

# Les décors historiques du théâtre de la Reine à Versailles. Conservation, mise en valeur et utilisation d'un patrimoine complexe

*Raphaël Masson*

Parmi les rares théâtres privés du XVIII<sup>e</sup> siècle subsistant en Europe, celui que la reine Marie-Antoinette fit bâtir à Trianon a pu être conservé dans son intégralité et offre un remarquable témoignage de ces salles de spectacle aménagées sous l'impulsion de leur propriétaire qui peut, à loisir, y être commanditaire ou acteur. Le théâtre conserve aujourd'hui sa machinerie historique ainsi qu'un bel ensemble de décors dus pour la plupart à Pierre-Luc-Charles Cicéri et à son atelier, livrés pour le roi Louis-Philippe vers 1835.

Le théâtre de la Reine, construit dans le domaine de Trianon par Richard Mique à partir de 1778 fut inauguré au début de l'été 1780 et servit tour à tour aux représentations ordonnées par la souveraine, assurées par des troupes professionnelles et aux spectacles où, avec sa société d'intimes, elle devenait elle-même actrice et chef de troupe. La salle, à trois niveaux, offre une capacité maximale de trois-cents places (Fig. 1). De dimensions exceptionnelles pour un théâtre de ce genre, la scène est dotée de deux niveaux de dessous, d'un plateau à sept plans, d'un étage de corridors des cintres et d'un gril. Une importante machinerie, conçue par Pierre Boulet, machiniste de l'Académie royale de musique, complète l'ensemble. Marie-Antoinette, qui, dans son nouveau théâtre, fut essentiellement commanditaire de spectacles et ne monta qu'assez rarement elle-même sur scène, utilisa la salle de comédie jusqu'à l'été 1785. À la Révolution, le théâtre fut vidé de son mobilier, dépouillé de ses tentures de fleuret et de coton bleues, sans oublier son rideau d'avant-scène en gros de Tours, richement brodé, que l'on vendit aux enchères en 1793, et le bâtiment fut simplement fermé.

Quant aux décors qui servaient aux représentations données pour ou par la reine, on sait qu'ils ne restaient pas à demeure à Trianon : châssis, frises et toiles de fond étaient fournis la plupart du temps par le magasin des Menus-Plaisirs de Fontainebleau (où le théâtre du château, aménagé sous Louis XV, offrait des dimensions similaires), tandis que les accessoires et les éléments isolés provenaient plus généralement des magasins de Versailles. Tout ce matériel des scènes royales, dont le volume était considérable, fut vendu ou transporté à Paris pour servir sur d'autres théâtres. Il n'en subsiste aujourd'hui que quelques rares éléments isolés, parfois difficilement identifiables.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Voir notamment *Théâtre de cour. Les spectacles à Fontainebleau au XVIII<sup>e</sup> siècle* [catalogue de l'exposition tenue au château de Fontainebleau du 18 octobre 2005 au 23 janvier 2006], éd. par Vincent Droguet/Marc-Henri Jordan, Fontainebleau/Paris 2005.

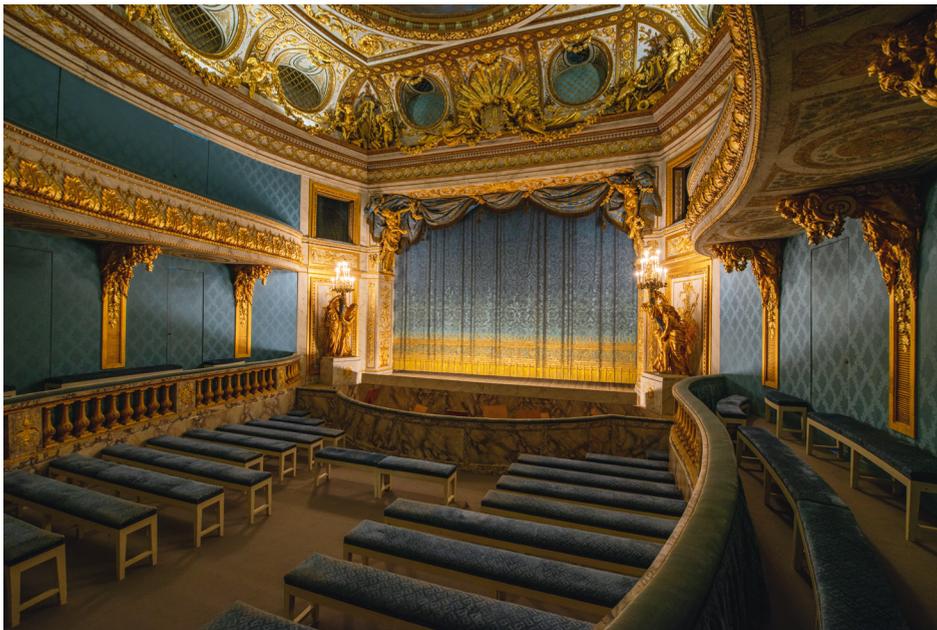


Fig. 1. Vue de la salle du théâtre de la Reine en 2021, avec la copie du rideau d'avant-scène (© Thomas Garnier)

