The baroque opera in museums: Operas in a different manner. Barockissimo at the national center for stage costumes and scenography

Aurélie Mouton-Rezzouk, Julie Deramond

▶ **To cite this version:**

Aurélie Mouton-Rezzouk, Julie Deramond. The baroque opera in museums: Operas in a different manner. Barockissimo at the national center for stage costumes and scenography. Culture et Musées, 2017, 29, pp.117-135. 10.4000/culturemusees.1134 . halshs-02926866

HAL Id: halshs-02926866
https://shs.hal.science/halshs-02926866

Submitted on 1 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CULTURE & MUSÉES

Culture & Musées
Muséologie et recherches sur la culture

29 | 2017
Conserver et transmettre la performance artistique

L'opéra baroque sur la scène muséale, ou l'opéra autrement : *Barockissimo* au Centre national du costume de scène et de la scénographie

The baroque opera in museums: Operas in a different manner. Barockissimo at the national center for stage costumes and scenography

La ópera barroca en la escena museística, o la ópera de otra manera. Barockissimo *en el centro nacional del vestuario de escena y de la escenografía*

Aurélie Mouton-Rezzouk et Julie Deramond

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/culturemusees/1134
DOI : 10.4000/culturemusees.1134
ISSN : 2111-4528

Éditeur
Avignon Université

Édition imprimée
Date de publication : 1 juin 2017
Pagination : 117-135
ISBN : 978-2-330-07808-9
ISSN : 1766-2923

Ce document vous est offert par Avignon Université

AVIGNON UNIVERSITÉ

Référence électronique
Aurélie Mouton-Rezzouk et Julie Deramond, « L'opéra baroque sur la scène muséale, ou l'opéra autrement : *Barockissimo* au Centre national du costume de scène et de la scénographie », *Culture & Musées* [En ligne], 29 | 2017, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 30 janvier 2019. URL : http://journals.openedition.org/culturemusees/1134 ; DOI : 10.4000/culturemusees.1134

Aurélie Mouton-Rezzouk
& Julie Deramond

L'opéra baroque sur la scène muséale, ou l'opéra autrement : *Barockissimo* au Centre national du costume de scène et de la scénographie

Le Centre national du costume de scène et de la scénographie (CNCS), qui s'est ouvert à Moulins en 2006, est l'une des quelques institutions en France[1] dont la mission essentielle consiste à conserver, étudier et valoriser le patrimoine du spectacle vivant.

Il se doit de rendre compte, par la mise en exposition, d'un art performatif, dont chaque élément, à commencer par le costume, s'il contribue pleinement à l'événement artistique, n'est aucunement en mesure de pallier l'absence de tout ce qui caractérise le spectacle vivant – la présence simultanée d'un public et d'artistes, dans un espace et à un moment donnés.

Pratique *a priori* déceptive, objet de méfiance de la part d'au moins une partie des professionnels du spectacle, marquée d'emblée du sceau du manque et de la perte, menacée par l'écueil de l'exhibition de la dépouille, par la fétichisation de la trace – d'autant plus vainement qu'elle est adressée à un public peu familier de cet univers –, la mise en exposition du spectacle vivant est rendue plus complexe encore par la pluralité des propos et des informations que génère chacun des objets et des spectacles évoqués, par le feuilletage des responsabilités et des autorités d'un art « allographique[2] ». Une mission d'acculturation aux arts de la scène et de prospection de nouveaux publics tend dès lors à redoubler les missions proprement muséales du CNCS.

Nous nous proposons donc, à travers l'analyse de la dernière exposition du CNCS consacrée à l'opéra, *Barockissimo, Les Arts Florissants en scène* (9 avril-18 septembre 2016), de nous

interroger plus spécifiquement sur la mise en exposition de l'opéra, entendu comme genre musical et scénique[3], par le costume de scène. Notre analyse se fonde sur une double perspective, ancrée à la fois en arts du spectacle et en sciences de l'information et de la communication. Nous suivrons ainsi le modèle sémio-pragmatique tel que défini par Roger Odin (2011 : 17-24) pour analyser le dispositif expographique[4], en nous appuyant sur le discours[5] de ses concepteurs, les deux commissaires Martine Kahane et Catherine Massip[6] et les scénographes, Alain Batifoulier et Simon de Tovar[7].

Les questions que soulève cette analyse sont de deux ordres. Les premières relèvent de cette mission d'acculturation que nous avons évoquée plus haut : comment l'espace muséographique conforte-t-il – ou au contraire déplace-t-il – les représentations du public sur la performance opératique ? Plus précisément ici, que dit l'exposition du baroque, de l'opéra baroque, et de sa « performance » sur la scène contemporaine ? Nous chercherons à montrer que les objectifs de l'exposition et les valeurs qu'elle manifeste sur l'opéra baroque épousent ceux de la compagnie des Arts Florissants, qu'ils se superposent à elle, au point que ce sont les Arts Florissants qui font la médiation d'un répertoire, autant que l'exposition offre à la compagnie une autre scène pour atteindre d'autres publics. La seconde série de questions relève des stratégies adoptées pour remplir ces missions : comment l'opéra passe-t-il de la scène théâtrale à la « scène muséale » ? Dans quelle mesure le « média exposition » (Davallon, 1999 : 228-253) est-il capable de rendre compte de la performance opératique, en dépit des lacunes évidentes de sa transposition dans l'espace muséal, et de la patrimonialiser ? Nous montrerons comment la scénographie muséale construit un espace pseudo-scénique, à la fois en référence et par contraste avec la scène spectaculaire, et comment, dans l'espace muséal, le costume se trouve placé en position de « re-jeu ». Il s'agit d'une performance à la fois opératique et muséale, comme si le costume pouvait performer dans l'espace muséal quelque chose de ce que l'acteur ou le chanteur performent sur la scène, comme si l'exposition de costumes pouvait « révéler » le spectacle ; il construit ainsi une autre forme de présence scénique, au cœur du musée.

