

S'adapter à une petite scène. Les cas de trois théâtres français et suisses, et de leurs décorations des années 1770–1820

Marc-Henri Jordan

Afin d'aborder quelques défis rencontrés par les dessinateurs et peintres chargés de concevoir et d'exécuter des décorations destinées à des scènes de petites ou relativement petites dimensions, comme pouvaient l'être celles de certains théâtres mineurs ou provinciaux, cette étude examine trois cas particuliers qui ont pour point commun de ne pas être des théâtres publics. La raison en est que la documentation iconographique rassemblée les concernant permet d'examiner concrètement des problématiques et des pratiques communes aux théâtres dits mineurs. Le premier cas sera celui du théâtre de la cour des Princes au château de Versailles. L'attention sera accordée d'abord à la solution originale apportée en 1762 pour améliorer les possibilités de la scène inconfortable de ce théâtre de cour étonnamment petit. Les décorations de ses spectacles pourront être abordées grâce à des projets des années 1770–1780, dessinés par l'architecte Pierre-Adrien Pâris (1745–1819) et nouvellement identifiés, ainsi qu'à un élément original conservé ; ceux que ce dessinateur dut élaborer pour représenter les mêmes ouvrages sur la scène plus vaste du château de Fontainebleau, illustreront, par comparaison, comment il s'adapta à chacune de ces scènes. À ce théâtre de cour s'ajouteront deux théâtres de société de grandes demeures de Suisse romande. Afin de s'inscrire logiquement dans notre sujet, ils ne seront pas présentés ici dans un ordre chronologique mais selon le critère de leur grandeur, allant en l'occurrence du plus grand au plus petit. Il s'agira ainsi d'abord du théâtre aménagé en 1821–1822 dans le Palais Eynard à Genève, pour lequel ses commanditaires, Jean-Gabriel et Anna Eynard, firent appel à des Italiens, l'architecte toscan Giovanni Salucci et le grand décorateur de la Scala de Milan, le peintre Alessandro Sanquirico ; trois toiles de fond des décorations exécutées dans son atelier sont exceptionnellement documentées par des daguerréotypes. Enfin, seront examinées et mises en perspective les décorations d'origine, conservées contre toute attente, de la petite scène démontable du château d'Hauteville (près de Vevey), peintes à Lyon en 1777. Au fil de ces trois études de cas, il sera surtout question de la manière dont des projets de décorations furent conçus en tenant compte des particularités de la scène ou adaptés aux dimensions de celle-ci, mais aussi du fait que les décorations en usage sur de petites scènes purent faire écho, de manières diverses et par plusieurs biais, à celles vues sur les scènes des grands théâtres.

Les améliorations d'un théâtre de cour à Versailles et ses décorations adaptées

Le théâtre de la cour des Princes à Versailles fut aménagé en 1682 au rez-de-chaussée du passage, ouvert par trois arcades, qui relie ladite cour au parterre du Midi (Fig. 1–3). La disposition des murs de la construction de Jules Hardouin-Mansart mettait à disposition de cette « salle de comédie » un espace restreint et irrégulier offrant de surcroît bien peu de possibilités d'amélioration. Les dimensions intérieures étaient d'environ 18,50 mètres en longueur et 8,20 mètres en largeur (11,80 mètres, embrasures des arcades comprises). À plusieurs reprises, on tenta de remédier aux défauts de cette salle étonnamment petite pour Versailles. Elle fut utilisée jusqu'à fin 1785 pour les « spectacles ordinaires » de la Cour, lesquels se composaient de tragédies, de comédies, d'opéras et de ballets, qui occupaient trois soirées par semaine. À partir de janvier 1786, une nouvelle salle disposant d'une scène plus vaste, aménagée dans l'aile Gabriel ou aile Neuve, précisément dans le volume de l'ancien escalier des Ambassadeurs, vint remplacer celle de la cour des Princes. Démolie en 1810, la petite salle versaillaise nous est connue par une série de plans,¹ et ses décorations par les projets de deux dessinateurs (Michel-Ange Slodtz et Pierre-Adrien Pâris).²

La taille de la salle de la cour des Princes et de sa scène est rendue encore plus évidente par comparaison avec celle de la Belle-Cheminée au château de Fontainebleau, construite en 1725 et dont la scène fut renouvelée en 1754, et avec celle de l'aile Neuve à Versailles (Fig. 4–6). Les projets de Pierre-Adrien Pâris, dessinateur de la chambre et du cabinet du roi, présentés ci-après, furent composés entre 1778 et 1784, par conséquent pour la scène telle qu'elle fut reconstruite en 1762.³ Avant d'aboutir à la solution mise en œuvre à cette date, un projet très ambitieux avait été envisagé pour rallonger la salle et surtout la scène, repoussée au-delà du mur du lointain (avec une avant-scène flanquée de loges), afin de pouvoir y planter les décorations servant aux théâtres des châteaux de Fontainebleau et de Choisy : le plateau, d'une forme désormais régulière, aurait atteint quelque 12,10 mètres de l'avant-scène au nouveau mur du lointain, permettant de planter six paires de châssis au-devant du rideau ou de la ferme de fond (Fig. 7). L'ampleur et le coût des travaux qu'aurait impliqués l'établissement d'une salle s'étendant dans la profondeur de la Vieille Aile (dont plusieurs travées de sa façade sur la Grande Cour auraient été modifiées) eurent vite raison de ce rêve.

¹ Voir en dernier lieu Vincent Pruchnicki, Un théâtre au château de Versailles. La comédie de la cour des Princes, in *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [en ligne], Articles et études, mis en ligne le 12 octobre 2009, <https://doi.org/10.4000/crcv.10909> (tous les liens dans cet article consultés pour la dernière fois le 28 décembre 2023) ; id., La comédie de la cour des Princes, in *Architectures de théâtre à Versailles, lieux présents et lieux disparus*, éd. par Béatrix Saule, Paris/Versailles 2016, p. 13–29.

² Sur ceux de Slodtz voir François Souchal, *Les Slodtz sculpteurs et décorateurs du Roi (1685–1764)*, Paris 1967, p. 699, pl. 69a–b et 70a.

³ Sur les travaux envisagés et exécutés en 1762 voir Pruchnicki, Un théâtre, p. 9–12.