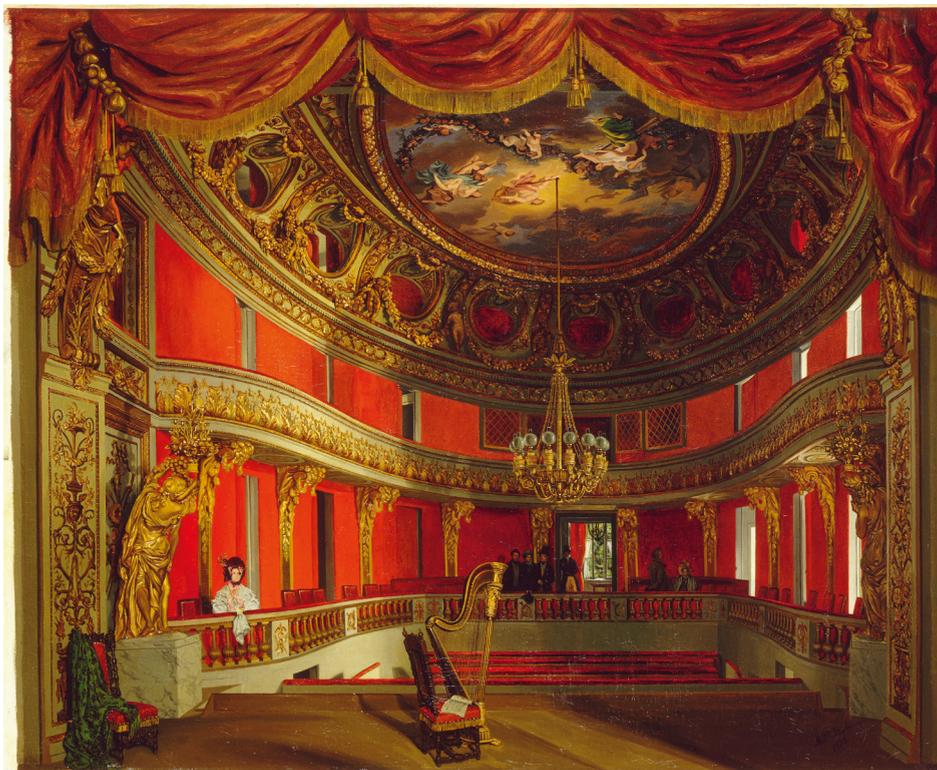


Fig. 2. Antoinette Asselineau, *L'intérieur du théâtre de Trianon*, 1838, huile sur toile, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (© Réunion des musées nationaux)

Fermé depuis 1785, guère entretenu, le théâtre qui menaçait ruine est finalement sauvé par Napoléon qui y ordonne des travaux de remise en état dès 1806, puis de nouveau en 1810. Les décors servant aux rares spectacles donnés à Trianon sous l'Empire viennent alors de Paris et y retournent sitôt la représentation finie. Les dépenses autorisées par l'empereur sont mesurées et se cantonnent au strict minimum. Seuls sont menés les travaux de première nécessité (clos, couvert et stabilité). Les murs de la salle sont recouverts de papier peint, à l'économie. Le rideau d'avant-scène, disparu en 1793, est remplacé quant à lui par un rideau confectionné à partir d'anciennes toiles prises dans les réserves et peint d'un semé d'abeilles, l'emblème impérial. À la Restauration, on s'empresse de gratter ces symboles et Cicéri est alors chargé de les remplacer par des fleurs de lys. Cependant, entre 1815 et 1830, on ne relève aucune utilisation des lieux.