UNE EXPOSITION « BAROQUE »

Quel est le propos de l'exposition *Barockissimo, les Arts Florissants en scène* : baroque ou néobaroque ? Un genre musical, un répertoire en particulier, ou une interprétation du répertoire – son actualisation sur la scène

contemporaine, sous la baguette de William Christie ? Le titre, d'emblée, suggère deux voies, deux propos, deux possibilités de parcours. Les cent cinquante-quatre costumes rassemblés dans l'espace d'exposition du CNCS tendent en effet à retracer une histoire de l'opéra, de sa naissance avec Claudio Monteverdi au début du XVII[e] siècle à Jean-Philippe Rameau, au milieu du XVIII[e] siècle. Les portraits de compositeurs se mêlent aux taffetas et autres soieries, pour (re)mettre en scène, pas à pas, les œuvres les plus célèbres du temps – d'*Atys* aux *Indes Galantes* – et raconter l'opéra baroque. L'ensemble des éléments scéniques présentés, des costumes aux accessoires, auxquels s'ajoutent quelques éléments de décors, sont empruntés aux productions d'une seule compagnie, les Arts Florissants, depuis les années 1980 jusqu'à nos jours.

L'ambivalence de propos, entre l'œuvre comme partition (musicale, dramatique, voire scénique) et son interprétation, n'est pas propre à cette exposition ; elle caractérise toute exposition dévolue aux arts du spectacle, dans la mesure où la pluralité des instances de production d'un spectacle oblige le commissaire d'exposition soit à spécifier de façon assez drastique son propos, lors même que le visiteur de l'exposition n'est pas nécessairement familier des productions présentées, soit à proposer une multitude de fils discursifs, sans solution de continuité, soit, dernière option, à jouer sur la polyvalence, voire l'ambiguïté du propos. Les objets exposés étant extraits de leur environnement naturel, c'est-à-dire scénique, il s'avère nécessaire de multiplier les récits pour mieux guider le visiteur, éclairant ainsi tantôt les auteurs (compositeur, librettiste), le livret (propos, personnages, sources, symboliques), le spectacle (mise en scène, distribution, travail du costumier, scénographie), la production (atelier, régie, enjeux techniques), la musique (partition, caractéristiques du genre, interprétation), les sources d'inspiration (historiques, iconiques, plastiques), le contexte de création (date, lieu, contexte politique, etc.), etc. À propos du costume qui mobilise l'ensemble de ces éléments, que retenir lors de la rédaction du texte d'un panneau ou d'un cartel, nécessairement lacunaires ?

Plus qu'un choix, cependant, *Barockissimo* opère une superposition, voire une fusion des objets et des discours, le premier sur le répertoire baroque et la naissance de l'opéra, entre 1600 et 1750, et le second sur le parcours artistique des Arts Florissants. M. Kahane explique ainsi : « On prend les Arts Florissants comme exemple, et les productions qu'ils ont jouées, pour raconter l'opéra baroque. On répond à : Où ? Quand ? Comment ? » Le fil conducteur de cette exposition est donc bien l'histoire de l'opéra baroque en Europe, et non celle d'une compagnie[8]. Linéaire, le parcours combine trois types de catégorisations : géographique (Italie, Angleterre, France), chronologique (entre 1600 et 1750) et thématique, même si ce triple fil narratif oblige parfois à des torsions

historiques – par exemple, la thématique religieuse fait voisiner la *Theodora* de Georg Friedrich Haendel et le *David et Jonathas* de Marc-Antoine Charpentier. Se succèdent ainsi les portraits gravés des grandes figures de compositeurs européens, C. Monteverdi, Henry Purcell, Jean-Baptiste Lully, G. F. Haendel, J.-P. Rameau, auxquels se joignent quelques figures moins connues du grand public (Antonio Cesti, Stefano Landi). Un tel choix, selon C. Massip, répond à une double exigence de simplification et de médiation[9]. La chronologie historique du répertoire baroque permettrait d'ordonner les productions d'une manière qui coïnciderait davantage avec le projet proposé par les deux commissaires : « montrer les grandes orientations esthétiques » qui caractérisent doublement le genre musical et son interprétation par les Arts Florissants.

La seconde ambivalence résulte du traitement de l'opéra baroque en tant que manifestation du style baroque, et plus généralement d'un « esprit baroque » qui caractériserait aussi bien la création entre 1600 et 1750 que les recréations contemporaines, et dont l'opéra devient à la fois le modèle et le symptôme. Baroque dès l'origine, l'opéra n'est qu'un des avatars d'une esthétique commune à la peinture, à l'architecture, au théâtre, aux jardins – dont on trouvera des évocations, sous la forme de reproduction ou de photographies, iconographie associée et documents d'inspiration – pour le créateur costume ou le scénographe du spectacle – ou éléments de comparaison offerts aux visiteurs, dans chacune des salles. Ainsi, dans la quatrième salle consacrée à la création du genre opéra en Italie et à la mise en scène d'*Il Sant' A1essio* par Benjamin Lazar en 2007, à côté des maquettes planes de costumes d'Alain Blanchot, quatre cadres offrent des reproductions de scènes de la création à Rome en 1632 par François Colignon, et une vue du baldaquin de la basilique Saint-Pierre de Rome. M. Kahane théorise ce glissement comme consubstantiel à l'opéra, tout à la fois art total et art baroque. Elle évoque ainsi une configuration « en étoile » du propos, chaque évocation en amenant une autre par association, la prolifération de propositions hétérogènes renforçant l'intérêt potentiel de l'exposition. Celle-ci est construite de telle sorte que cette caractéristique propre à l'opéra – en général – comme art total entre en résonance avec un ordre rhétorique qui lui-même relèverait d'une esthétique baroque de la profusion : « […] les gens qui ne connaissent pas du tout l'opéra, ça peut quand même les amuser, de voir toute cette richesse littéraire, esthétique » (CM).

Derrière ce parcours protéiforme, il y aurait donc deux usages possibles de l'exposition, qui régissent deux régimes rhétoriques. Le premier est à destination des visiteurs néophytes, pour lesquels l'expositeur déploie une autre scène baroque, ou « pseudo-scène », qui se substituerait à la scène opératique pour donner à voir d'un

côté le baroque et de l'autre l'opéra dans une logique de séduction. Pour cela, les textes sont d'abord, et très majoritairement, rédigés sous forme narrative : le livret, l'intrigue, l'action – intensément dramatique – pour chacune des pièces. Il s'agit d'évoquer, si ce n'est de restituer autant que faire se peut, par le récit, le spectacle qui fait défaut, pour mieux toucher les visiteurs, par des histoires passionnelles et passionnées de héros et de dieux : costumes, photographies, extraits vidéo servent donc à la construction de cette relation entre les objets et les visiteurs, cette dynamique communicationnelle, au sens large du terme. Le second s'adresse aux visiteurs avertis, qui écoutent, connaissent et vont à l'opéra. Pour ceux-là, les *aficionados*, ces grands amateurs qu'évoquent Antoine Hennion et Geneviève Teil (Hennion & Teil, 2003 : 63-82), les costumes exposés sont tenus de supporter un second fil narratif, plus discret, le plus souvent intégré au propos sur les œuvres elles-mêmes : des panneaux laissent la parole aux costumiers, aux metteurs en scène, aux scénographes (Patrice Cauchetier, Alain Germain…), une salle propose un focus sur le metteur en scène Robert Carsen, les cartels nomment les artistes qui ont porté tel ou tel costume.