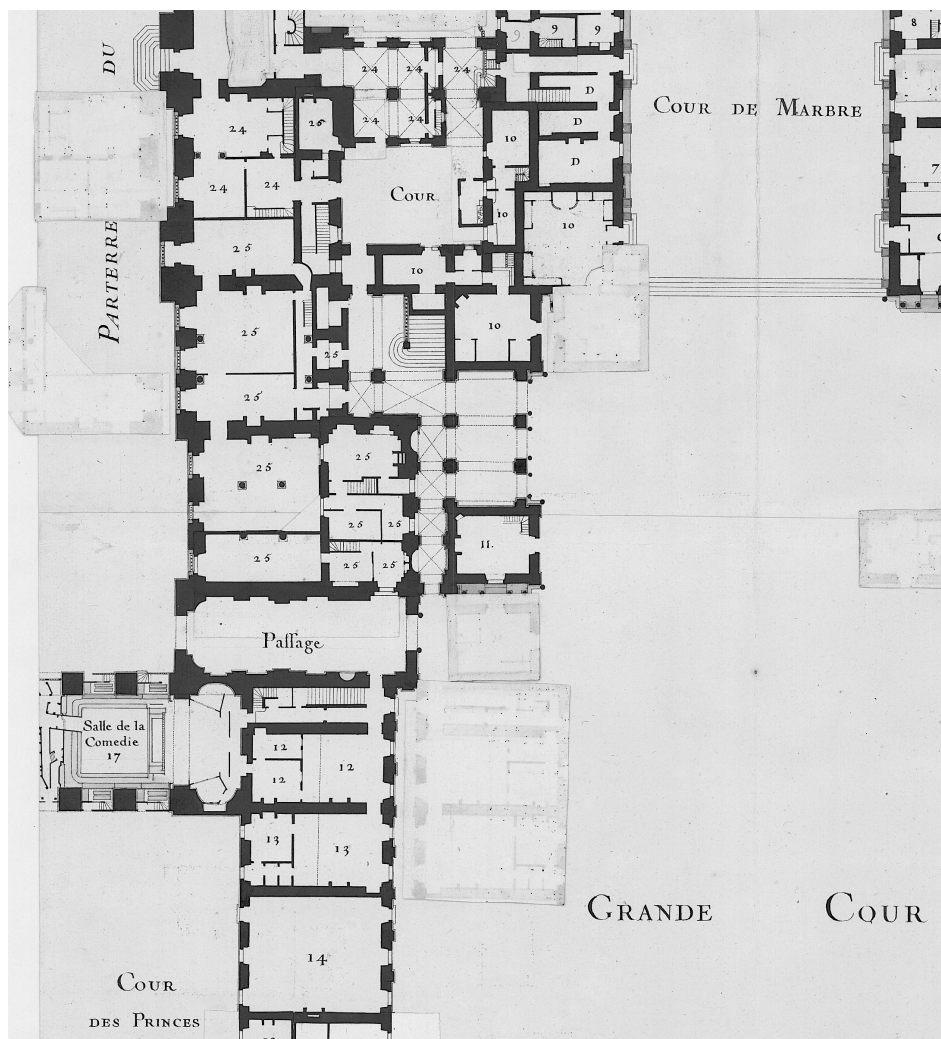


Fig. 1. Détail du plan du rez-de-chaussée du château de Versailles, vers 1750, plume, encre et lavis, 90,2×62,4 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, VA 448(B) F^o 6 (© Gallica BnF)

La solution de fortune finalement adoptée fut soutenue par madame de Pompadour, dont l'influence sur la programmation des scènes de la Cour est connue. C'est au machiniste Louis-Alexandre Girault que l'intendant des Menus Plaisirs, Denis-Pierre-Jean Papillon de La Ferté, avait confié ce projet.⁴ La nouvelle scène est documentée par plusieurs dessins : des plans de 1762 (Fig. 8), un de 1780 environ (Fig. 4), lequel pourrait être un projet d'amélioration (incluant des détails non exécutés), et surtout deux coupes, datées entre 1778 et 1785 par Vincent Pruch-

⁴ *Journal de Papillon de La Ferté*, éd. par Ernest Boyse, Paris 1887, p. 82 (16 septembre 1762).

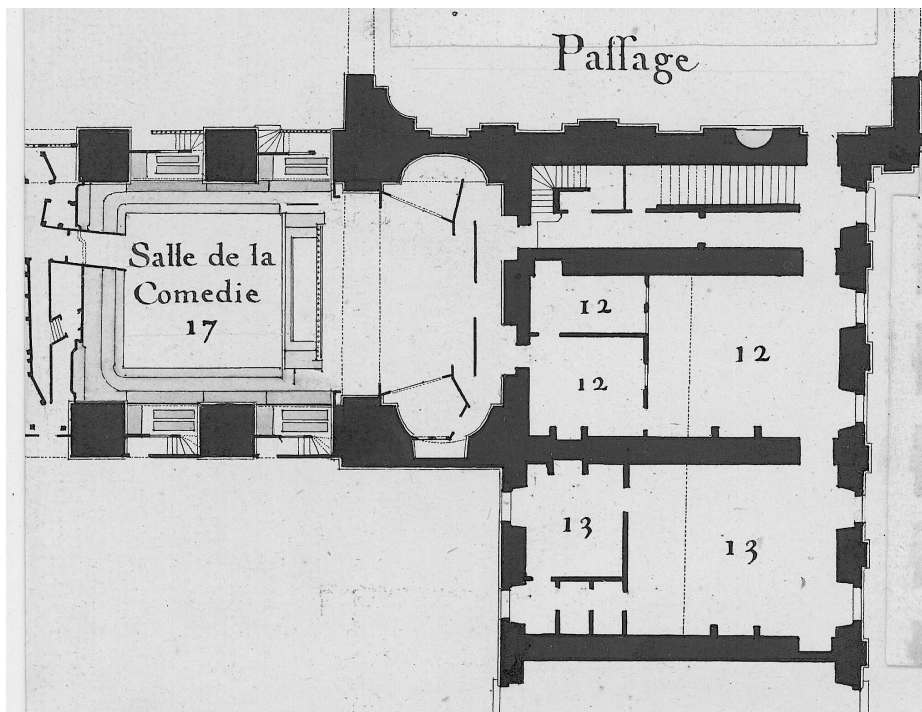


Fig. 2. La « Salle de Comédie » de la cour des Princes, détail du plan précédent (© Gallica BnF)



Fig. 3. Intérieur du passage de la cour des Princes au parterre du Midi, aménagé en 1810 par Alexandre Dufour à l'emplacement du petit théâtre de cour (© Stéphane Castelluccio)

nicki⁵ (Fig. 9–11), qui sont plus précisément celles apportées à Pâris le 6 décembre 1779 par l'aide-machiniste Jean-Martin Boulet (Boulet le Cadet).⁶ Pâris lui en avait fait la demande afin de disposer de repères précis pour composer ses projets. Ces derniers dessins constituent donc des documents de référence. En outre, un mémoire détaillé des travaux exécutés par Girault décrit ce que ne montrent pas les plans.⁷

