certains conservés depuis la fondation de l'Académie Royale de Musique sous Louis XIV, et considérés comme un patrimoine inaliénable depuis le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, il n'en va pas de

même pour la plupart des scènes lyriques françaises, qui entretiennent avec les traces matérielles de leur histoire des rapports plus ou moins distants. En raison de contraintes budgétaires, liées en particulier au coût et au volume du stockage, la plupart d'entre elles sont en effet amenées à déclasser régulièrement les productions, et à éliminer une partie de leur stock de décors – souvent détruits – ainsi que de costumes, ces derniers faisant plus facilement l'objet de ventes publiques.

9. Les problèmes de stockage se posent de manière encore plus cruciale pour les festivals. En effet, par opposition aux scènes lyriques dites « de répertoire », dont certaines productions pouvaient – jusqu'à des temps récents tout au moins – être remontées à intervalles réguliers pendant plusieurs décennies, la plupart des festivals sont tournés vers la création (nouvelles productions ou commande d'œuvres), ce qui les amène en quelque sorte à se réinventer à chacune de leurs courtes éditions.
10. Tout nouveau directeur de théâtre, cherchant à marquer son mandat de son empreinte propre est souvent tenté de – et parfois nommé pour – balayer l'ère précédente. Les directeurs de festivals le font d'autant plus vigoureusement, par rapport aux scènes de répertoire, que le temps de la démonstration leur est compté, et que l'ombre de leur prédécesseur, voire du fondateur, plane sur la manifestation. Répertoire, orientations esthétiques, interprètes et équipes renouvelés proclament le changement. À de très rares exceptions près, les productions anciennes ne sont jamais remontées, et seuls films ou photos en conservent la trace.
11. A contrario, le Festival International d'Art Lyrique présente des particularités qui ont permis de sauvegarder l'essentiel des objets de scène. Créée en 1948 par Gabriel Dussurget (1904-1996), organisateur de concerts et agent artistique, et son compagnon Henri Lambert, la manifestation reçoit dès l'année suivante l'appui financier de la société du Casino d'Aix-Thermal, en la personne de Jean Bertrand et de Roger Bigonnet. Cette société, qui gère un établissement de jeux, les Thermes ainsi que de grands hôtels aixois, restera propriétaire des décors et des costumes jusqu'en 1972.
12. Bien que résolument tourné vers la création contemporaine dans le domaine scénique et musical, le Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence sera toutefois fondé jusqu'à cette date sur la reprise, tous les deux ans, de la plupart des spectacles. Grâce à ce principe – et même s'il n'aura plus systématiquement cours par la suite – une importante partie de la vaste « matière » accumulée en plus de soixante-dix ans de

représentations estivales a pu ainsi nous parvenir, en dépit d'aléas que nous évoquerons plus loin. Elle témoigne de l'histoire de cette manifestation, très vite devenue emblématique aux plans lyrique et artistique, en France et dans le monde.



Figure 3. Public du Festival d'Aix dans les années 50, tirage argentique 39,7x29,8 cm, coll. Ville d'Aix.

## Le Festival d'Aix, haut-lieu de création artistique

13. Si l'on excepte le festival de Bayreuth, créé en 1876 par Wagner lui-même et entièrement dédié à ses œuvres, et les festivals nés dans les théâtres antiques comme les Chorégies d'Orange (1869) ou celui de Béziers (1898), qui tous deux connaissent des existences brèves ou entrecoupées, le Festival d'Aix-en-Provence est l'un des plus anciens festivals lyriques au monde. Il n'est en effet précédé que de celui de Vérone en Italie (1913), de Salzburg en Autriche (1920), et de Glyndebourne en Angleterre (1934), se déroulant de manière ininterrompue de 1948 à nos jours, malgré quelques éditions abrégées.
14. À l'époque de sa naissance, il s'agit en outre du seul festival d'art lyrique de plein air, où selon le fameux texte « Don Juan aux étoiles » de François Mauriac<sup>3</sup>, « la divine musique, délivrée de l'atmosphère confinée du théâtre, monte vers les étoiles, et le ciel nocturne l'accueille et la commente ». L'entreprise animée à l'origine par une poignée de passionnés, dont certains simples amateurs, va s'institutionnaliser au fil du temps. Cependant, quelle que soit l'époque, le Festival d'Aix se distinguera par une recherche de modernité, à la fois dans le choix de son répertoire ou dans ses orientations esthétiques.



Figure 4. André Masson, élément de décor (châssis) pour *Iphigénie en Tauride* de Gluck, mise en scène Jean Doat, 1952, bois peint, 500x250 cm, coll. Ville d'Aix, don de la Société du Casino d'Aix-Thermal. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.