POPULARISER L'OPÉRA

Le principal régime d'appropriation caractérise donc les néophytes. Dans le projet des commissaires d'exposition, la mission de démocratisation et d'acculturation est première : « C'est ça le but de l'opération : d'envoyer les gens au spectacle… » (CM). En d'autres termes, il s'agit de mettre en valeur la dimension populaire de l'opéra, ou plutôt sa popularisation : l'exposition montre l'inauguration du premier opéra public – et payant – à Venise, le Teatro San Cassiano, en 1637, qui rend accessible au public un genre né dans les cénacles artistiques et jusqu'alors réservé aux cours princières[10].

L'idée est donc de rassurer, dès l'entrée, tous ceux qui n'ont jamais franchi les portes d'un théâtre lyrique[11]. Le choix de l'installation de costumes du *Malade imaginaire*[12] dans le salon d'honneur, qui ouvre la visite, va dans ce sens : cette comédie de Molière mise en musique par M.-A. Charpentier, que « tout le monde connaît », pour l'avoir étudiée à l'école, (MK) joue le rôle d'icône du théâtre baroque, tout en permettant l'évocation radieuse de la figure du chef d'orchestre, au milieu des musiciens[13] : « On a voulu que, dès le début, les gens se retrouvent en terrain familier, en se disant qu'après, c'était beaucoup plus facile de faire passer des choses que, peut-être, ils ne connaissent pas » (MK).

Les textes de l'exposition sont également conçus dans le but de renforcer la proximité entre ce genre musical et scénique, d'une part, et la culture commune, partagée par l'ensemble des visiteurs, d'autre part. Il s'agit de sortir l'opéra de sa gangue savante et élitiste, en revenant à la dimension populaire de l'art lyrique. Dans le même esprit, les textes de l'exposition font volontiers référence à des figures cinématographiques. Au premier palier, le texte présente ainsi des dieux de l'Olympe qui, au XVII[e] et au XVII[e] siècle, sont « aussi familiers que les péripéties de Dark Vador ou Harry Potter au XXI[e] siècle[14] ». Les commissaires mettent en scène l'opéra baroque comme un divertissement populaire, donc à rebours des idées reçues, mais sans l'opposer pour autant à une culture légitime ; cela n'interdit donc nullement la profusion des références lettrées.

L'une des toutes premières salles prescrit ainsi de façon tout à fait explicite une posture de réception aux visiteurs néophytes dans le domaine de l'opéra – or la chose ne va pas de soi, les typologies muséales n'offrant pas à une exposition consacrée aux arts du spectacle de catégorie englobante pertinente : exposition d'art, d'arts appliqués, d'arts et traditions populaires, d'histoire ? Que vient-on chercher là, qui tout à la fois rapprocherait et distinguerait les espaces scéniques et muséaux ? Ces expositions sont en effet généralement caractérisées par une double prévalence accordée à l'objet – présence scénique et présence muséale, dont les ressorts sont pourtant distincts, se voient conférer la même puissance auratique, les mêmes effets esthétiques et cognitifs – et aux savoirs (historiques, théoriques, techniques) qui légitiment l'appropriation de l'objet scénique par l'espace muséal, au risque de sa dénaturation. À l'entrée de l'exposition, un panneau guide le visiteur dans sa tâche interprétative : le costume est « le moyen d'identifier et de caractériser le personnage » ; « les grands décorateurs de l'époque, tel Berain, savent qu'il faut donner au spectateur des signes distinctifs de leur puissance. Postures, machines, coiffures, objets significatifs… ces codes demeurent dans les mises en scène de notre époque : amples manteaux, couleurs fortes, ornements éclatants démontrent qu'ils détiennent des pouvoirs surnaturels ». Il s'agira donc pour chacun de « décoder » le costume, sur la scène comme dans la vitrine, c'est-à-dire identifier le personnage, sa place dans l'intrigue, repérer les accessoires qui le caractérisent.

Plusieurs stratégies sont ainsi mises en œuvre, plus ou moins explicitement, pour rendre l'opéra non seulement plus accessible techniquement au public, mais aussi plus attractif pour les plus jeunes : familiariser, dépoussiérer, rendre vivant, rendre *rock and roll* – ainsi que l'indique le titre de l'exposition. Celle-ci, à travers la diversité des esthétiques scéniques présentées, met en évidence

l'ancrage dans un univers de référence contemporain de costumes qui peuvent s'inspirer de la collection *New look* de Dior, pour les costumes des *Boréades* (salle 10, mise en scène par Robert Carsen), ou s'inscrire dans un décor de Kibboutz évoquant le Moyen-Orient des années 1950 avec fez et djellabah (salle 9 pour le *David et Jonathas* du festival d'Aix-en-Provence de 2012).