En 1762, une fois la structure de l'ancienne scène démolie, on creusa un second niveau de dessous, qui vint s'ajouter au premier, établi en 1754–1755, afin de disposer de la machinerie nécessaire aux mouvements des châssis et des fermes ; la coupe longitudinale montre, au bas de ce second dessous, le treuil et le tambour du changement des premiers. Ce nouveau niveau, haut d'environ 3,40 mètres, portait la hauteur totale maximale des dessous à 5,80 mètres ; la pente du plateau était quant à elle de quatre pour cent. Le mémoire de Girault détaille toute la nouvelle structure de la scène et les autres éléments de sa machinerie y compris, par exemple, les treuils du rideau d'avant-scène et de la rampe. Pour pallier un tant soit peu le manque de profondeur du plateau, on décida de pratiquer trois ouvertures dans le mur du lointain. Celle du centre, formant une arcade d'environ 4,45 mètres de haut pour 2,10 mètres de large, s'ouvrait sur un espace supplémentaire profond d'environ 1,40 mètre, borné par un second mur.⁸ Cet espace était réservé à un petit rideau de fond, visible le cas échéant à travers l'ouverture du rideau ou de la ferme situés quant à eux juste devant le premier mur du lointain. Girault précise que le plancher supérieur de ce nouveau lointain pouvait s'ouvrir pour laisser descendre une machine d'aplomb.⁹ Les deux ouvertures latérales du mur, plus petites (environ 2,40 mètres de haut pour 1,15 mètre de large), permettaient quant à elles un accès au plateau par le lointain. À partir de 1762, la scène présentait donc une profondeur d'environ 6,20 à 6,50 mètres (selon les plans conservés) tandis que sa perspective centrale pouvait se déployer sur environ deux mètres supplémentaires. Lorsque l'on donnait des tragédies et comédies sans musique, une rallonge de l'avant-scène avançant dans l'orchestre facilitait le jeu des interprètes.¹⁰ Par la coupe longitudinale fournie par Boulet le Cadet, Pâris avait en outre confirmation de la hauteur que pouvaient atteindre les châssis latéraux : 4,85 mètres au plan 1, 3,75 mètres au plan 2, et 3,50 mètres au plan 3.

⁵ Pruchnicki, *Un théâtre*, p. 12.

⁶ Besançon, Bibliothèque municipale (BM), fonds Pâris, Ms 23, fol. 3v. Jean-Martin, chargé du service journalier des spectacles ordinaires, était le frère cadet du machiniste Pierre Boulet.

⁷ Paris, Archives nationales (AN), O¹ 3006⁸, n. 217.

⁸ Le plan de 1762 illustré n'en montre que l'amorce, au contraire d'un autre de même date présentant des surcharges (Paris, AN, O¹ 1788⁵, n. 88), et du plan de 1780. Ce dernier est le seul à indiquer un espacement de 2 mètres entre les deux murs, non conforme à la réalité ; les pans coupés de la maçonnerie figurés à la hauteur de la première paire de châssis seraient-ils par ailleurs seulement une proposition de changement ?

⁹ Paris, AN, O¹ 3006⁸, n. 217, p. [19].

¹⁰ Paris, AN, O¹ 3653⁴, *Décorations de théâtres et accessoires* (1780).

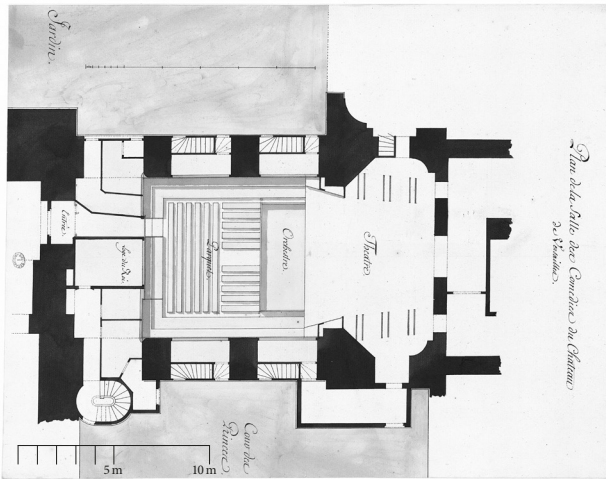


Fig. 4. Pierre-Adrien Pâris (?), Plan du théâtre de la cour des Princes à Versailles (avec souhaits de modifications ?), vers 1780, plume, encre et lavis, 42,8×33,2 cm, Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Pâris, R, I, n. 41 (© Bibliothèque municipale)

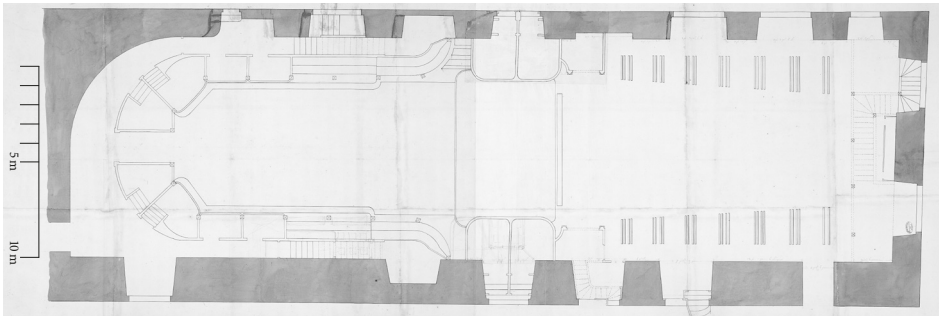


Fig. 5. Plan du théâtre de l'aile de la Belle Cheminée au château de Fontainebleau, 1754, plume, encre et lavis, 61,8×190 cm, Paris, Archives nationales, O¹ 1438, n. 71 (© Archives nationales)

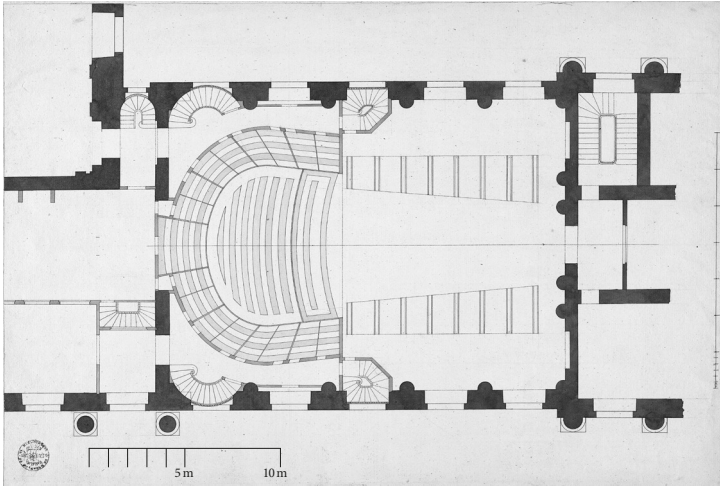


Fig. 6. Pierre-Adrien Pâris (?), Plan du théâtre de l'aile Neuve à Versailles, 1786, plume, encre et lavis, 52,9 × 35,2 cm, Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Pâris, album 483, n. 323 (© Bibliothèque municipale)