Louis-Philippe, à son tour, ordonne, en 1835/36, une remise en état complète, assortie d'une transformation notable de la physionomie de la salle, notamment au niveau du parterre. Celui-ci est décaissé, entraînant la fermeture du balcon au centre pour créer une vaste loge royale. Le plafond original de Jean-Jacques Lagrenée, représentant Apollon couronnant les arts et peint à la détrempe, ayant fort souffert de l'installation d'un lustre central sous l'Empire, est remplacé par une nouvelle version, librement interprétée par Cicéri, qui transforme par exemple les Amours voletant dans les nuées en petits faunes. Le rideau napoléonien, déjà repris sous la Restauration (les abeilles impériales grattées et remplacées par des fleurs de lys), est de nouveau lavé pour être repeint encore une fois<sup>2</sup> et sert désormais de rideau de manœuvre à la tonalité bleue et or, équipé juste derrière un rideau d'avant-scène neuf, peint de couleur rouge pour s'harmoniser avec la nouvelle teinte de la salle (Fig. 2). Le roi des Français commande également – toujours à Cicéri – plusieurs décors pour constituer un fonds de répertoire destiné à demeurer au théâtre : une *Forêt*, une *Place publique*, un *Intérieur rustique* et un *Salon*. Il fait également transporter à Trianon quelques vestiges de décors du XVIII<sup>e</sup> siècle : des châssis de terrain, des arbres isolés et surtout l'exceptionnel tableau du *Temple de Minerve*, datant de 1754, miraculeusement conservé (Fig. 3). Ainsi restauré, le théâtre n'est que rarement utilisé. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, on y donne quelques représentations, toutes destinées à une élite mondaine qui, le temps de quelques heures, se plaît à évoquer les charmes de l'Ancien Régime. Ces spectacles s'inscrivent dans le cadre plus général d'une redécouverte d'un Versailles oublié et donc fantasmé.<sup>3</sup> Une importante restauration du bâtiment eut lieu en 1936, financée par une partie de la donation Rockefeller, puis une dernière, achevée en 2001. Ces deux interventions concernèrent surtout le clos et le

<sup>2</sup> Ces différentes étapes de l'histoire de ce rideau ont pu être établies par l'observation et l'analyse au moment de sa dépose et de sa consolidation en 2020.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet *Versailles Revival, 1867–1937* [catalogue de l'exposition tenue au château de Versailles du 19 novembre 2019 au 15 mars 2020], éd. par Laurent Salomé/Claire Bonotte, Versailles/Paris 2019, et plus particulièrement l'essai de Claire Bonotte, *Les fêtes des années 1900*, p. 264–268.



Fig. 3. Dominique-François Slodtz, *Le Temple de Minerve*, décor pour l'acte I de *Thésée* de Lully, 1754, planté sur la scène du théâtre de la Reine par Jean-Paul Goussset, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (© Réunion des musées nationaux)

couvert, ainsi que la salle, préservant heureusement la scène de tout aménagement incongru et de modernisations intempestives.

Cette retenue dont les restaurateurs firent preuve pour la scène de Trianon n'allait pas forcément de soi. En effet, jusqu'à une période très récente, le patrimoine matériel des théâtres (et notamment les équipements techniques) ne bénéficia d'aucune protection particulière. Éléments de décors et machineries ne suscitaient en effet guère d'intérêt et furent souvent détruits par ignorance et dans l'indifférence la plus générale. Au château de Versailles, la restauration de l'Opéra royal, louée de façon unanime, fut achevée en 1957 et rendit tout son éclat à la salle. Le résultat s'avéra beaucoup moins brillant du côté de la scène : ce qui restait de la machinerie historique fut détruit au profit d'installations modernes, dont un aberrant mur coupe-feu dont la construction causa purement et simplement la disparition du premier plan du plateau.<sup>4</sup> Un tel vandalisme fut heureusement épargné au théâtre de la Reine, qui n'occupa longtemps qu'une place anecdotique dans le Versailles des historiens et des conservateurs de l'époque, qui ne lui accordaient guère qu'une attention distraite et un rien condescendante. Rarement ouvert au public, utilisé à l'occasion de quelques visites officielles, le temps d'un bref concert, le théâtre connut longtemps sur son plateau une maladroite plantation utilisant, sans trop de logique, des éléments de plusieurs tableaux dif-

<sup>4</sup> Ces installations ont heureusement été détruites lors de travaux en 2007 qui rendirent au plateau sa cohérence grâce à la reconstruction du premier plan.

férents. Dans les années 1980, on y remonta le *Temple de Minerve*, mais, il faut bien le reconnaître, dans une configuration assez pitoyable qui ne rendait guère justice à la beauté du décor : draperies mal positionnées, frise passant au-devant d'un châssis, éclairage inadapté, etc.

La naissance de l'intérêt pour l'extraordinaire patrimoine que constituent les décors des anciennes résidences royales françaises n'est guère antérieure à l'aube des années 2000. En 1989, mon prédécesseur, Jean-Paul Gousset, alors directeur technique de l'Opéra royal, avait ainsi pu sauver in extremis un très important fonds de décors littéralement oubliés sur le plateau du Théâtre impérial de Compiègne qui était resté inachevé depuis 1870 et converti en lieu de stockage. Ce sauvetage, miraculeux il faut bien le dire, a contribué à lancer des premières recherches sur ce patrimoine que l'on redécouvrait. Un premier état des lieux fut alors dressé, avec prise de photographies des éléments, voire de certains tableaux sommairement plantés, sans oublier un relevage systématique des inscriptions trouvées sur les châssis et les toiles. Cette dernière opération constitua un point de départ (des examens ultérieurs ont ensuite montré qu'il restait encore un certain nombre d'indications qui avaient pu échapper à ce premier inventaire). Ce fut l'occasion de découvrir de véritables chefs-d'œuvre et surtout de commencer à se pencher sur l'histoire de ces décors. Cette étape, décisive, conditionna toute la suite des opérations menées sur ce patrimoine.