UNE PSEUDO-SCÈNE MUSÉALE

Si l'exposition prend pour objet un genre musical, l'approche proposée par les commissaires et les scénographes est essentiellement visuelle, la dimension lyrique passant généralement au second plan : c'est bien le costume qui joue le rôle de porte d'entrée de l'opéra pour le visiteur. C'est le propre du « média exposition », qui fait la part belle au regard et à la vue. Éclat des couleurs, richesse des palettes sont convoqués au service d'une rhétorique de la séduction. L'exposition joue donc des registres du baroque – exubérance et foisonnement – renouant avec les canons du genre de la tragédie lyrique – opéra « spectaculaire[15] » – pour proposer de saisissants tableaux. Ce sont donc des valeurs plastiques qui prévalent et qui ressortent du registre de la somptuosité – richesse des matières et des coupes, harmonie des couleurs, élégance vestimentaire. Le spectaculaire ici relève bien de la plasticité des objets – comme de leur mise en espace, plus que de leur origine scénique, ce qui participe d'un processus d'« artification » (Heinich & Shapiro, 2012). Pour les commissaires de l'exposition, « ce qui restera probablement de la tête des gens [en sortant de l'exposition], ce sera la splendeur des costumes » parce que l'équipe à l'œuvre a veillé à ce « qu'ils en aient plein les yeux » (CM). La scénographie joue ainsi, avec mesure, de la mise en évidence de la picturalité de ces « installations », comme les qualifie le scénographe A. Batifoulier, par la présence de baguettes moulées et dorées, d'esthétique baroquisante, qui encadrent les vitrines, et par le choix d'un fond blanc, neutre, qui réfère assez clairement au *white cube* muséal, par opposition à un espace scénique beaucoup plus traditionnellement matérialisé par l'obscurité d'une *black box*. Il s'agit de donner à voir pleinement l'objet, sans chercher à produire des effets théâtraux, que la vitrine serait impuissante à produire, explique le scénographe : trop d'« images manquantes », trop de difficultés techniques à reconstituer des espaces scéniques complexes et surdimensionnés. Seule exception à la règle, la dernière salle, consacrée aux *Indes galantes*, qui constitue, selon l'expression de M. Kahane, un « feu d'artifice », pour « donner un petit peu la mesure de la folie

scénique[16] ». Là où d'autres expositions consacrées à l'opéra jouent beaucoup plus volontiers du *continuum* entre espace scénique et espace muséal, à commencer par l'exposition *L'Opéra comique et ses trésors* scénographiée par Macha Makeïeff en 2015, A. Batifoulier tient au contraire à marquer l'écart, et décrit ainsi la scénographie comme celle d'un « laboratoire » : lumière crue, espaces immaculés, permettant au visiteur de fouiller chaque costume du regard, de percevoir ces détails qui échappent à la vue du spectateur, à distance de la scène.

RENDRE COMPTE DU VIVANT

Les costumes sont donc pris dans des enjeux qui tiennent, d'une part, au désir d'émerveiller, et, de l'autre, de la volonté de signifier la scène et de convoquer dans l'espace muséal ce qui relève du spectacle vivant. Ostensiblement brisés, les cadres dorés qui entourent les cimaises permettent de suggérer tant la modernité d'un genre et la vitalité d'une troupe que l'impossibilité de retenir ces costumes dans l'espace de la vitrine. Car les artistes des Arts Florissants sont encore en activité, de même que les costumes, qui sont toujours utilisés sur scène, du moins potentiellement. Ils ne sortent en effet pas des fonds du CNCS, mais ont été empruntés aux lieux de production qui les conservent en prévision d'une possible reprise[17]. Soustraire ces costumes à la scène opératique pour les exposer suspend donc temporairement leur valeur d'usage et « exacerbe, en retour, [leur] qualité d'objet(s) signifiant(s) » (Desvallées & Mairesse, 2011 : 256-257), et dit autrement le spectacle et les hommes qui les ont créés, par leurs fonctions documentaires. Ils offrent au spectacle qu'il prolonge « une durée de persistance » plutôt qu'une « durée de procès » (Genette, cité par Giguère, 2013 : 117). L'exposition se doit donc de rendre compte de cette vitalité et de cette transitivité entre la scène et la vitrine. Bien évidemment, l'exposition n'est pas le média privilégié pour rendre compte de cet art du temps et du mouvement qu'est l'opéra. Les machines restent immobiles, les danseurs emprisonnés dans les écrans, le temps suspendu au fil de la visite et non plus rythmé par la musique qui se déroule d'un bout à l'autre de la partition. La question du mouvement et du geste est particulièrement délicate dans cette entreprise. La danse, au cœur de l'opéra baroque, ne peut être écartée radicalement. Pour autant, certains artefacts permettent de rendre compte, autant que faire se peut, du geste fin des interprètes. Des mannequins articulés, mettant en scène des gestes caractéristiques par le biais d'accessoires complémentaires des costumes, concourent

à styliser la scène, sans pour autant chercher à retracer le mouvement baroque[18]. Il s'agit moins, donc, de singer gestes et déplacements ou de donner à voir une bribe de spectacle – ce dont se chargent les vidéos – que d'évoquer en creux le corps du personnage, et, plus encore, celui du comédien-chanteur.

Car c'est réellement *via* l'activité d'une troupe bien vivante que ce répertoire baroque est évoqué. Sans « l'implémentation […] qui permet à une œuvre de fonctionner » (Goodman, 1996 : 55), l'opéra resterait à l'état latent, sous la forme des seuls livrets et partitions. La place des interprètes est donc centrale pour donner à voir, à ressentir ce qu'est l'opéra aujourd'hui. Une série de photographies témoigne par exemple de son actualité et suscite, au moins chez les plus avertis, un effet de reconnaissance. Les interprètes qui s'affichent sur le mur sont parmi les stars de l'opéra d'aujourd'hui : Danielle de Niese, Paul Agnew, Philippe Jaroussky, etc., mais plus qu'un effet de connivence culturelle, il s'agit, selon les expositeurs, de créer un sentiment de familiarité, d'accessibilité – d'« intimité », explique A. Batifoulier. L'exposition donne, en effet, accès au visiteur moins à la salle de spectacle qu'à ses coulisses, lui permettant de se mêler – même fantasmatiquement – aux artistes. Les portraits photographiques des interprètes donnent ainsi de la chair aux costumes portés par les mannequins. « C'est comme la madeleine de Proust : vous voyez un costume, vous voyez la personne qui l'a habité[19] », commente William Christie. Plus largement, derrière chaque costume s'inscrit le récit d'une histoire vécue, comme le rappelle M. Kahane lorsqu'elle évoque l'un de ses costumes fétiches : une seule robe (large de 3,20 m) conçue expressément pour trois interprètes, le Trio des Parques, dans *Hippolyte et Aricie*, une production de l'Opéra de Paris : deux interprètes voyants encadraient un artiste non voyant, lui permettant ainsi de se mouvoir aisément avec eux. Les costumes se transforment dès lors en « reliques », pour reprendre les termes d'Amélie Giguère à propos des performances de Gina Pane, « comprises comme des objets singuliers qui conservent la "grâce" dont était investi l'artiste – comme le saint ou le héros – présent[ant] une aura particulière et offr[ant] la possibilité d'une rencontre forte » (Giguère, 2013 : 118) avec les visiteurs.