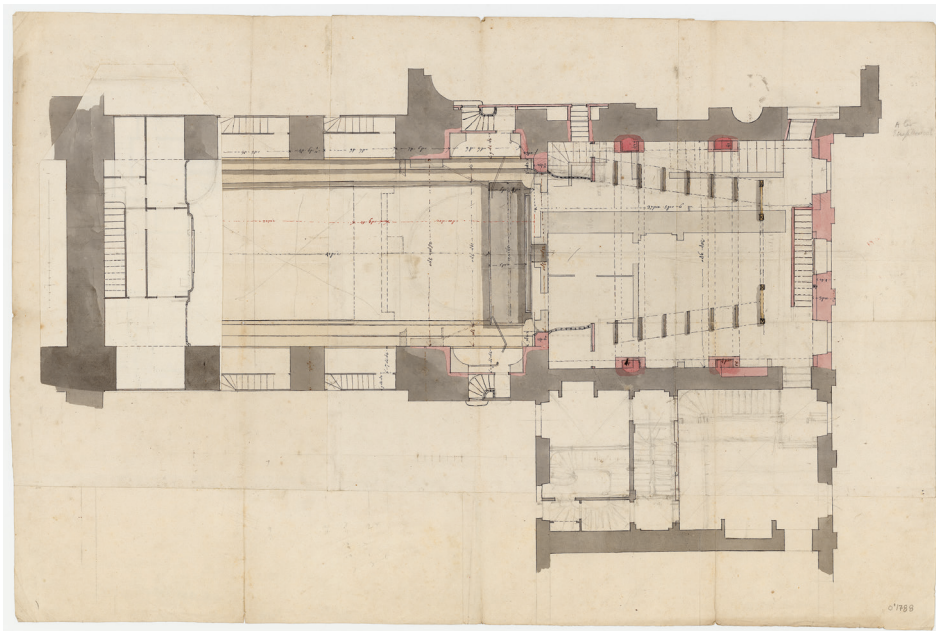


Fig. 7. Projet non exécuté d'agrandissement du théâtre de la cour des Princes prolongé dans la Vieille Aile, 1762, plume, encre et lavis, 93 × 61 cm, Paris, Archives nationales, O¹ 1788⁵, n. 91 (© Archives nationales)

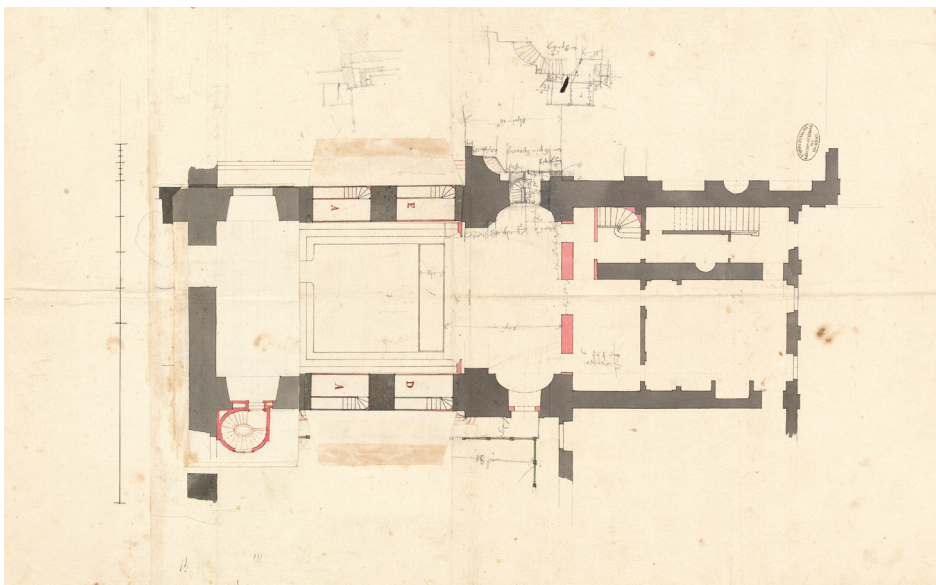


Fig. 8. Projet approuvé d'amélioration du théâtre de la cour des Princes, 1762, plume, encre et lavis, 59,6 × 36,6 cm, Paris, Archives nationales, O¹ 1788^s, n. 87 (© Archives nationales)

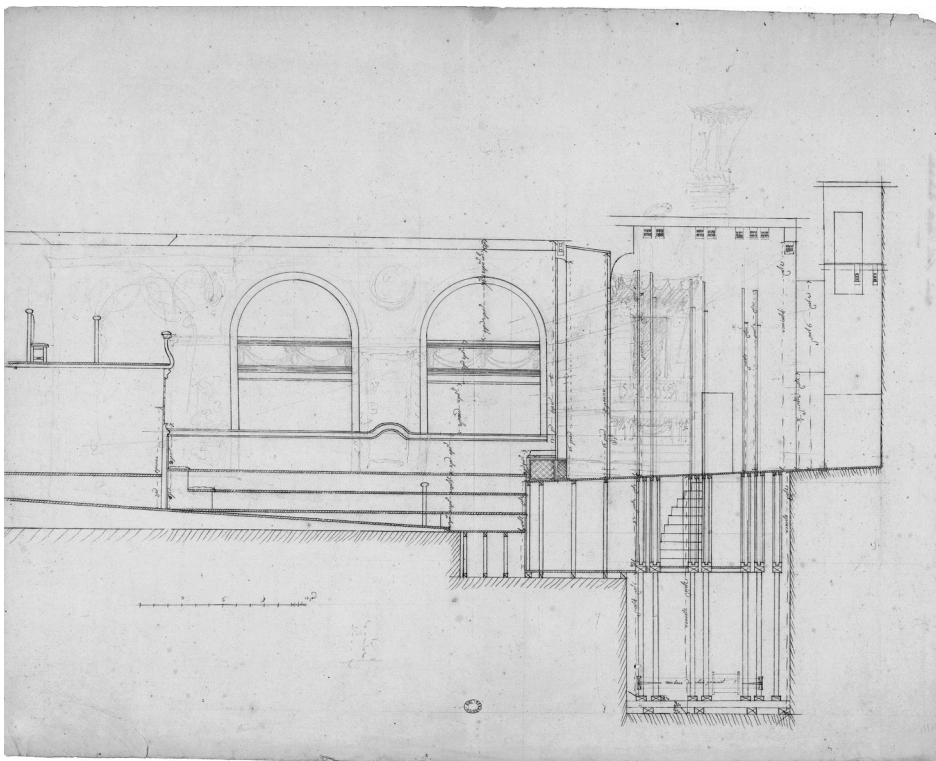


Fig. 9. Jean-Martin Boulet (?), Coupe longitudinale du théâtre de la cour des Princes, 1779, plume, encre et graphite, 49,2 × 61,4 cm, Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Pâris, R, I, n. 48 (© Bibliothèque municipale)