Aujourd'hui, les théâtres de Trianon, des châteaux de Fontainebleau et de Compiègne mènent une politique de recherche, de restauration et de diffusion pour mieux connaître ces décors et surtout les mettre en valeur. Cela se traduit notamment par de nouveaux examens, de nouvelles campagnes photographiques et des plantations régulières destinées à la documentation des tableaux et à leur présentation au public. Les archives, dépouillées de façon aussi systématique que possible, livrent peu à peu l'histoire de ce patrimoine et l'on commence à être en mesure de mieux établir les origines et le parcours, parfois complexe, des différents ensembles.<sup>5</sup> Certains éléments isolés ont pu récemment être identifiés et ont ainsi rejoint le tableau auquel ils appartenaient et dont ils avaient été séparés. Tel a été, par exemple, le cas d'un plafond conservé à Versailles mais qui était en réalité celui d'un décor du théâtre du château de Compiègne. Enfin, il y a peu, le récolement décennal des collections nationales a permis à tous ces décors de recevoir un numéro d'inventaire et d'être définitivement portés sur les registres des collections de chacun de ces palais. Cette avancée majeure donne désormais à ces éléments insignes un véritable statut patrimonial qui les protège définitivement. Il ne faut pas en effet oublier que vers 1880, l'administration des domaines de l'État vendait encore tout ou partie de certains de ces décors, alors considérés comme des objets consommables et de peu d'intérêt...

<sup>5</sup> Voir, à titre d'exemple, dans *Louis-Philippe et Versailles*, éd. par Valérie Bajou, Versailles/Paris 2018, les trois contributions de Jean-Paul-Gousset : Un palais de marbre rehaussé d'or, p. 336-441 ; Un rideau d'avant-scène inédit, p. 342-343 ; et Le Palais gothique, p. 116-117.

## *Restaurer des décors de scène historiques*

La restauration d'un décor de scène ne va pas de soi et implique de constantes interrogations auxquelles seul un dialogue permanent entre tous les acteurs concernés (peintres, restaurateurs, conservateurs, machinistes) permet de répondre. Ce n'est que grâce à tous ces échanges interdisciplinaires que l'on a pu progressivement mettre au point une méthodologie particulière à ce type de patrimoine, en ne perdant jamais de vue que ce patrimoine demeurerait vivant.

Au théâtre de la Reine, tous les décors conservés ont fait l'objet d'examen approfondis pour connaître leur état sanitaire. Cette étude constituait un préalable nécessaire permettant de savoir s'ils étaient encore manipulables ou non. S'ils n'avaient guère subi de dommages importants au cours de leur histoire, ils accusaient parfois des faiblesses structurelles sur lesquelles nous avons commencé à nous pencher vers 2010, avec une démarche d'autant plus prudente qu'il nous a fallu mettre au point *ex nihilo* un protocole d'intervention nouveau, eu égard à la nature d'un tel patrimoine.

Si les structures en bois et les coutures des toiles ne posaient guère de problème à consolider, selon des méthodes éprouvées et issues directement des savoir-faire habituels du théâtre, les surfaces peintes à la détrempe nécessitaient une approche beaucoup plus délicate en raison de la nature même de cette technique. Il a fallu d'abord dépoussiérer les toiles avec les plus grandes précautions pour éviter toute perte de pigment. Une fois dépoussiérées, les peintures ont été fixées par pulvérisation d'un mélange réversible à base de colle de peau de poisson. Cette opération a permis de rendre les manipulations ultérieures beaucoup moins risquées. Certaines bordures des toiles broquetées (c'est-à-dire clouées) sur les châssis réclamaient des consolidations et des reprises qui ont pu être faites en utilisant des pièces d'intissé servant de nouvelles bandes de tension, fixées par de nouvelles broquettes ayant préalablement reçu une couche protectrice anti-corrosion. Les autres éléments métalliques anciens des châssis (couplets, charnières, gonds, etc.) ont reçu un traitement similaire. Quant aux fourreaux destinés à recevoir les perches des éléments suspendus (toiles de fond et frises), ils ont été repris et consolidés de façon systématique par des rajouts – toujours réversibles – d'intissé. Les empiècements rapportés, raccommodages trop intrusifs du passé (toiles trop épaisses et devenues rigides), ont été purgés, mais conservés à part à titre documentaire.