Figure 5. Natalia Gontcharova, élément de décor (châssis) pour *Les Noces* de Stravinsky, chorégraphie Georges Skibine, 1962, bois peint, 700x200 cm, coll. Ville d'Aix, don de la Société du Casino d'Aix-Thermal. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

15. Il est d'usage de découper son histoire en différentes ères qui recouvrent les mandats des directeurs successifs, eux-mêmes représentatifs de l'évolution des arts du spectacle en France et dans le monde. Lorsque Gabriel Dussurget crée au sortir de la guerre un « Festival International de Musique » à Aix, son ambition est d'insuffler à la scène de l'Opéra une unité esthétique, sur le modèle des Ballets Russes de Diaghilev, des Ballets suédois de Rolf de Maré, ou même de ceux des Champs-Élysées de Roland Petit dont il a été l'administrateur.
16. Suivant en cela Jacques Rouché<sup>4</sup>, seul directeur à avoir appliqué ces principes avant lui dans le domaine de l'opéra, Dussurget confie la création des décors et des costumes à des peintres parmi les plus notoires du XX<sup>e</sup> siècle, tels André Derain, André Masson ou Natalia Gontcharova.



Figure 6. Châssis et costumes d'après A. M. Cassandre pour *Don Giovanni* de Mozart, mise en scène Jean Meyer, 1949, coll. Ville d'Aix, don de la Société du Casino d'Aix-Thermal. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

17. Certains encore peu connus à l'époque, tels Balthus ou Antonì Clavé, œuvrent aux côtés de scénographes éminents : Georges Wakhevitch, Jean-Denis Malclès, François Ganeau, Suzanne Laliq, et en premier lieu A. M. Cassandre<sup>5</sup>, qui conçoit le premier théâtre de l'Archevêché, édifié en 1949 pour servir d'écrin aux décors et aux costumes de sa mythique production de *Don Giovanni*, reprise tous les deux ans jusqu'en 1972. Les contraintes architecturales amènent Cassandre à revenir aux procédés du théâtre classique, soit des changements de décor à vue, au moyen de châssis mobiles et de toiles peintes. Bien que passé de mode à l'Opéra, ce parti-pris sera adopté par tous les peintres-scénographes déjà cités, ainsi que par leurs successeurs, Jacques Dupont, Pierre Clayette, Daniel Louradour ou Matias, jusqu'au départ de Gabriel Dussurget en 1972. Sous la direction de ce dernier, la plupart des productions auront été ainsi des créations originales, conçues spécialement pour la scène de l'Archevêché.



Figure 7. Costume personnel de style Renaissance de R. Capecchi, coll. Ville d'Aix, don de Mme J. Capecchi. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

18. Rappelons qu'à la même période, la plupart des théâtres lyriques disposent de stocks de décors et de costumes stéréotypés, dits « à volonté », facilement interchangeables. Le Théâtre municipal aixois – aujourd'hui Théâtre du Jeu de paume – qui est à la même époque une scène lyrique active, puise ainsi dans ce stock d'éléments scéniques pour ses diverses productions. Quant aux solistes, ils utilisent leur propre garde-robe,

constituée de quelques costumes de style historique, comme le montre le costume personnel du baryton Renato Capecchi. Premier interprète du Don Juan d'Aix, celui-ci utilise indifféremment pour ses autres engagements dans *Don Giovanni* de Mozart ou *Il Trovatore* de Verdi le même costume de style Renaissance, les mises en scène étant immanquablement situés à l'époque des livrets.

19. L'édition 1974 s'ouvre sous la direction de Bernard Lefort, à l'issue des travaux de remplacement du léger théâtre de Cassandre, originellement démontable et dépourvu de cintres, par une structure plus moderne. Le règne des peintres à la scène s'achève au profit de celui des metteurs en scène. Dans l'intervalle, à la suite de mai 68, le monde de l'opéra a subi de plein fouet les remises en question et les contestations du temps. Qualifié par les uns d'art élitiste et réactionnaire, il est traité dans le même temps par André Malraux, ministre des Affaires culturelles de 1959 à 1969, de « divertissement pour concierges ». Nommé pour redynamiser les structures musicales en France, Marcel Landowski, son premier directeur de la Musique et de la Danse, dissout la troupe de l'Opéra de Paris et transforme l'Opéra-Comique en « Opéra-studio » dédié à la création contemporaine.
20. De même que Rolf Liebermann, qui prend la tête de ces institutions en 1973, Bernard Lefort invite des metteurs en scène venus du théâtre, chargés d'impulser une vitalité nouvelle au Festival d'Aix. Antoine Bourseiller, Jean-Pierre Vincent, Georges Lavelli ou Jean-Louis Thamin et leurs collaborateurs attirés, Max Bignens, Dominique Borg ou Patrice Cauchetier, y apportent une nouvelle esthétique, en particulier dans les décors désormais en volume, et faisant appel à des matériaux « innovants » tels le polystyrène, les résines, ou les mousses expansives, à la place du bois et de la toile.