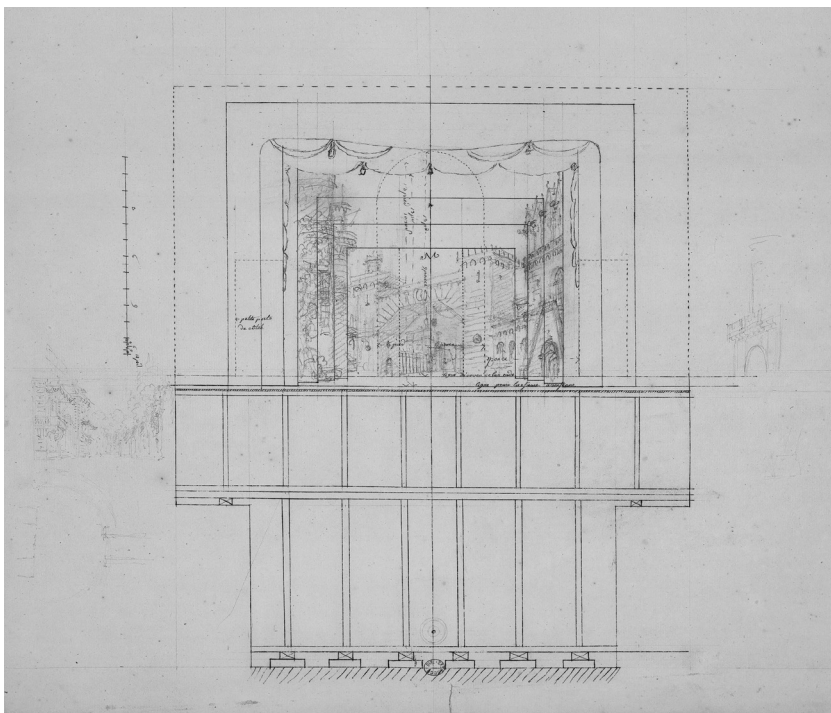


Fig. 11. Jean-Martin Boulet (?) et Pierre-Adrien Pâris, Coupe transversale du théâtre de la cour des Princes, avec les dessous ajoutés en 1754–1755 et 1762, état en 1779, plume, encre et graphite, 61,3×48,7 cm, Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Pâris, R, I, n. 14 (© Bibliothèque municipale)

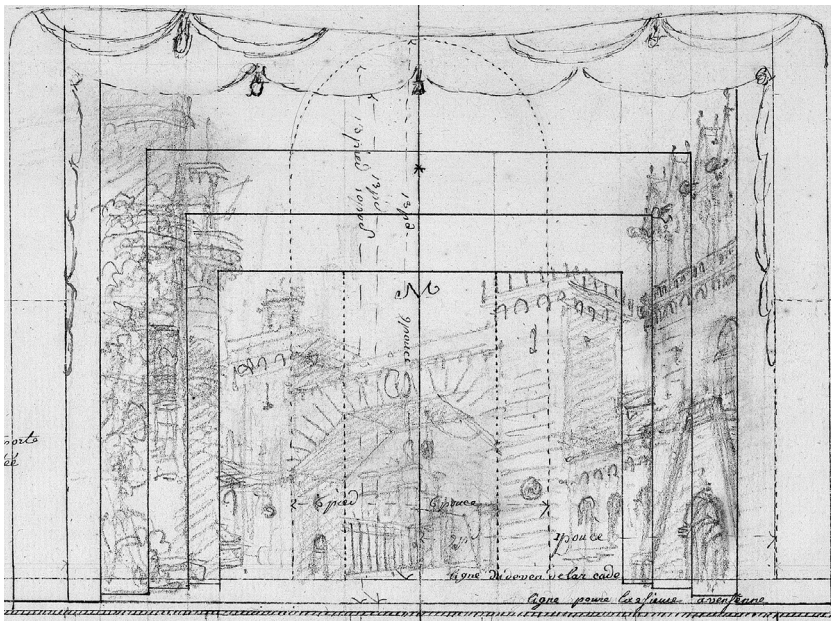


Fig. 12. Pierre-Adrien Pâris, Esquisse de la décoration de l'acte 2 d'*Aucassin et Nicolette* de Michel-Jean Sedaine et André-Ernest-Modeste Grétry, détail de la coupe précédente, 1779, graphite, Besançon, Fonds Pâris, R, I, n. 14 (© Bibliothèque municipale)

Sur la coupe transversale reçue, le dessinateur a esquisé le projet d'une décoration jusqu'ici non identifiée, destinée à *Aucassin et Nicolette* de Michel-Jean Sedaine et André-Ernest-Modeste Grétry, après avoir pris connaissance, le 8 décembre 1779, du programme des décorations requises pour la mise de l'ouvrage (Fig. 12). Pâris note en effet dans son journal : « Boullé [Boullet le Cadet] m'a apporté le programme d'Aucassin et Nicolette ou Les mœurs du Bon vieux temps. Nous avons tout ce qu'il nous faut hors la décoration du 2.^{me} acte qui se passe dans une cour de forteresse du 12^{me} siècle. Je la composerai. » Le 10 décembre déjà, le dessinateur livre son projet : « J'ai fait la décoration d'Aucassin que j'ai fait voir à Mrs. de La Ferté et DesEntelles qui en ont été contents, ainsi que le duc de Villequier. Je l'ai remise à Mr. Boquet ». ¹¹ Louis-René Boquet était en effet chargé de vérifier l'exécution des décorations. La première de l'ouvrage eut lieu le 30 décembre 1779 sur cette scène versaillaise, là où il fut redonné quatre fois de 1782 à 1785. ¹² La décoration fut peinte d'abord sur trois paires de châssis représentant une « avant-cour de château gothique ». À jardin, le dispositif comprenait un châssis oblique représentant une haute tour avec fenêtre grillagée, praticable, au travers de laquelle Aucassin et Nicolette devaient se parler et se donner la main. Enfin, la grande arcade et le donjon éloigné furent peints sur la toile de fond. ¹³