Les expositeurs ont ainsi moins cherché à reconstituer une scène théâtrale, reconstituant le quatrième mur entre la scène et la salle, qu'à proposer une « pseudo-scène » ouverte et à essayer de faire entrer symboliquement le visiteur sur les planches : le sème de l'« envers du décor » est récurrent, voire systématique, dans l'ensemble des expositions consacrées aux arts du spectacle, au CNCS comme ailleurs. Une moquette blanche, avec un motif de lever de rideaux, lie l'espace de la vitrine et celui des visiteurs ; on voit

les costumes comme depuis la scène elle-même, pendant une répétition, et non depuis la salle, tant du fait de l'éclairage vif et cru que de la mise en espace des costumes. Pour le scénographe, il s'agit d'abolir toute barrière, de donner « l'impression que le visiteur puisse entrer au milieu de ces personnages, […] et, du coup, de faire disparaître au maximum la barrière de la vitrine » (AB). Dès lors, le visiteur est invité à toucher des yeux le costume, et à prendre conscience des matières qui l'ont constitué (plissé, cousu, drapé…)[20] : « Pour un peu, notre idée ç'aurait été que les gens puissent rentrer là-dedans et se dire : bon, je prends la main de cette femme… » (AB). Le visiteur est invité à se rêver en habilleur, en costumier, en metteur en scène au sein de la troupe, tout comme il a été convié à jouer le comédien-chanteur au seuil de l'exposition, où des éléments de costumes baroques lui permettent de se grimer[21]. Dès lors, il s'agit bien de placer le costume en situation de « re-jeu » – un jeu de rôle, sinon un jeu authentiquement scénique : c'est à lui qu'il revient d'incarner une présence vivante, celle des comédiens-chanteurs, en même temps qu'il représente un personnage.

Exception faite d'une salle spécifiquement consacrée à l'écoute, tout au long du parcours la musique est associée aux costumes présents dans les vitrines, par des haut-parleurs : des extraits musicaux, audio et vidéo, jalonnent en effet le parcours, inscrivant de fait le visiteur dans un espace musical, quoique cette dimension soit, on l'a dit, seconde, aussi essentielle puisse-t-elle être au genre opératique : les textes de l'exposition (panneaux, cartels) s'attardent peu sur le chant en tant que tel. Des « douches » sonores permettent de pallier certains désagréments de l'écoute, à commencer par la cacophonie inhérente à ce type de dispositif. C. Massip a veillé, en choisissant les extraits musicaux, à mettre en avant tant les interprètes phares des Arts Florissants[22], que certains airs les plus virtuoses de leur répertoire consacré, comme de donner à entendre les instrumentistes[23]. Ces « prolongements documentaires » que sont les extraits audio et vidéo et les photographies notamment, même s'ils assurent « une forme de permanence et de visibilité aux actions éphémères » que sont les opéras *live*, demeurent nécessairement « déficitaire[s] par rapport aux propositions originales », « l'institution muséale s'expos[ant] à trahir […] l'art qu'elle prétend promouvoir » (Giguère, 2013 : 114). Pour autant, films comme morceaux de musique « tien[nent] moins de l'œuvre d'art que d'un dispositif d'accompagnement et de valorisation des objets qui [les] entourent » (Baubias, 2009 : 110). Il s'agit d'abord de créer les conditions propices pour que le visiteur se laisser emporter, parce que « la musique baroque, ça vous embarque… » (MK).

Au-delà de la présence musicale, c'est par la scénographie qu'une autre voix est donnée à entendre. Les Arts Florissants ont

été régulièrement amenés à présenter des opéras en version de concert ou avec une simple mise en espace, donnant plus de place à la musique qu'à la dramaturgie. Les salles 7 et 8, « Écouter, c'est tout », évoquent donc l'opéra sans sa mise en scène : ni chorégraphe, ni metteur en scène, pas même de costume de scène pour donner corps au personnage et théâtraliser l'opéra. Des robes haute couture, créées par Christian Lacroix et exposées dans une vitrine, évoquent ces mêmes opéras donnés en version concert et centrent l'attention du visiteur sur la voix.

La muséographie rend compte ainsi de la vocalité opératique par la mise en valeur de ce costume hors-normes, un peu comme Luchino Visconti met en lumière Maria Callas alors qu'elle interprète le rôle d'Amina en la faisant exécuter sa *cabaletta* en avant-scène : « À ce moment, les lumières des lustres de la salle s'allument et c'est la diva et non plus le personnage qui offre sa virtuosité vocale au public[24]. » (Daryoush. 2013 : 127.) Montrer les robes de C. Lacroix, c'est rendre à la fois hommage au grand couturier qui a participé à la grande aventure des Arts Florissants, mais aussi aux interprètes qui se cachent derrière leur rôle, leur personnage : c'est déjà la mise en valeur d'une certaine vocalité. Sans pour autant renforcer les clichés, ces robes mettent en lumière la *prima donna* derrière Didon ou Armide, et, par-là, le *star system* indissociable du monde opératique.

CONCLUSION

Cette dimension musicale est d'autant plus importante au cœur de l'exposition qu'elle est, bien sûr, inhérente au projet même des Arts Florissants. Mais si la performance, scénique et instrumentale, est l'âme même de cette renaissance d'un répertoire, W. Christie a veillé, dès les premières années, à conserver des traces des productions mises en œuvre sous sa direction : une façon de remédier à l'éphémère du spectacle vivant. Les extraits présentés dans l'exposition sont ainsi le reflet de ce travail de conservation[25] et de préservation du travail réalisé au cours des années. Les commissaires ont ainsi veillé à expliciter cette démarche au cœur même de l'exposition sur un panneau : « Les Arts Florissants ont compris très tôt l'indiscutable apport des moyens audiovisuels. Ils ont constitué une audio-vidéothèque riche d'une centaine d'enregistrements sonores et de plus d'une vingtaine de DVD[26]. » Ces nombreux enregistrements ne servent pas seulement à valoriser les costumes, ils participent aussi concrètement de la patrimonialisation de la compagnie – au moment où W. Christie transmet son héritage artistique à Paul Agnew, son successeur, aujourd'hui directeur musical adjoint et chef associé,