Figure 8. Char du Soleil, élément de décor d'après Pier-Luigi Pizzi pour *Castor et Pollux* de Rameau, 1991. Résine moulée et patinée sur structure en métal, 415x220 cm, acquisition et coll. Ville d'Aix. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

21. Les collections patrimoniales d'art lyrique de la Ville d'Aix-en-Provence témoignent de ces évolutions artistiques et techniques, qui s'accompagnent de celles du lieu scénique lui-même. En effet, le théâtre de l'Archevêché sera reconstruit à nouveau entre 1984 et 1985 sous le mandat de Louis Erlo (1983-1996), successeur de Lefort, pour répondre aux exigences croissantes des conditions de production contemporaines. La salle est agrandie, de même que la cage de scène, on dote le théâtre de cintres, de dessous. Sa dernière version, actuellement visible, est érigée en 1997, à l'arrivée de Stéphane Lissner, directeur de 1997 à 2006.

## Un corpus complet sur les arts du spectacle

22. Les fonds issus du Festival d'Aix comportent plus d'un millier de costumes de scène, autant de décors et d'accessoires (toiles peintes, châssis, quelques décors construits, de 1949 à 1996), quatorze maquettes en volume (de 1977 à 1995), trente-cinq maquettes planes de costumes et décors signées Balthus, Masson, Malclès, Ganeau, Matias ou Cantafora (de 1951 à 1993), ainsi qu'une donation par le scénographe et costumier Patrice Cauchetier de deux-cent-soixante dessins préparatoires, et de documentation couvrant sa collaboration avec le Festival d'Aix pour *Don Giovanni* et *Idomeneo* de Mozart (1976, 1981 et 1986), *Les Liaisons dangereuses* de Claude Prey (1980), *La Cenerentola* de Rossini (1983) et *Orphée aux enfers* d'Offenbach (2009).



Figure 9. Patrice Cauchetier, maquette échantillonnée des costumes du chœur pour *Don Giovanni* de Mozart, mise en scène Jean-Pierre Vincent, 1981, gouache sur carton, 21x29,7 cm, coll. Ville d'Aix, don de l'artiste. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.



Figure 10. Buste de figure fantastique pour *Il Mondo della luna* de Haydn, d'après Jean-Denis Malclès, mise en scène Maurice Sarrazin, 1959. Papier mâché, aluminium, bois, 80x100 cm, coll. Ville d'Aix, don de la Société du Casino d'Aix-Thermal. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

23. S'y ajoutent une quarantaine d'affiches d'éditions estivales, commandées à de grands artistes contemporains (Zao Wou Ki, César, Olivier Debré, Bernard Buffet, Carzou..) entre 1974 et 1996, ainsi que plusieurs milliers de tirages photos (fonds propres et documentation), la collection complète des programmes, de nombreux dossiers de presse, et enfin, les archives administratives (courriers, contrats...) en partie inventoriées par l'Université de Provence grâce à un programme mis en œuvre par l'INHA<sup>6</sup>, et déposées aujourd'hui aux Archives municipales d'Aix-en-Provence.



Figure 11. Costume d'Angelina d'après P. A. Weitz pour *La Cenerentola* de Rossini, mise en scène Claude Buchvald, 2000, coll. Ville d'Aix, don du Festival International d'Art Lyrique. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

24. Fait rarissime, cet ensemble comprend également un fonds audiovisuel, composé de sept opéras et de quatre-vingt-seize concerts enregistrés par la Vidéotheque Internationale d'Art Lyrique, créée en 1990 par Jean-Louis Pujol, directeur-adjoint du Festival d'Aix. Ce fonds propre, dont les droits appartiennent à la Ville d'Aix, complète celui de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA), détenteur des archives audiovisuelles des années 1959 à 1989. Le Musée des Tapisseries conserve ces dernières à titre documentaire, les droits de consultation, acquis lors de la création de la vidéotheque, étant malheureusement échus. Enfin, une centaine de costumes issue des décennies plus récentes (1998 à 2017) et accompagnée des dossiers d'habillement constitués par le service des costumes de l'actuel Festival International d'Art Lyrique, a rejoint en 2019 le fonds historique. Ces collections sont complétées par deux fonds provenant de l'ancien Théâtre municipal, composés d'une quarantaine de costumes ainsi que d'une centaine d'éléments de décors représentatifs d'une scène lyrique de province de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle aux années 60, comme évoqué plus haut.



Figure 12. André Derain, porte pour le décor de *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, 1953, bois et toile peinte, 220x130 cm, coll. Ville d'Aix, don de la Société du Casino d'Aix-Thermal. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.



Figure 13. Antoni Clavé, porte pour le décor de *Le Nozze di Figaro* de Mozart, 1952, bois et toile peinte 250x140 cm, coll. Ville d'Aix, don de la Société du Casino d'Aix-Thermal. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.