L'une des questions les plus délicates à résoudre concernait les accidents survenus à la peinture. Je ne parle pas ici des usures habituelles, peu visibles de la salle lorsque le décor est planté et convenablement éclairé, mais de véritables blessures qui rendent la lecture du tableau difficile. La nature même de la peinture à la détrempe interdit toute retouche avec la même technique, sous peine d'altérer de façon irréversible l'original, comme en témoignent parfois de navrantes expériences où, par ignorance, des interventions maladroites ont irrémédiablement perdu des peintures anciennes. La seule intervention possible demeure l'ajout de pastel non

gras, servant à « calmer » les accidents les plus flagrants et permettre une lecture satisfaisante du décor depuis la salle. Les accidents mineurs ne doivent pas être retouchés. Certes, les limites sont parfois difficiles à fixer : nous avons dû une fois procéder à la « dérestauration » d'une frise sur laquelle l'intervention de colmatage avait été trop loin. Pour être bien appropriées, ces interventions au pastel doivent toujours se faire sur le plateau, avec la possibilité de passer facilement d'une lumière de travail à l'éclairage scénique, et nécessitent d'incessants allers et retours dans la salle pour parvenir au meilleur résultat et surtout éviter toute surcharge inutile.

Les papiers, collés au revers des toiles des châssis pour renforcer leur tension et leur assurer une bonne opacité, sont quant à eux nettoyés, recollés quand ils subsistent (à l'aide d'une colle d'amidon de riz, neutre et réversible),<sup>6</sup> ou remplacés lorsqu'ils manquent. Il s'agit d'un papier assez épais qu'il a été possible de refabriquer à l'identique en s'adressant à l'un des derniers moulins à papier de France. Ce papier neuf – mais parfaitement fidèle à l'original – a permis de compléter les lacunes et de redonner aux toiles toute leur tension sur les châssis.

En outre, ces restaurations doivent tenir compte du fait que ces décors historiques continuent d'être manipulés, montés et démontés de façon régulière, au gré de leur utilisation. Comme l'on dit habituellement, ils « jouent » encore. Ces manipulations sont inhérentes à leur nature et ne génèrent pas de risques majeurs, à condition toutefois qu'elles soient effectuées par des machinistes expérimentés. Mais cela impose tout de même quelques adaptations. On a ainsi récemment modifié les intissés utilisés pour les châssis, en choisissant un modèle plus épais et plus solide que celui utilisé pour les fourreaux des frises ou des toiles, moins sollicités par les manœuvres. On a également doublé l'épaisseur du papier au niveau des paumes permettant de porter les châssis afin d'éviter tout risque de déchirure impestive au moment de leur prise en main.

Les manipulations sont, à Versailles comme à Compiègne et Fontainebleau, assurées par des machinistes professionnels, non seulement rompus aux techniques traditionnelles de portage, mais aussi sensibilisés à la dimension patrimoniale des décors et capables de mener, si besoin est, des opérations de premier secours sur un élément textile en attendant l'intervention d'un restaurateur (coudre, pose d'un pansement d'intissé thermocollé, etc.).

Pour certains éléments, la restauration peut s'avérer impossible sous peine d'être trop intrusive et de dénaturer sans retour un état historique. Le cas récent du rideau d'avant-scène du théâtre de la Reine est à ce titre exemplaire. Les archives ont révélé que ce rideau est celui que Napoléon avait fait faire à partir d'anciennes toiles réformées du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il avait été modifié sous la Restauration, puis une nouvelle fois lavé et repeint sous Louis-Philippe. Cet élément était donc un palimpseste fort intéressant mais devenu d'une grande fragilité. Sa manipulation régulière et son équipement en portefeuille avaient fini par provoquer une fai-

<sup>6</sup> Au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles, on utilise la colle à base de farine de blé. La colle d'amidon de riz, tout aussi réversible que la première, possède un pouvoir collant plus important et surtout offre de meilleures propriétés antifongiques.