La manière dont Pâris reformulait ses projets de décorations en fonction de scènes de dimensions différentes nous est désormais connue par plusieurs dessins. Deux se rattachent aux représentations de la tragédie de *Macbeth*, traduite et adaptée de Shakespeare par Jean-François Ducis. La pièce fut envisagée pour le séjour automnal de la Cour à Fontainebleau en 1783, mais dut être reportée à cause de la maladie de Jean Maudit de Larive, tenant du rôle-titre ; la décoration était en cours d'exécution quand intervint ce contretemps. La première de cette tragédie eut finalement lieu à la Comédie-Française, le 12 janvier 1784, où le peintre décorateur attiré de cette troupe, Paolo Antonio Brunetti, composa deux décorations, dont l'exécution fut achevée après sa mort (23 octobre 1783) par le peintre Pierre Royer. ¹⁴ La première représentation à la Cour intervint quant à elle le 29 janvier suivant, au théâtre de la cour des Princes. Alors que ni le projet de Brunetti ni l'aspect de la décoration parisienne ne sont connus, deux projets de Pâris du palais d'Inverness, « vaste et antique, du caractère le plus sombre et le plus effrayant », ¹⁵

¹¹ Besançon, BM, fonds Pâris, Ms 23, fol. 3v-4r. Le projet présenté (non conservé) est donc soumis à Denis-Pierre-Jean Papillon de La Ferté, intendant et contrôleur général des Menus Plaisirs, et Charles Maréchaux des Entelles, inspecteur général de ce département de la Maison du roi.

¹² Annegret Gierich, *Theater am Hof von Versailles zur Zeit der Marie-Antoinette*, thèse inédite de l'université de Vienne, 1968, Anhang, p. 121.

¹³ Paris, AN, O¹ 3055⁷, n. 138, et O¹ 3059⁹, n. 296 ; Besançon, BM, Fonds Pâris, Ms 22, p. 139, n. 34.

¹⁴ John Golder, *Shakespeare for the Age of Reason*, Oxford 1992, p. 225-226 ; Barry Daniels, *La décoration de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française 1799-1848*, Paris 2003, p. 178, n. 62.

¹⁵ Paris, Bibliothèque-musée de la Comédie-Française (BMCF), Ms 328, p. 4-5.

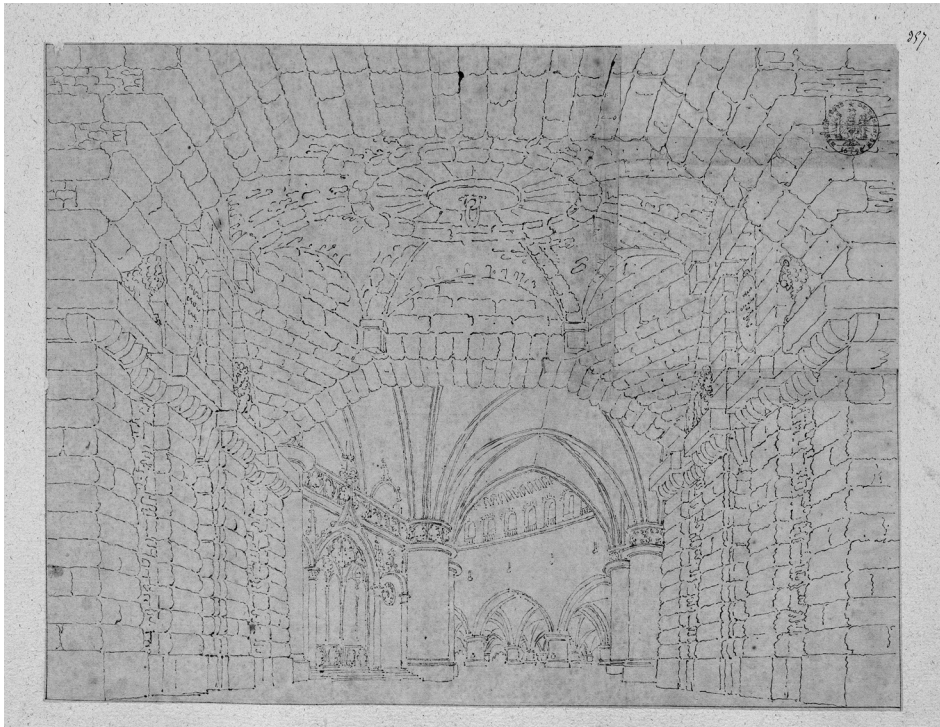


Fig. 13. Pierre-Adrien Pâris, Projet de l'intérieur d'un château gothique pour *Macbeth*, de Jean-François Ducis d'après Shakespeare, au théâtre du château de Fontainebleau, [1783], plume et encre, 26,8 × 34,3 cm, Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Pâris, album 483, n. 357 (© Bibliothèque municipale)

sont désormais identifiés tant pour la représentation envisagée à Fontainebleau que pour celle donnée à Versailles.

La version bellifontaine se composait de deux parties (Fig. 13) : la première, formant vestibule, montre une architecture appareillée de pierres en bossage, qui l'associe aux décorations dites rustiques ; elle introduit la seconde, à perspectives multiples, dans laquelle Pâris développa une architecture gothique richement ornée, aboutissant à un grand mur et d'innombrables voûtes censées entourer une cour. Le ton de la décoration exécutée, représentant un « intérieur d'un vieux château avec voûte et remplissage en brique », fut donné par la couleur brunâtre des pierres, de laquelle se détachait la porte à remplages aveugles, peinte en rouge, visible à jardin. La plantation de la décoration exécutée se développait sur sept plans avec notamment, après quatre paires de châssis, une demi-ferme à jardin, au 5, et une ferme en cinq parties, au 7, comme l'attestent le mémoire du peintre Mazière et un inventaire de 1794–1795.¹⁶ Si l'architecte-dessinateur put compter sur sa réelle connaissance de l'architecture gothique, il s'inspira probablement,

¹⁶ Paris, AN, O¹ 3064B⁴, n. 608, et AJ¹³ 58, *Partie de l'inventaire des décorations du parc de Versailles*, p. 56–57.