Figure 14. Porte pour un décor non identifié du Théâtre municipal (Théâtre du Jeu de Paume), bois et toile peinte, 220x120 cm, s.d., coll. Ville d'Aix. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

25. L'ensemble constitue aujourd'hui un exemple rare de conservation de collections de ce type, dont l'intérêt, outre leurs qualités intrinsèques, est de pouvoir être mis en regard les uns avec les autres. La sauvegarde et la transmission de ces objets de scène a pu s'opérer grâce à la conjonction de différents facteurs, mais souvent au prix d'une lutte acharnée de tous les acteurs impliqués, contre l'indifférence et l'oubli.

### **Une histoire longue et tourmentée**

26. Productrice des spectacles depuis 1949, la Société du Casino d'Aix-Thermal laisse la place en 1973 à une autre entité administrative pour l'organisation du Festival d'Aix. Elle conservera toutefois dans ses hangars bien après cette date vingt-six productions sur la trentaine programmée pendant la période. Dans la série documentaire de Pierre Jourdan « La grande aventure d'Aix » (Lizard Production), on peut encore voir en 1988 Teresa Berganza et Luigi Alva déambuler dans ces lieux et endosser à nouveau leurs costumes. Et ce n'est qu'en 2003, absorbée par le groupe Partouche, qu'elle décidera de céder son patrimoine à la Ville d'Aix-en-Provence.
27. À la suite du Casino, la SEMETA (Société d'Économie Mixte pour l'Exploitation du Théâtre de l'Archevêché), – elle-même héritière d'une précédente association et mise en liquidation en 1996 – fait donation à la Ville d'Aix, dix ans plus tard, d'un ensemble de costumes et de décors provenant de spectacles des années 70 aux années 90. Complétées dans les deux cas par la donation de fonds d'archives et de documentation, ainsi que par les droits du Producteur des spectacles, afférents à l'ensemble, ces cessions représentent l'acte de naissance officiel des collections patrimoniales d'art lyrique de la Ville d'Aix-en-Provence. Toutefois, il faut souligner qu'il s'agit en fait de l'aboutissement d'un processus né à la fin des années 70.



Figure 15. Costumes de Bacchus et Momus d'après Françoise Tournafond pour *Psyché* de Lully, mise en scène Jean-Claude Penchenat, 1987, coll. Ville d'Aix, don de la SEMETA, 2005. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

28. Dès cette époque, en effet, le Festival d'Aix commence à se préoccuper de la conservation et de la valorisation de son patrimoine, en évoquant l'idée d'un « Musée du Festival ». Parallèlement, pendant la décennie suivante, des opérateurs culturels aixois – Musée des Tapisseries, Vidéotheque Internationale d'Art Lyrique, et Direction du Patrimoine – prennent conscience de l'intérêt de préserver la mémoire de l'institution emblématique de la ville. Appuyées par des associations locales, ces structures œuvrent à sa conservation, en lien avec la société du Casino et la SEMETA, en effectuant déjà un travail d'inventaire, de collecte, et d'acquisitions.
29. Dans les années 90, bien avant la cession officielle, la société du Casino dépose ainsi des costumes et des décors à la Vidéotheque d'Art Lyrique ou au Musée des Tapisseries. Entre 1997 et 1998, ce dernier reçoit en dépôt de la SEMETA cent quatre-vingt-dix-huit costumes rescapés de la vente aux enchères organisée lors de sa liquidation, quinze maquettes en volume, ainsi qu'un fonds documentaire (affiches, programmes et dépliants, revues de presse, archives administratives, programmes, plans de montage des productions). S'y ajoutent d'autres dons comme ceux de quatre-vingt-neuf décors du théâtre municipal en 1998, d'ektachromes en couleur de Jacques-Paul Dauriac, ou de costumes personnels de Renato Capecchi par son épouse, en 1999.

30. Sous l'impulsion de son conservateur Bruno Ely, le musée engage par ailleurs une politique d'acquisition, et crée un département « Arts du spectacle » au sein du musée. En 1997, lors de la vente publique des actifs de la SEMETA, il se porte acquéreur de décors et accessoires de Roberto Devereux de Donizetti (Pier-Luigi Pizzi, 1977), *The Fairy Queen* de Purcell (Deirdre Clancy, 1987), *La Flûte enchantée* de Mozart (Max Bignens, 1989), *Don Giovanni* (Arduino Cantafora, 1992), *Les Indes galantes* (Roberto Platé, 1990) et *Castor et Pollux* de Rameau (Pier-Luigi Pizzi, 1991). Suivront l'acquisition de maquettes planes de décors et de costumes de Matias pour *l'Italiana in Algeri* (Rossini) de 1970, Jean-Denis Malclès pour ses productions de 1958 de *Die Zauberflöte* (spectacle repris jusqu'en 1965), *Il Mondo della luna* de Haydn de 1959 et *Les Malheurs d'Orphée* de Darius Milhaud de 1962, ainsi que de celles de François Ganeau pour *Il Matrimonio segreto* de Cimarosa (1951), *Lavinia*, création d'Henri Barraud de 1961, *Il Combattimento de Tancredi e Clorinda* de Monteverdi de 1967, et *Così fan tutte* de Mozart de 1963. Cette dernière production remplace celle dessinée par Balthus en 1950, dont le musée réussit à acquérir une maquette du costume de Despina.