blesse structurelle et surtout l'altération de sa couche picturale au point que sa restauration ne pouvait être envisagée, à moins de tout repasser au pastel, ce qui aurait été absurde. En 2019, la décision a donc été prise de le déposer définitivement pour en assurer la conservation et d'en effectuer une copie à l'identique, après analyse complète de la toile, des pigments et des liants. L'étude préalable a été menée conjointement avec la restauratrice avec laquelle nous travaillons sur le sujet depuis quelques années, le peintre décorateur chargé de la reproduction et la conservation de Versailles, chacun apportant au projet des éléments en fonction de sa compétence (techniques, scientifiques, artistiques, historiques, etc.), ce qui a permis de préparer l'opération de façon pluridisciplinaire. L'une des questions qu'il a fallu trancher concernait l'aspect qu'il faudrait donner au nouveau rideau : ferait-on une copie de l'état ruiné ? À vrai dire, le débat n'a pas été long. Il nous a paru absurde d'adopter cette dernière solution qui n'avait guère de sens en raison de l'ensemble des informations rassemblées. En revanche, l'idée de refaire un rideau à neuf offrait la possibilité non seulement de retrouver une esthétique originale mais aussi de restituer un véritable processus de création. Nous avons par exemple repéré que le rideau historique avait reçu des ajouts de dorure en clinquant (feuille de cuivre doré), aujourd'hui totalement oxydée, et qu'il nous paraissait très important de retrouver. C'est donc la copie < à l'état neuf > qui s'est imposée. Elle fut réalisée sans concession, avec les matériaux et les techniques du XIX<sup>e</sup> siècle : toile de lin (la plus proche possible de la toile d'Alençon d'origine) dont les lés ont été assemblés à la main, apprêt au blanc de Meudon et au blanc de lithopone, peinture à la détrempe (à base de colle de peau de lapin) et restitution des dorures en clinquant à la feuille de cuivre appliquée sur un mélange dont l'analyse a donné la composition. Cette opération a ainsi permis de préserver un objet patrimonial important, désormais roulé et conservé à l'abri dans les dessous du théâtre. Elle a aussi conduit à affiner nos connaissances des processus de création originaux (notamment l'emploi du poncif, plus généralisé que nous le pensions au départ) et surtout à retrouver, au bout de nombreuses tentatives, la technique de la dorure en clinquant, dont nous ne connaissions au départ que la théorie seule. La réussite de cette restitution nous a permis de montrer qu'il était possible, dans un but de conservation du patrimoine, d'avoir recours à la copie historiquement et techniquement informée pour assurer la pérennité d'une esthétique et d'un savoir-faire. Nous pouvons, dans ces conditions, envisager dans un avenir plus ou moins lointain la copie à l'état neuf du décor du *Temple de Minerve* de 1754, à la fois dans un but de conservation et dans une démarche de recherche appliquée.

Nous nous sommes penchés avec le même esprit sur la question des décors incomplets qui subsistent sur la scène du théâtre de la Reine. Après la chute du Second Empire, certains éléments ont en effet été aliénés et vendus par l'État, sans que les raisons de ces aliénations soient bien clairement établies (état dégradé des éléments vendus ? besoin de place ?). Au gré de ces ventes, certains décors avaient ainsi perdu des châssis (c'est le cas de la *Forêt*) ou même leur toile de fond, comme

*l'Intérieur rustique* et la *Place publique*. Le décor de *Salon* a quant à lui disparu dans sa totalité. Lors de la redécouverte de ces éléments, la question de leur présentation s'est naturellement posée. Les exposer hors de leur contexte était exclu. Un décor de théâtre ne prend en effet sens que s'il est planté sur une scène, à la bonne distance par rapport au spectateur, et surtout éclairé convenablement c'est-à-dire non surexposé à des éclairages modernes dont l'usage n'est hélas que trop répandu aujourd'hui. De plus, pour être intelligible, un tableau doit être complet et former un tout logique.

L'idée de tenter une expérience de restitution des éléments manquants, fondée sur une démarche historiquement informée s'est donc peu à peu frayé un chemin. La subsistance des équipements scéniques du théâtre de la Reine a naturellement plaidé en faveur d'une telle entreprise en la rendant parfaitement cohérente. Ce fut *l'Intérieur rustique*, datant de 1836, qui fut choisi pour tenter l'expérience en 2001.<sup>7</sup> Il s'agissait de restituer une toile de fond dont les archives donnaient certes les dimensions exactes, mais dont il n'existait aucune représentation ni même aucune description. En revanche, il était possible de s'appuyer sur de nombreux exemples (le tableau de *l'Intérieur rustique* ou *Chambre rustique* étant l'une des décorations les plus répandues dans les théâtres) pour proposer une composition plausible et respectant les lois du genre. La difficulté de l'opération consistait à réaliser une toile de fond moderne s'inscrivant parfaitement dans la continuité des trois plans de châssis et de frises historiques. Le remarquable résultat de cette expérience a permis de confirmer son opportunité et d'en démontrer la légitimité (Fig. 4 et 5). Il est à souligner qu'une telle démarche respecte absolument le caractère patrimonial des éléments anciens auxquels elle ne porte aucunement atteinte. Bien plus : plantés en situation sur le plateau, ceux-ci reprennent sens grâce aux ajouts modernes qui les accompagnent et qui jouent en quelque sorte un rôle presque comparable à celui d'une scénographie d'exposition qui met parfois un objet en valeur en le contextualisant.

D'autre part, la fabrication d'éléments modernes pour compléter un décor ancien participe aussi, et de façon capitale, à la sauvegarde et à la transmission d'un savoir-faire : celui des peintres décorateurs et des machinistes-constructeurs. Au théâtre de la Reine, tous les éléments rajoutés sont en effet fabriqués dans la plus stricte tradition : utilisation de toile de lin rapprochant le plus possible de la toile d'Alençon et dont les lés sont assemblés à la main et non mécaniquement (ce qui garantit une meilleure solidité et une meilleure tenue dans le temps), application de peinture à la détrempe ; et pour les châssis, emploi du sapin assemblé à

<sup>7</sup> Voir Jean-Paul Gousset/Damien Richter, Les décors de scène conservés au théâtre de la Reine et à l'Opéra royal de Versailles, in *Versalia. Revue de la Société des amis de Versailles* 6, 2003, p. 18–35. Voir aussi Jean-Paul Gousset, Comment recréer dans l'esprit de... ? Expériences de trois restitutions au théâtre de la Reine, à Trianon et à l'Opéra royal de Versailles, in *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, actes de colloque (Versailles, 29 mai 2008 ; Nantes 30–31 mai 2008) = Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* 4, 2010, p. 36–40.