pour qu'il perpétue son action. Il s'agit dès lors pour W. Christie et ses continuateurs de lutter contre la perte de mémoire : à la fois par la constitution d'archives, par la réalisation d'expositions, qui gardent trace du spectacle, et par la transmission artistique d'une compagnie encore largement associée à son créateur et chef charismatique. L'idée est donc bien de pérenniser les objets et les valeurs de la compagnie, ce que Jean Davallon analyse comme le cinquième geste permettant « à une chose d'acquérir le statut de patrimoine culturel » : la « transmission aux générations futures de ces objets patrimoniaux » (Davallon, 2014). Comme le rappelle à sa suite Sophie Mariot-Leduc, « le processus de patrimonialisation repose avant tout sur le temps présent et l'exposition muséale est devenue le moment-clef de ce processus. Elle permet de faire le lien entre le passé et l'avenir, entre les héritiers, les légataires et les découvreurs » (Mariot-Leduc, 2015 : 134). Ce qu'affiche haut et fort l'exposition, en plus des nombreux ouvrages qui sont parus sur la compagnie ces dernières années et des appuis institutionnels qu'elle possède[27], c'est que les Arts Florissants sont largement entrés dans ce processus de patrimonialisation[28]. En entremêlant sans cesse, dans le discours, l'histoire générale de l'opéra baroque et l'interprétation particulière de la compagnie, les commissaires d'exposition, très impliquées dans son projet, contribuent donc à légitimer la troupe de W. Christie, tout en « désinstitutionnalisant » l'opéra baroque, et en le rendant de fait plus accessible. Dès lors, les Arts Florissants entrent d'un même mouvement dans le panthéon muséographique et patrimonial.

Plus largement, l'ensemble du discours porté sur le baroque, ancien et contemporain, finit bien, dans la rhétorique déployée par l'exposition, par caractériser l'ensemble du genre opéra, dont elle redéfinit le répertoire et les pratiques, venant en quelque sorte corriger l'image associée au répertoire du XIX^e^ siècle – telle qu'elle a été déployée dans d'autres expositions du CNCS –, donnant à voir et à expérimenter l'opéra autrement, donc, sur la scène et dans la vitrine. La logique inhérente à l'exposition n'est plus de faire vivre au visiteur l'expérience d'un spectacle auquel il aurait pu assister, et auquel elle se substituerait, mais de le faire fictivement monter sur les planches pour mieux vivre l'opéra, parmi ses interprètes – une expérience paradoxalement muséale, scénique, plus que spectatorielle. La médiation la plus classique semble gommée pour mieux rendre compte d'un choc esthétique, certes, mais de façon oblique : non plus une fascination devant l'œuvre, mais une participation au cœur de l'œuvre. Il se joue là quelque chose qui relève d'une dramaturgie, mais dont l'intrigue n'est plus celle du livret : c'est celle, sans doute largement fantasmatique, de l'entrée du public sur la scène opératique. Ce qui se performe donc, dans l'exposition, c'est l'affirmation d'une

capacité, celle du visiteur, à s'approprier cette forme artistique. Les Arts Florissants, interprètes privilégiés du répertoire baroque, font ainsi figure de médiateurs vers l'opéra, dont l'exposition ne serait qu'un prolongement.

A. M.-R.
Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

J. D.
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Manuscrit reçu le : 12 septembre 2016
Version révisée reçue le : 12 janvier 2017
Article accepté pour publication : 26 février 2017

NOTES

1. La France ne dispose pas, à la différence d'autres pays, d'un musée national du théâtre. En revanche, et sans compter les collections éparses relevant des arts du spectacle dans de nombreux musées et institutions de conservation en France, plusieurs institutions de conservation et/ou d'exposition leurs sont consacrées : le département des arts du spectacle à la BnF, la bibliothèque-musée de l'Opéra et celle de la Comédie française, ou Gadagne, musée des marionnettes du monde à Lyon.
2. Pour reprendre la distinction opérée par Nelson Goodmann entre arts autographiques (sculpture, peinture) et arts allographiques (danse, théâtre, musique) qui nécessitent une médiation – une interprétation. Voir N. Goodman, 1990 : 11, cité et commenté par N. Heinich, 2009 : 11. Sur l'ensemble de ces questions transversales à la mise en exposition des arts du spectacle, voir A. Mouton-Rezzouk, à paraître.
3. Sur les catégorisations de l'opéra, entre art lyrique et maison d'opéra, voir P. Jamar, 2006 : 13-28.
4. Tant la scénographie de l'exposition que les médias de l'exposition (textes, photographies, dispositifs numériques), etc.
5. Les entretiens seront cités tout au long de cet article de cette manière (MK) pour l'entretien avec Martine Kahane, réalisé le 2 juillet 2016 ; (CM) pour l'entretien réalisé avec Catherine Massip, le 10 juillet 2016 ; et (AB) pour l'entretien avec Alain Batifoulier réalisé le 9 juin 2016.
6. Martine Kahane est conservatrice générale des bibliothèques, spécialiste du costume de scène. Elle a dirigé la bibliothèque-musée puis le service culturel de l'Opéra de Paris jusqu'en 2004, puis le CNCS entre 2006 et 2011. Catherine Massip, également conservatrice des bibliothèques, a dirigé le département de la musique de la BnF entre 1988 et 2010. Chercheure, elle est spécialiste de la musique des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.
7. Alain Batifoulier est scénographe, créateur de costumes et *designer*. Simon de Tovar est scénographe et *designer*. Associés, ils ont conçu de nombreuses expositions à la BNF, au musée Carnavalet, au musée Galliera, au CNCS comme à la maison Victor Hugo.
8. Là où, par exemple, une exposition comme celle que l'Opéra consacre à Léon Bakst permet de présenter de façon nécessairement synchronique l'œuvre de ce peintre-décorateur et celles d'une avant-garde musicale et chorégraphique auxquelles il collabore (*Bakst, des ballets russes à la haute couture*, palais Garnier, du 22 novembre 2016 au 5 mars 2017, commissariat Matthias Auclair, Sarah Barbedette et Stéphane Barsacq, scénographie Adeline Caron et Loïc le Gall). Publication en ligne : <https://www.operadeparis.fr/visites/expositions/bakst-des-ballets-russes-a-la-haute-couture> Consulté le 5 janvier 2016.
9. Nous retenons la définition posée par Jean Davallon (2003 : 38) pour le terme de médiation culturelle, que nous utilisons régulièrement : « Elle vise à faire accéder un public à des œuvres (ou des savoirs) et son action consiste à construire une interface, entre ces deux univers étrangers l'un à l'autre (celui du public et celui, disons, de l'objet culturel) dans le but précisément de permettre une appropriation du second par le premier. »
10. Salle 4, « En Italie, la naissance de l'opéra ».
11. Cette dynamique est largement à l'œuvre actuellement et l'on voit se multiplier les initiatives dans ce sens. Voir notamment J. Deramond, 2016 : 101-116.
12. Costumes de Pierre Cauchetier, mise en scène de Jean-Marie Villégier, théâtre du Châtelet, 1990.
13. Trois des costumes de « musiciens » sont présentés, dont, au centre,

surélevé, le costume porté par William Christie.