Figure 16. Maquette construite d'après Nicolas Sire pour *Le Comte Ory* de Rossini, 1995, gouache, carton, 90x40 cm, coll. ville d'Aix, don du Festival d'Aix, 1997. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

31. La Vidéothèque Internationale d'Art Lyrique se consacre quant à elle à la divulgation et à l'élaboration de la mémoire audiovisuelle du festival. Un partenariat avec l'INA permet la consultation par tout public dans ses locaux des films de la période 1959 à 1989, tandis que les concerts et les opéras des années 1990 à 1996 sont systématiquement captés à des fins d'archives.
32. Alors que les services éducatifs des Maisons d'opéra sont encore embryonnaires – celui du Festival d'Aix y compris – Vidéothèque et Musée

mettent parallèlement en œuvre des programmes de sensibilisation à l'art lyrique en direction du grand public et des établissements scolaires. Quelques expositions présentent des décors et des costumes, en particulier en 1998, à l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire du Festival d'Aix. Cependant, ces structures travaillent alors sans véritable synergie. La dispersion et le manque d'accessibilité nuisent à la consultation et à l'étude de ces collections très méconnues du grand public et des chercheurs. Leur prise en charge par la Direction des Musées et du Patrimoine en 2003, sous la responsabilité de Brigitte Lam puis de Marie-Françoise Borel, et enfin leur rattachement en 2015 au sein du Musée des Tapisseries – d'un point de vue administratif, si ce n'est physique – aura pour ambition de leur redonner une certaine lisibilité, autour d'un projet de « Maison de l'opéra » envisagé à l'époque.

33. Malgré cette genèse laborieuse, la patrimonialisation de ces fonds semble s'être opérée quasi naturellement. Pourtant, ce corpus remarquable comporte de nombreuses lacunes, résultant en premier lieu de mauvaises conditions de conservation, sur lesquelles nous reviendrons, mais également de changements structurels importants. En effet, avec le retrait du Casino en 1972, le Festival d'Aix perd des lieux de stockage que la municipalité de l'époque peine à remplacer. Faute d'être entreposés convenablement, certains des objets scéniques des décennies suivantes disparaîtront ou subiront des dégradations importantes. Au milieu des années 70, comme la plupart des grandes scènes lyriques, il entre également dans l'ère des coproductions, afin de réduire ses coûts. Les coproducteurs se partagent généralement les éléments scéniques, l'un gardant les décors, l'autre les costumes.
34. Enfin, alors qu'une partie des objets de scène de la SEMETA est dispersée lors d'une vente aux enchères qui accompagne sa liquidation, a lieu la création concomitante de l'actuelle « Association pour l'organisation du Festival International d'Art Lyrique et de l'académie européenne de musique », qui crée une rupture dans la chaîne de transmission. En effet, contrairement aux périodes précédentes, la nouvelle association n'hérite pas des structures organisatrices antérieures. En termes juridiques, il y a désormais deux entités « Festival d'Aix » distinctes : la Ville d'Aix-en-Provence, héritière de la période dite « historique », et la nouvelle structure de gestion, qui constitue depuis lors son propre patrimoine. Cette scission s'accompagne de deux marques, ainsi que de droits distincts, en particulier dans le domaine audiovisuel. Seule la Ville d'Aix est ainsi habilitée à donner des autorisations d'exploitation d'extraits audiovisuels

pour les productions antérieures à 1997, situation difficilement compréhensible d'un point de vue extérieur.

35. Par ailleurs, le champ de l'élaboration du spectacle a rarement fait l'objet d'une grande attention de la part des équipes du Festival d'Aix. Il faudrait par exemple retrouver la totalité des contrats pour savoir si le dépôt des maquettes préparatoires des costumiers ou scénographes auprès de l'institution y était stipulé. Mais force est de constater que pour le fonds aixois, il n'en est rien. Seules les acquisitions réalisées à titre onéreux, ou les dons, comme celui de Patrice Cauchetier, ont permis de retrouver certains de ces dessins. Les plus importants, de la main de Derain, de Masson ou de Balthus, sont toutefois restés propriété de leurs auteurs.
36. Souvent dispersés lors de ventes aux enchères, ou transmis dans le cadre de dations, certains d'entre eux, bien que malheureusement dispersés entre la bibliothèque Jacques Doucet et la BMO, ont toutefois enrichi les collections nationales, tels ceux de Derain pour *Il Barbiere di Siviglia* ou *L'Enlèvement au sérail*. Beaucoup, cependant, restent en mains privées, au sein de fondations (archives Clavé, Fonds Masson...) ou chez des collectionneurs. Dans certains cas, ces maquettes, dont certaines comportent des échantillons de textiles, sont pourtant les seules traces matérielles des spectacles. C'est le cas de celles de Balthus pour *Così fan tutte* : alors que les décors ont disparu, ayant semble-t-il brûlé dans les entrepôts de la Réunion des Théâtres Lyriques à laquelle ils avaient été vendus, seules ces maquettes permettent de juger, contrairement aux films ou aux photos en noir et blanc de l'époque, des couleurs « de sorbet », selon le mot d'Yves Florenne<sup>7</sup>, qui avaient tant scandalisé certains spectateurs lors de la création<sup>8</sup>.
37. L'accès aux films et aux photos de scène est également entravé par des questions de droits, aux coûts exorbitants et aux durées limitées. La Ville d'Aix a la chance de bénéficier d'archives propres dans ces domaines, mais faute de nouvelles cessions, les captations de l'INA sont pour l'heure inaccessibles au grand public. Quant aux photos, telles celles de Serge Lido<sup>9</sup> ou de Jean Ely<sup>10</sup>, principaux photographes du Festival d'Aix de l'origine jusqu'à la fin des années 60, elles appartiennent à des agences et studios privés.