Fig. 4. Atelier de Pierre-Luc-Charles Cicéri, *Intérieur rustique*, 1836, planté sans toile de fond en 2000 (© Jean-Paul Gousset)



Fig. 5. Le même décor complété de sa nouvelle toile de fond peinte par Antoine Fontaine en 2001 (© Château de Versailles)



Fig. 6. *La Place publique* (Pierre-Luc-Charles Cicéri, 1836). Maquette du projet de restitution des éléments manquant (2021) : châssis du 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> plan et toile de fond (© Raphaël Masson)

mi-bois pour les structures, du peuplier pour les éléments chantournés, et doublage en papier identique à celui qui était employé aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Le château de Versailles a pu par la suite se lancer dans d'autres opérations de ce type, comme la restitution des éléments manquants d'un grand décor de Cicéri réalisé en 1837 pour l'Opéra royal et de la *Place publique* du théâtre de la Reine, en créant une toile de fond et quatre châssis neufs (Fig. 6).<sup>8</sup> C'est aussi permettre au théâtre de retrouver son fonds de décors voulu par Louis-Philippe.

### *La machinerie*

Si les décors historiques du théâtre de la Reine en constituent le patrimoine visible, il ne faut pas oublier la machinerie historique qui leur permet de prendre vie. Conservée à peu près intacte depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle (malgré quelques modifications au cours des deux derniers siècles), elle est inventoriée comme tout objet de musée et fait, elle aussi, l'objet d'un entretien constant et de perpétuelles

<sup>8</sup> Les nouveaux éléments de la *Place publique* ont été fabriqués par les machinistes du théâtre à l'été 2022 et peints au mois de novembre suivant. Le décor complété a été monté sur la scène le 21 décembre 2022.

recherches expérimentales pour en comprendre tous les fonctionnements et la maintenir en état de jeu. Il faut également savoir la préserver : le recours au remplacement d'une pièce de bois est parfois inévitable. Dans ce cas, l'élément déposé est refait à l'identique, bien entendu dans la même essence, et le emploi des éléments métalliques originaux (tire-fond, frettes, goujons, etc.) est systématique. Il est ensuite conservé en réserve.

Comme dans le cas de la peinture, cette machinerie historique sert aussi de vecteur à la transmission de ce véritable patrimoine immatériel qu'est le savoir-faire des machinistes. La machinerie du théâtre de la Reine ne peut en effet fonctionner que grâce à des techniques et des connaissances héritées du XVIII<sup>e</sup> siècle. On s'aperçoit aujourd'hui que les techniques du théâtre ayant considérablement évolué dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ce savoir ancien n'est pratiquement plus transmis aux jeunes machinistes. C'est la raison pour laquelle nous envisageons, dans un avenir très proche, de développer à Versailles des partenariats avec des établissements de formation aux métiers de la scène pour montrer aux futurs professionnels l'origine de leur métier et, susciter de nouvelles vocations pour assurer la transmission de ce patrimoine et de ce savoir-faire aux générations futures.

Le théâtre de la Reine ne joue que de façon exceptionnelle en raison de la très grande fragilité de sa salle. Cela lui permet de rester fidèle à son histoire et à son utilisation fort parcimonieuse des siècles passés. Une ou deux représentations par an permettent de poursuivre cette tradition tout en donnant aux spectacles un cachet particulier : jouer dans des décors historiques, éclairés comme au XIX<sup>e</sup> siècle. Ces exigences peuvent parfois dérouter, mais les artistes s'accordent d'ailleurs à trouver ce côté expérimental plutôt stimulant. Il importe toutefois de veiller à conserver à ces représentations un caractère exceptionnel pour préserver l'extrême fragilité de la salle. C'est la raison pour laquelle le théâtre est aujourd'hui placé sous la responsabilité directe de la conservation du château de Versailles et considéré comme un musée, où le public peut appréhender la scène de façon concrète et tangible. Pour préserver son authenticité, le théâtre de la Reine n'a en effet pas été mis aux normes d'une salle de spectacle. Il s'agit d'un choix délibéré effectué lors de la dernière campagne de restauration de la salle en 1999. Il est néanmoins ouvert au public de façon régulière et est présenté comme un musée du Théâtre. Une maquette vient d'ailleurs d'être réalisée pour aider à la compréhension de l'espace scénique, les visiteurs ne pouvant pas, pour des raisons évidentes, accéder aux dessous ni au cintre. Le côté anecdotique de l'utilisation du théâtre par Marie-Antoinette qui faisait, il faut bien le dire, l'unique objet du discours des visites guidées il y a encore assez peu de temps, tend aujourd'hui à disparaître au profit d'une visite davantage orientée vers le théâtre lui-même. Par petits groupes, les visiteurs sont conviés à une visite approfondie de la salle (son histoire, son décor) puis à la présentation de la scène (lever de rideau, changements à vue, présentation des décors, de la lumière, etc.) avant d'être accueillis pas les machinistes sur le plateau et d'avoir un regard sur l'envers du décor. Ces