14. Premier palier, « Dans l'Olympe, les Dieux ».
15. Voir notamment sur cette question S. Bouissou, 2011.
16. « La dernière salle recrée, le temps de l'exposition la scène de l'Opéra de Paris avec des éléments de décor du chef d'œuvre de Rameau, les *Indes galantes*, pour la production de 1999. » (Mini guide de l'exposition.)
17. Des costumes qui ne sont donc pas « réformés » et qui n'ont pas toujours pu être empruntés pour l'exposition, car encore en scène : par exemple les costumes des *Fêtes vénitiennes* (CM).
18. Alain Batifoulier : « Il faut avoir la possibilité de dire qu'"il va faire ça", ou "il va faire ça", alors du coup […] on a essayé d'avoir des petits gestes très légers, parce qu'on n'a pas des bras qui s'articulent trop à fond, de donner le plus de vie possible, pour que, encore une fois, il y ait cette intimité, qu'on ne soit pas face à quelque chose sans vie, qui ne soit qu'une baudruche… enfin plutôt une relique, comme ça, sans vie, ce qui est souvent le cas du costume. »
19. W. Christie, « Le dossier du jour », *France Musique,* 12 avril 2016. Publication en ligne : < http://www.francemusique.fr/emission/le-dossier-du-jour/2015-2016/l-exposition-barockissimo-avec-les-arts-florissants-au-centre-national-du-costume-de-scene> Consulté le 16 août 2016.
20. Sans commentaire annexe, et donc sans dispositif médiatique supplémentaire.
21. Tout en autorisant les commissaires à l'initier au vocabulaire du costume d'époque, nécessaire à l'intelligibilité du propos.
22. Par exemple Patricia Petitbon dans les *Indes galantes*, Paul Agnew dans *Atys*.
23. Par exemple Marie-Ange Petit à la percussion, costumée en Indienne sur la scène des *Indes galantes*.
24. Daryoush Leyli, « L'opéra ou l'émancipation du corps. Quelques remarques sur les mises en scène d'opéra de la dernière décennie ». *Nouvelle revue d'esthétique*, 2/201.
25. Aujourd'hui partagé sur Internet, à la rubrique les Arts Flo Médias : 185 vidéos, 198 extraits audio, 86 partitions, 456 textes, 451 albums. Publication en ligne : <http://www.arts-florissants. com/artsflosmedia.html> Consulté le 1er septembre 2016.
26. Panneau, salle 7-8.
27. À commencer par le ministère de la Culture et de la Communication et la Philharmonie de Paris.
28. « La patrimonialisation est le processus par lequel un collectif reconnaît le statut de patrimoine à des objets matériels ou immatériels, de sorte que ce collectif se trouve devenir l'héritier de ceux qui les ont produits et qu'à ce titre, il a l'obligation de les garder, afin de les transmettre. » (Davallon, 2014.)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Baubias (Thierry). 2009. « Quand la projection de film se fait médiation : La sollicitation d'une écriture comparative ». *Culture & Musées*, 14, p. 109-126.

Bouissou (Sylvie). 2011. *Crimes, cataclysmes et maléfices dans l'opéra baroque en France*. Paris : Minerve.

Daryoush (Leyli). 2013. « L'opéra ou l'émancipation du corps. Quelques remarques sur les mises en scène d'opéra de la dernière décennie ». *Nouvelle revue d'esthétique,* 12, p. 121-132.

Davallon (Jean). 1992. « Le musée est-il vraiment un média ? ». *Publics & Musées*, 2, p. 99-123.

Davallon (Jean). 1999. *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.

Davallon (Jean). 2014. « À propos des régimes de patrimonialisation : Enjeux et questions ». *Patrimonializacao e sustentabilidade do patrimonio : Reflexao e prospectiva*, novembre, Lisbonne, Portugal. Publication en ligne : <www.halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01123906> Consulté le 24 août 2016.

Deramond (Julie). 2012. « Jeanne d'Arc, costumes et histoires », p. 105-116 in *Le Spectacle de l'histoire* / sous la direction de Stéphane Haffemeyer, Benoît Marpeau & Julie Verlaine. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Deramond (Julie) & Lambert (Emmanuelle). 2015. « Visites en musique du patrimoine culturel : Art et médiation en résonance ». *Les Mondes de la médiation culturelle*, vol. 2, Paris : L'Harmattan, p. 131-146.

Deramond (Julie). 2016. « Le patrimoine à voix nue : Pierres et notes en médiation ». *Actes des Troisièmes journées scientifiques internationales du réseau MUSSI 2016*, Toulouse : ENFA, 2016, p. 101-116.

Deshoulières (Christophe). 1999. *William Christie et les théâtres des Arts Florissants*. Paris : Armand Colin.

Deshoulières (Christophe). 2000. *L'Opéra baroque et la scène moderne*. Paris : Fayard.

Desvallées (André) & Mairesse (François). 2011. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Detournay (Stéphane). 2002. « Les Baroqueux et la question de l'interprétation musicale ». *Revue DEMéter*, décembre. Publication en ligne : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/detournay.pdf> Consulté le 20 août 2016.

Donnat (Olivier). 2008. *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique*. Paris : La Découverte.

Giguère (Amélie). 2013. « Documentation et muséalisation de la performance ». *Culture & Musées*, 12, p. 113-136.

Goodmann (Nelson). 1990. *Langages de l'art*. Nîmes : Jacqueline Chambon.

Goodman (Nelson). 1996. « L'implémentation dans les arts » in *L'Art en théorie et en action*. Paris : Éditions de l'Éclat.