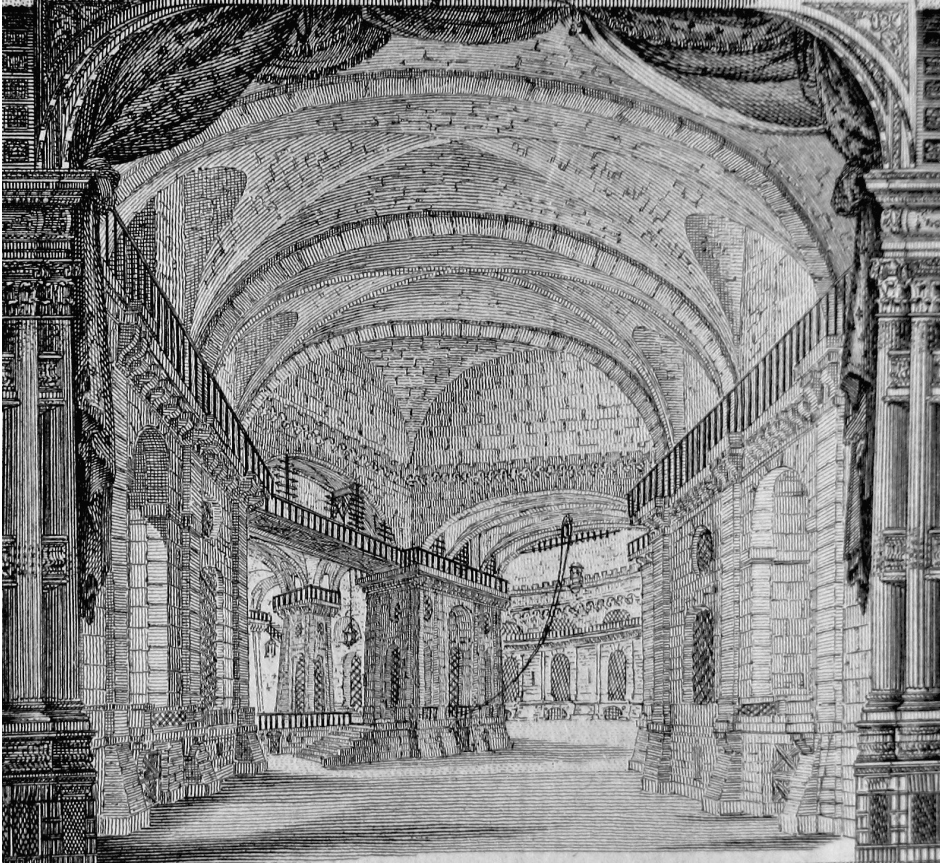


Fig. 14. Pierre-Gabriel Berthault, Décoration de prison peinte par Jean-Baptiste Lemaire (projet de Victor Louis ?), détail de la coupe transversale du théâtre de Bordeaux, in *Salle de spectacle de Bordeaux*, Paris, 1782, planche 18, eau-forte, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Ha 46 fol. (© M.-H. Jordan)

pour la composition générale de sa décoration, d'une estampe montrant une décoration du théâtre de Bordeaux construit par Victor Louis, publiée en 1782 dans le luxueux recueil gravé consacré à cette fameuse salle (Fig. 14).

La version versaillaise¹⁷ se présentait d'emblée comme une décoration plus courte, dans laquelle l'intérieur gothique est en quelque sorte résumé (Fig. 15). Sa première partie n'est plus constituée de plusieurs paires de châssis latéraux, mais réduite à une seule, montrant une architecture rustique avec la herse de l'entrée d'un château fort, élément qui identifie d'emblée le lieu de l'action. Le dessinateur reprend quelques éléments de son projet bellifontain, en ne les montrant

¹⁷ Ce projet non légendé a été tracé au recto d'une esquisse de plan appartenant au projet de l'hôtel de ville de Neuchâtel (Suisse), envoyé par Pâris le 9 décembre 1783, comme la version versaillaise du souterrain de *Numitor* ; Pâris a découpé par la suite ces projets pour les coller, séparément, dans l'album des « Théâtres » (actuel album 483).

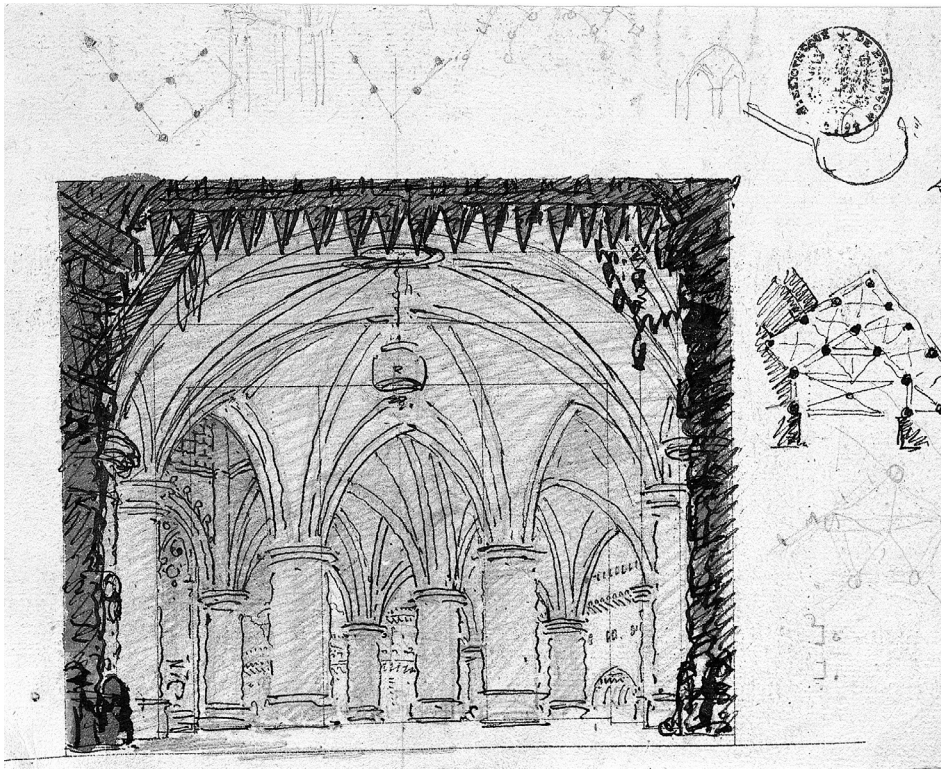


Fig. 15. Pierre-Adrien Pâris, Projet de l'intérieur d'un château gothique pour *Macbeth*, au théâtre de la cour des Princes à Versailles, [1783], plume, encre, lavis et graphite, 15,6 × 20,6 cm, Besançon, Bibliothèque municipale, Fonds Pâris, album 483, n. 155 (© Bibliothèque municipale)

que partiellement et en esquisant des perspectives que les spectateurs pouvaient imaginer ; en marge de l'élévation, il justifie la cohérence architecturale du secteur de ce « château fort dans le genre antique » par un plan, comme si l'édifice était bel et bien construit. Le mémoire de Mazière atteste l'exécution d'une décoration composée de trois paires de châssis, d'une ferme en deux parties isolées et d'une toile de fond.¹⁸ Les mémoires de peinture cités permettent en outre de comparer le coût de l'exécution de ces deux décorations : si celle de Fontainebleau fut réglée à 1450 livres, celle de Versailles coûta 800 livres.