Figure 17. Manutention d'un châssis de décor en vue de son transport. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

38. Malgré ces aléas, il est possible aujourd'hui de retracer et de documenter la plus grande partie de l'histoire du Festival d'Aix, de sa création à la fin des années 90, avec quelques incursions dans les années 2000, à travers les différents fonds conservés par la Ville d'Aix. Pour celle-ci, cependant, le défi principal reste la conservation de ces collections qui nécessitent, en

particulier pour les décors, des surfaces importantes, du mobilier adapté et des transports par semi-remorque. Imaginons un musée dont les réserves abriteraient essentiellement des toiles de très grand format et une statuaire monumentale !

### **Du stockage à la conservation : une équation difficile**

39. Les objets scéniques sont conçus pour être manipulés fréquemment lors des représentations, des tournées, puis entreposés dans l'attente d'une possible reprise avant leur déclassement. À l'issue de ce cycle, plusieurs destinées s'offrent à eux. Les costumes trouvent facilement une seconde vie auprès d'autres compagnies ou d'amateurs, les accessoires alimentent le magasin des accessoiristes, champions du réemploi. Quant aux décors, leur sort est plus problématique. Souvent détruits dans le passé, ils font désormais l'objet d'une démarche environnementale, intégrant dès leur conception l'usage de matériaux recyclables<sup>11</sup>. Depuis quelques années des initiatives sont également nées pour redonner une seconde vie à des décors collectés auprès d'Opéras, de Théâtres ou à l'issue de tournages, avec des associations comme ArtStock, Récupscène ou La Réserve des Arts.
40. Dans ce contexte, la création de fonds patrimoniaux reste une exception. Une fois sortis de leur statut d'objets scéniques, décors et costumes de scène entrent en effet dans le champ de la conservation et des normes muséales. De ce fait, hormis les décors du théâtre de Châtellerauld, dont la restauration a été subordonnée à la possibilité de les réutiliser sur scène<sup>12</sup>, les objets qui composent ces fonds patrimoniaux sont dès lors considérés comme des œuvres à part entière, et à ce titre bénéficient théoriquement de conditions de conservation adéquates, identiques à celles en usage par exemple dans les musées de la mode et du costume.
41. Adaptés aux performances scéniques et aux changements d'interprètes, les costumes de scène sont a priori moins fragiles que les vêtements civils. La plupart des costumes aixois a été régulièrement réemployée au fil des reprises, de même que dans un théâtre de répertoire comme celui d'Aix, dont les costumes pouvaient également être loués à des particuliers en sus de leur utilisation scénique. De ce fait, ces costumes peuvent présenter quelques stigmates, comme des modifications, des tâches de maquillage, des déchirures ou des accrocs parfois hâtivement réparés, sans pour autant perdre leur intégrité. La difficulté de leur conservation tient surtout à leur caractère parfois extravagant : longueur ou largeur exceptionnelle, emploi de matériaux composites ou non pérennes (plastiques, papier...),

rembourrages, matiérage ou corps<sup>13</sup>, pièces diverses et volumineuses, en particulier des coiffes et des masques de toutes sortes. Dès lors qu'il ne joue plus, maintenir l'intégrité du costume de scène est également compliqué : certains éléments interchangeables – chemises, jupons, chaussures – sont traditionnellement réaffectés au stock, les coiffes et perruques en sont facilement séparées, les accessoires tels que bijoux ou armes diverses rejoignent le magasin ou l'armurerie.



Figure 18. Costume de Rudy Sabounghy pour Arnalta, rôle travesti, et son « corps », habituellement dissimulé, pour *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, mise en scène Klaus Michael Grüber, 1999, don du Festival International d'Art Lyrique. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

42. La question des décors est plus épineuse encore, compte tenu de leurs dimensions. Pour l'essentiel, les décors aixois sont des châssis, grands panneaux entoilés qui peuvent atteindre huit mètres de haut, et jusqu'à cinq mètres de large. Dans ce cas, ils sont articulés pour pouvoir être repliés, et comportent des ferrures qui en accentuent le poids. Le fonds compte également des toiles peintes aux dimensions du fond de scène, soit jusqu'à onze mètres de large, difficiles à dérouler. On compte peu d'éléments en volume, mais les formes complexes de ces derniers rendent leur entreposage difficile.