---

visites permettent d'initier de façon très efficace le public à l'esthétique théâtrale ancienne. Les retours sont extrêmement positifs et contribuent à sensibiliser les visiteurs au fait que la scène classique est un tout. Loin d'être un théâtre endormi, le théâtre de la Reine se présente aujourd'hui comme un véritable conservatoire des techniques anciennes et même comme un centre de recherche et d'expérimentation.

Architecture et scénographie  
dans les théâtres mineurs  
1750–1850

édité par | edited by

Raphaël Bortolotti, Giulia Brunello,  
Annette Kappeler

---

ERGON VERLAG

Published with the support of the  
Swiss National Science Foundation SNSF.

Cover picture:  
Alessandro Sanquirico, *Garden*, stage backdrop, 1829.  
Fermo, Teatro dell'Aquila.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the  
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data  
are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

© The Authors

Published by  
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2025  
Overall responsibility for manufacturing (printing and production) lies with  
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.  
Printed on age-resistant paper.  
Cover design: Jan von Hugo

[www.ergon-verlag.de](http://www.ergon-verlag.de)

ISBN 978-3-98740-128-2 (Print)

ISBN 978-3-98740-129-9 (ePDF)

DOI: 10.5771/9783987401299



This work is licensed under a Creative Commons Attribution  
– Non Commercial – No Derivations 4.0 International License.

PARODOI

Interdisziplinäre Studien  
zur historischen Theaterkultur

herausgegeben von | edited by

Beate Hochholdinger-Reiterer, Andrea von Hülsen-Esch,  
Annette Kappeler, Helena Langewitz, Jan Lazardzig,  
Stephanie Schroedter, Holger Schumacher

Band 2 | Volume 2

---

ERGON VERLAG

## *Table des matières*

*Raphaël Bortolotti*

Préface : Architecture et scénographie dans les théâtres mineurs  
1750–1850 ..... 7

*Maria Ida Biggi*

Introduzione..... 15

### *I. L'espace architectural des théâtres des centres mineurs*

*Pier Luigi Ciapparelli*

Teatri minori di Antonio Niccolini. La diffusione di un modello  
dalla Toscana granducale al Regno di Napoli..... 27

*Giovanna D'Amia*

Teatri minori nel territorio piacentino tra età napoleonica  
e restaurazione asburgica ..... 45

*Jasenska Gudelj*

'Unir Pallade a Marte': il teatro di Lesina (Hvar),  
situato nell'Arsenale..... 65

*Daniele Pascale Guidotti Magnani*

Giuseppe Pistocchi architetto teatrale.  
Il teatro di Faenza e alcune spigolature archivistiche su Forlì e Imola ..... 85

### *II. Scénographes entre centres majeurs et mineurs*

*Christine Hübner*

Centre and Periphery – Simon Quaglio and the Phenomenon  
of Inter-Regional and International Exchange  
in Early Nineteenth-Century Stage Design..... 107

*Maria Rosaria Corchia*

Alessandro Sanquirico e il Teatro dell'Aquila di Fermo ..... 135

*Francesca Barbieri*

Le scene del Teatro del Broletto di Lodi al tempo dei Galliari ..... 153

---

### *III. Enjeux techniques et iconographiques de l'espace scénique*

*Raphaël Bortolotti*

Iconographie des décors de répertoire au XIX<sup>e</sup> siècle.

Conventions visuelles, artistiques et spatiales ..... 173

*Rudi Risatti*

Scenografia riciclabile. Molteplce uso di una raccolta di disegni

scenografici della Vienna biedermeier (1810–1850) ..... 203

*Marc-Henri Jordan*

S'adapter à une petite scène. Les cas de trois théâtres français et suisses,

et de leurs décorations des années 1770–1820 ..... 227

### *IV. Fonds de décors historiques dans les théâtres mineurs*

*Holger Schumacher*

Legacy of a Glorious Era of Theatre.

Eighteenth-Century Stage Decorations in the Schlosstheater

Ludwigsburg..... 267

*Raphaël Masson*

Les décors historiques du théâtre de la Reine à Versailles.

Conservation, mise en valeur et utilisation d'un patrimoine complexe..... 297

Index ..... 311