Heinich (Nathalie). 2009. *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*. Bruxelles : Les impressions nouvelles, collection Réflexions faites.

Heinich (Nathalie) & Shapiro (Roberta). 2012. *De l'artification, enquête sur le passage à l'art*. Paris : EHESS.

Hennion (Antoine) & Teil (Geneviève). 2003. « Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique », p. 63-82 in *Regards croisés sur les pratiques culturelles* / sous la direction d'Olivier Donnat. Paris : La Documentation française.

Hervé (Stéphane). À paraître. « De quoi la pratique baroque est-elle le symptôme sur les scènes opératiques contemporaines ». Communication au colloque *La Mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain*, 12-14 mars 2015, TNP, Villeurbanne.

Jamar (Pierre). 2006. « L'expérience lyrique : Uniquement à l'opéra ? L'illusion d'unicité entre le genre

musical opéra et la catégorie pratique art lyrique ». *Tracés*, 10, p. 13-28.
Leterrier (Sophie-Anne). 2005. *Le Mélomane et l'historien*. Paris : Armand Colin.
Mariot-Leduc (Sophie). 2015. « Mémoire et patrimonialisation des objets : Le cas de la culture technique ». *Culture & Musées*, 24, p. 133-138.
Mouton-Rezzouk (Aurélie). À paraître. *Exposer le théâtre, de la scène à la vitrine*. Thèse de doctorat sous la direction de Denis Guénoun, université de la Sorbonne Paris 4, décembre 2013.
Mouton-Rezzouk (Aurélie), 2016. « Remediation. The performance in the exhibitions, an art of manipulation ». *Body, Mind, Artifact: Reimagining Collections*, *Performing Arts Ressources*, 32. New York : TLA.
Mouton-Rezzouk (Aurélie), 2016. « Exposer le théâtre ? », in *Histoires d'expositions* / sous la direction de Bernadette Dufrêne et Jérôme Glicenstein. Paris : Hermann.
Odin (Roger). 2011. *Les Espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : PUG.
Penin (Jean-Paul). 2000. *Les Baroqueux ou le musicalement correct*. Paris : Gründ.
Rousset (Christophe). 2005. « La richesse humaine du baroque ». *Prétentaine*, 18-19, p. 279-285.
Urrutiaguer (Daniel). À paraître. « Les mises en scène baroques contemporaines : Valeur esthétique et valeur patrimoniale ». Communication au colloque *La Mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain*, 12-14 mars 2015, TNP, Villeurbanne.

Barockissimo, les Arts Florissants en scène est une exposition de costumes dédiée aux Arts Florissants au Centre national du costume de scène et de la scénographie en 2016. Notre analyse, qui mêle approches esthétiques et sémio-pragmatiques, cherche à mettre en évidence les finalités et les modalités de la mise en exposition de l'opéra baroque proposée par les commissaires Martine Kahane et Catherine Massip et les scénographes Alain Batifoulier et Simon de Tovar. L'opéra baroque y emprunte le costume des Arts Florissants, au point qu'il en est indissociable, dans une mission de médiation culturelle : il s'agit de populariser l'opéra et d'initier le visiteur néophyte à la scène opératique. Pour ce faire, les expositeurs élaborent, pour donner corps à l'opéra baroque, une pseudo-scène, sur laquelle ils invitent symboliquement les visiteurs à monter, pour mieux les inciter, au-delà, à passer les portes d'une maison d'opéra. À travers l'exposition de costumes, d'éléments de décors et de médias associés (textes, extraits vidéos et audio), les expositeurs contribuent doublement à patrimonialiser les Arts Florissants et à en consacrer le rôle de passeurs privilégiés.

Titre : L'opéra baroque sur la scène muséale, ou l'opéra autrement : *Barockissimo* au Centre national du costume de scène et de la scénographie

Mots-clés : Opéra, exposition, costume, médiation culturelle, baroque.

"Barockissimo, Les Arts Florissants on stage", is an exhibition of stage costumes dedicated in 2016 to the Arts Florissants, the baroque ensemble created by William Christie, at the National Center for Stage Costume. It was curated by Martine Kahane and Catherine Massip, and designed by Alain Batifoulier and Simon de Tovar. Our analysis, based both on aesthetics and semio-pragmatic approaches, aims to highlight the purposes and processes of this exhibition in which the Arts Florissants appear as the inseparable image of the baroque opera, borrowing its costumes and undertaking a mission of cultural mediation : to popularize opera and introduce neophyte visitors to the operatic stage. Visitors are symbolically invited to get up on a pseudo-stage so that in the future they will not hesitate to push open the doors of Opera houses. The exhibition presents costumes, pieces of stage sets, and related associated media such as texts, videos and audio documents. It contributes to both commemorate the Arts Florissants ensemble and recognize their role as baroque opera's most faithful interpreters.

Title: *The baroque opera in museums: Operas in a different manner. Barockissimo at the national center for stage costumes and scenography*

Keywords: *Opera, exhibition, stage costume, cultural mediation, baroque.*

Barockissimo, les Arts Florissants en escena es una exposición de vestuario dedicada a las *Arts Florissants* en el Centro Nacional del Vestuario de escena y de la escenografía en 2016. Nuestro análisis, el cual articula enfoques estéticos y semio-pragmáticos, busca dar a conocer las finalidades y las modalidades de la exposición de la ópera barroca propuesta por las curadoras Martine Kahane y Catherine Massip y los escenógrafos Alain Batifoulier y Simón de Tovar. La ópera barroca adopta el vestuario de las *Arts Florissants*, volviéndolos inseparables, durante una misión de mediación cultural : se trata de popularizar la ópera y de iniciar al visitante neófito a la escena operática. Para esto, los expositores elaboran una pseudo-escena, que le da cuerpo a la ópera barroca y a la cual los visitantes están invitados a subir de forma simbólica, con el objetivo de incitarles a entrar en una casa de ópera e ir más allá. A través de la exposición de vestuario, de elementos de decoración y de medios asociados (textos, extractos de audio y vídeo), los expositores contribuyen doblemente a patrimonializar las Arts Florissants y a consagrar el rol de los intermediarios privilegiados.

Título : La ópera barroca en la escena museística, o la ópera de otra manera. *Barockissimo* en el centro nacional del vestuario de escena y de la escenografía

Palabras clave : Ópera, exposición, vestuario, mediación cultural, barroco.