Figure 19. Matias (Charles Henrioud, dit), maquette de costumes pour *l'italienne à Alger* de Rossini, mise en scène Jean-Pierre Grenier, 1970, gouache sur papier, 50x30 cm, acquisition et coll. Ville d'Aix.



Figure 20. Costumes de Mustafà, Elvira et Eunnuque d'après Matias pour *L'italienne à Alger*, coll. Ville d'Aix, don de la Société du Casino d'Aix-Thermal. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

43. Lors de leur entrée dans les collections de la Ville d'Aix, à partir de 2003, l'ensemble des fonds avait connu des conditions de conservation désastreuses. Humidité, mites, poussière, s'étaient ajoutées au nombre des années, endommageant gravement certains costumes ou décors. Une succession de déménagements trop longs à retracer, l'absence de lieux de stockage adaptés, avaient entraîné des pertes et des désordres, tels que mélanges et erreurs d'attribution, faussant les premiers inventaires. Ainsi pour nombre de costumes, il a fallu et il faut encore se livrer à un véritable travail de détective pour tenter de reconstituer l'ensemble en rapprochant culottes, vestes ou capes séparées. Encore cette ambition est-elle freinée par la disparition quasi systématique de certains éléments, et en particulier des perruques ou des coiffes qui faisaient parfois tout le sel de ces costumes. C'est le cas par exemple des couvre-chefs fantaisistes imaginés par le scénographe et peintre Matias pour *L'italienne à Alger*, aujourd'hui manquants. Soulignons qu'à l'inverse, certains accessoires, fragments parfois insolites, ont survécu contre toute attente, alors même que le reste de la production a disparu.



Figure 21. Masques et plastrons pour les costumes de *Castor et Pollux* de Rameau, mise en scène et scénographie Pier-Luigi Pizzi, 1991, acquisition et coll. Ville d'Aix, 1997. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

44. En l'absence de réserves adaptées et de personnel formé, la décision d'externaliser la conservation a été prise, costumes et décors constituant deux lots distincts, conservés dans des lieux différents. Comme ceux de la BnF/BMO et du CNCS, les costumes de scène aixois bénéficient des normes de traitement et de conservation adéquates, sur la base d'un cahier des charges rigoureux, pratiques susceptibles d'évoluer en fonction de la connaissance des textiles, qui ne cesse de progresser : passage en anoxie pour la désinsectisation, micro-aspiration, nettoyage, constat d'état avec prise de clichés d'état et de publication, inventaire, et conditionnement en boîtes ou sous housse dans des matériaux spécifiques, avec contrôle de l'hygrométrie et de la température. Malheureusement, le prestataire retenu depuis l'origine, la société St-James, se trouve en Indre-et-Loire, ce qui ne facilite pas le travail sur les collections.



Figure 22. Un costume conditionné en boîte et conservé à plat. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

45. Le fonds de décors est le plus problématique. Malmené par plusieurs déménagements et des entreposages défectueux, il a été victime de désordres importants. Leur dépôt dans les locaux de la société Bovis, plus proche d'Aix-en-Provence, a permis de regrouper les châssis par production et de les installer dans des racks plus satisfaisants que par le passé. Un gros travail reste toutefois à faire sur ce fonds : révision de l'inventaire, marquage des éléments, actuellement repérés par des étiquettes, campagne photographique, et restauration de certaines pièces.

En effet, jusqu'à présent seuls quelques accessoires ont bénéficié d'une restauration légère, comme l'épINETTE et le paravent visibles dans la scène de la leçon de musique de *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, en grande partie de la main même d' André Derain, à l'occasion de leur présentation dans l'exposition « Derain, Balthus, Giacometti, une amitié artistique<sup>14</sup> ».



Figure 23. Nettoyage par S. Guéné du paravent peint par André Derain pour *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, 1953. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.



Figures 24 et 25. Entreposage en 2011 et en 2020 des châssis et des toiles peintes. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

46. Cet exemple caractérise toute l'ambiguïté dont peuvent être chargés les objets de scène. Aux difficultés de conservation s'ajoutent les problématiques de leur valorisation, particulièrement dans notre cas, lorsque le geste pictural d'un artiste reconnu se juxtapose au geste technique du décorateur (celui-ci intégrant les contraintes propres au spectacle), le champ de l'histoire de l'art au champ de l'artisanat d'art. En effet, bien que l'on puisse apprécier telle toile ou tel châssis pour leur valeur picturale intrinsèque, il ne s'agit pas d'une œuvre isolée, mais d'un élément destiné à s'inscrire dans un ensemble, lui-même conçu pour être présenté selon une certaine implantation, évoluant au gré de différents tableaux et sous certains éclairages. Or, ceux-ci sont quasiment impossibles à reproduire dans un contexte muséal ou même lors d'expositions.



Figure 26. Exemple de patine à effet de brûlure pratiquée sur un costume. Crédit photo : Ville d'Aix-en-Provence.

47. La question de la restauration elle-même soulève des questions. Jusqu'à quel point par exemple effacer les plaies et les bosses de ces objets, au

risque d'éradiquer le témoignage de leur vie originelle ? Ou que faire lorsque certains costumes ont été patinés pour obtenir des effets de brûlure, de sang, de tâches et de vieillissement divers, qui peuvent être confondus avec des dégradations ?

48. Malgré les questionnements et les vicissitudes, les collections patrimoniales d'art lyrique aixoises continuent néanmoins à s'enrichir depuis les années 2000. Outre le don Cauchetier, sont venues l'abonder la donation de photos de scène de Jean Bouville (1960 à 1968) et l'acquisition de nouvelles maquettes de Jean-Denis Malclès pour *Die Zauberflöte* de (1958) et *Orphée* de Gluck (1955), ainsi que de Matias pour *l'Italienne à Alger* (1970).
49. En marge des collections issues du Festival d'Aix, les Amis du peintre et dessinateur de presse Marcel Sahut, aixois d'adoption, ont fait également donation en 2008 de plus de quatre-cents dessins sur le thème des arts du spectacle. Enfin, en accord avec la direction actuelle et le service des costumes du festival, dirigé par Véronique Rostagno, une centaine de costumes parmi les plus représentatifs de la période 1997-2017 a pu être sauvegardée et rejoindre le fonds patrimonial après leur déclassement.
50. Tous les objets collectés permettent de rendre compte du processus de fabrication des spectacles à chacun de ses stades, ainsi que des évolutions esthétiques et techniques dans le domaine des arts de la scène au XX<sup>e</sup> siècle. Ils témoignent également de la continuité historique d'une manifestation désormais inscrite dans l'identité de la ville d'Aix-en-Provence.

En savoir plus sur l'histoire du Festival d'Aix-en-Provence :

Alain Gueulette, *Le Festival d'Aix-en-Provence*, Paris, Sand, 1989 (épuisé).

*Les opéras du Festival d'Aix*, ouvrage collectif, Aix-en-Provence, Edisud, 1982 (épuisé).

Gilles Robert, Kathleen Fonmarty-Dussurget, *Le Festival d'Aix-en-Provence, l'opéra aux étoiles 1948-1998*, Paris, éditions Eric Koehler/Ville d'Aix-en-Provence, 1998.

## Notes :

---

<sup>1</sup> Journées d'études de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France des 3, 4 et 5 octobre 2013, le MuCem, Marseille.

<sup>2</sup> Mathias Auclair, « Les collections d'esquisses et de maquettes de décors du XIX<sup>e</sup> siècle de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra », dans cat. exp. *L'Envers du décor à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle* (Centre National du Costume de Scène, Moulins, 2012), Montreuil, Gourcuff Gradenigo et CNCs, 2012.

<sup>3</sup> Programme du Festival d'Aix-en-Provence, 1950.

<sup>4</sup> Jacques Rouché, directeur de l'ONP de 1914 à 1945.

<sup>5</sup> A. M. Mouron, dit Cassandre (1901-1968). Plus connu actuellement pour son activité d'affichiste (on dirait aujourd'hui publiciste) et de créateur dans le domaine des arts graphiques, il se consacre également à la scénographie entre les années 30 et la fin des années 50. Ami de Balthus, il l'introduira au Festival d'Aix.

<sup>6</sup> Ce fonds est signalé dans la base Aghora de l'INHA.

<sup>7</sup> Le Monde du 22 août 1950.

<sup>8</sup> La figure n° 1 est le seul exemple de cliché en couleur. Il a toutefois été pris lors d'une reprise ultérieure, avec les costumes de Ganeau

<sup>9</sup> Serge Lidov (1904-1984), dit Lido, grand photographe du ballet mais également de l'opéra.

<sup>10</sup> Jean, puis son fils, Jean-Eric, du studio Henry Ely Aix, ont couvert l'histoire du Festival de 1948 aux années 2000.

<sup>11</sup> Un guide de l'éco-construction a été élaboré par le Festival d'Aix en 2018.

<sup>12</sup> Anne Embs, Anne-Elisabeth Rouault, *Restaurer et utiliser les décors historiques du théâtre de Châtelleraut : l'impossible conciliation ?*, *In Situ*, n° 29, 2016, édition électronique, URL : <http://journals.openedition.org/insitu/13837> .

<sup>13</sup> Nom donné aux dispositifs destinés à modifier la silhouette, allant du faux-ventre au corps complet, par exemple pour les rôles travestis.

<sup>14</sup> Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2017 ; Fondation Mapfre, Madrid, 2018.