Deux projets de souterrain pour la tragédie de *Numitor*, de Jean-François Marmontel, illustrent à leur tour la démarche du dessinateur. La pièce fut aussi envisagée pour le séjour bellifontain de 1783 puis pour les spectacles versaillais de janvier 1784, et à nouveau pour Fontainebleau en 1786 ; cependant, aucun de ces projets n'aboutit, pas plus à Paris qu'à la Cour d'ailleurs. Le caractère dramatique de cette puissante architecture de souterrain, à colonnes toscanes sans base, devait beaucoup à son ton général sombre et au fort contraste lumineux, que les peintres devaient s'attacher à rendre, qui l'anime et la structure. Bien que le projet (Fig. 16)

¹⁸ Paris, AN, O¹ 3066⁴, n. 298.

ait prévu sept plans de châssis latéraux, complétés par des frises, et une toile de fond, la décoration exécutée n'associa que quatre plans de châssis, avec plafonds, à la toile de fond, rapprochant ainsi des spectateurs l'action se déroulant dans ce lieu oppressant. Toute la profondeur de la scène bellifontaine n'était donc pas utilisée. Force est de constater par ailleurs que les châssis conservés aujourd'hui au château de Fontainebleau, désignés comme ceux de *Numitor*,¹⁹ ne correspondent pas au projet de Pâris accepté en juillet 1783.

Alors que la destination de ce projet est attestée par sa légende autographe et son visa, le second dessin ne comporte en revanche aucune inscription (Fig. 17). Plusieurs indices autorisent néanmoins son identification : cette version se trouvait à l'origine sur la même feuille que la version versaillaise du château de *Macbeth*, et peut dès lors aussi être datée de mi-décembre 1783 environ ; en outre, elle apparaît bel et bien comme une réduction de la version bellifontaine. L'exécution de la décoration est attestée par un mémoire de peintre, preuve que l'on avait envisagé de donner *Numitor* à Versailles, avant que la reine n'accordât la préférence à d'autres ouvrages, comme l'atteste la liste des spectacles des Comédiens-Français arrêtée le 28 décembre.²⁰ Caractérisée elle aussi par une volonté de contraste lumineux, cette décoration ne se composait que de trois paires de châssis, d'un premier rideau « arcadé », représentant des colonnes et des autels, encadrant une volée d'escalier ascendante, peinte quant à elle sur le petit rideau visible dans l'arcade du lointain.

Il est à noter que dans le cas des représentations à la Cour, en 1785, de *Richard Cœur de Lion*, comédie mêlée d'ariettes de Sedaine et Grétry, Pâris eut à concevoir cette fois-là d'abord la petite décoration versaillaise puis la bellifontaine.²¹

C'est aujourd'hui le château de Fontainebleau qui conserve les deux seuls éléments de décorations identifiés du petit théâtre de Versailles. Il est pertinent d'évoquer pour notre propos le rideau de la « Chambre de Sander », pour l'opéra-comique *Zémire et Azor* de Jean-François Marmontel et Grétry (Fig. 18), dont l'exécution en 1774 est attestée ; cet élément date donc de la fin de la période d'activité de Michel-Ange Challe comme dessinateur des Menus Plaisirs (1764–1778).²² Ce rideau, dont le lever est dit à la vénitienne, c'est-à-dire en mode plié, conserve au revers des anneaux métalliques cousus sur plusieurs bandes de toile verticales parallèles, pour le passage des fils du lever : ce système était adapté à une scène dépourvue de véritables cintres (Fig. 19 a–b). Par ailleurs, la largeur de ce rideau laissait effectivement dégagées les deux ouvertures latérales pratiquées dans le premier mur du lointain.

¹⁹ Vincent Cochet, La scène et ses décors, in *Le théâtre de la cour impériale à Fontainebleau. Théâtre cheikh Khalifa bin Zayed Al Nahyan*, éd. par Vincent Cochet, Saint-Remy-en-l'Eau/Fontainebleau 2019, p. 161–190, ici p. 180 et 182–183 (ill.).

²⁰ Paris, BMCF, 2 A.V. 1784, *Pièces choisies par la Reine pour les 3 premiers mois, 1784*.

²¹ *Théâtre de cour, Les spectacles à Fontainebleau au XVIII^e siècle*, éd. par Vincent Droguet/Marc-Henri Jordan [catalogue d'exposition, Musée national du château de Fontainebleau], Paris 2005, p. 177–178, cat. n. 138–139 (ill.).

²² Ibid., p. 93–95, cat. n. 50 ; Cochet, La scène et ses décors, p. 182–184 (ill.). Le projet de ce rideau n'est pas conservé.

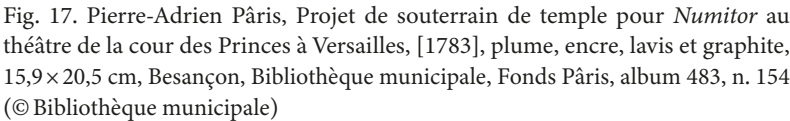
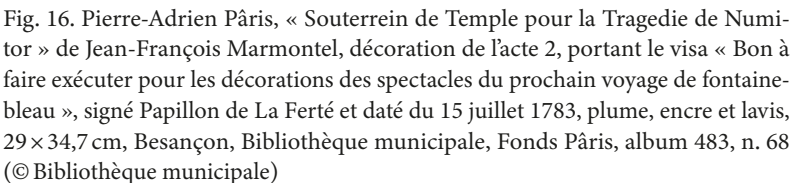




Fig. 18. Atelier des Menus Plaisirs, Toile de fond de la « Chambre de Sander », décoration de l'acte 2 de *Zémire et Azor* de Jean-François Marmontel et André-Ernest-Modeste Grétry, théâtre de la cour des Princes à Versailles, 1774, toile de lin peinte à la détrempe, 4,50 × 5,95 m, Musée national du château de Fontainebleau, F.2009.45 (© RMN-Grand Palais, Château de Fontainebleau/Gérard Blot)

Les deux théâtres de société qui suivent disposaient tous deux d'une scène bien plus petite que le présent théâtre de cour. Ils se distinguaient par ailleurs matériellement l'un de l'autre : celui de la demeure urbaine des Eynard, aménagée en 1821–1822, constituait une pièce dédiée à cet usage, occupant de surcroît une place éminente au sein de la distribution du bel étage. Le château d'Hauteville avait recours quant à lui à une scène démontable uniquement, que l'on dressait à l'origine (dès 1777) dans le grand salon, puis dès le début du XIX^e siècle dans une autre pièce du rez-de-chaussée, rectangulaire et plus vaste, située dans l'aile ouest et servant en hiver d'orangerie.

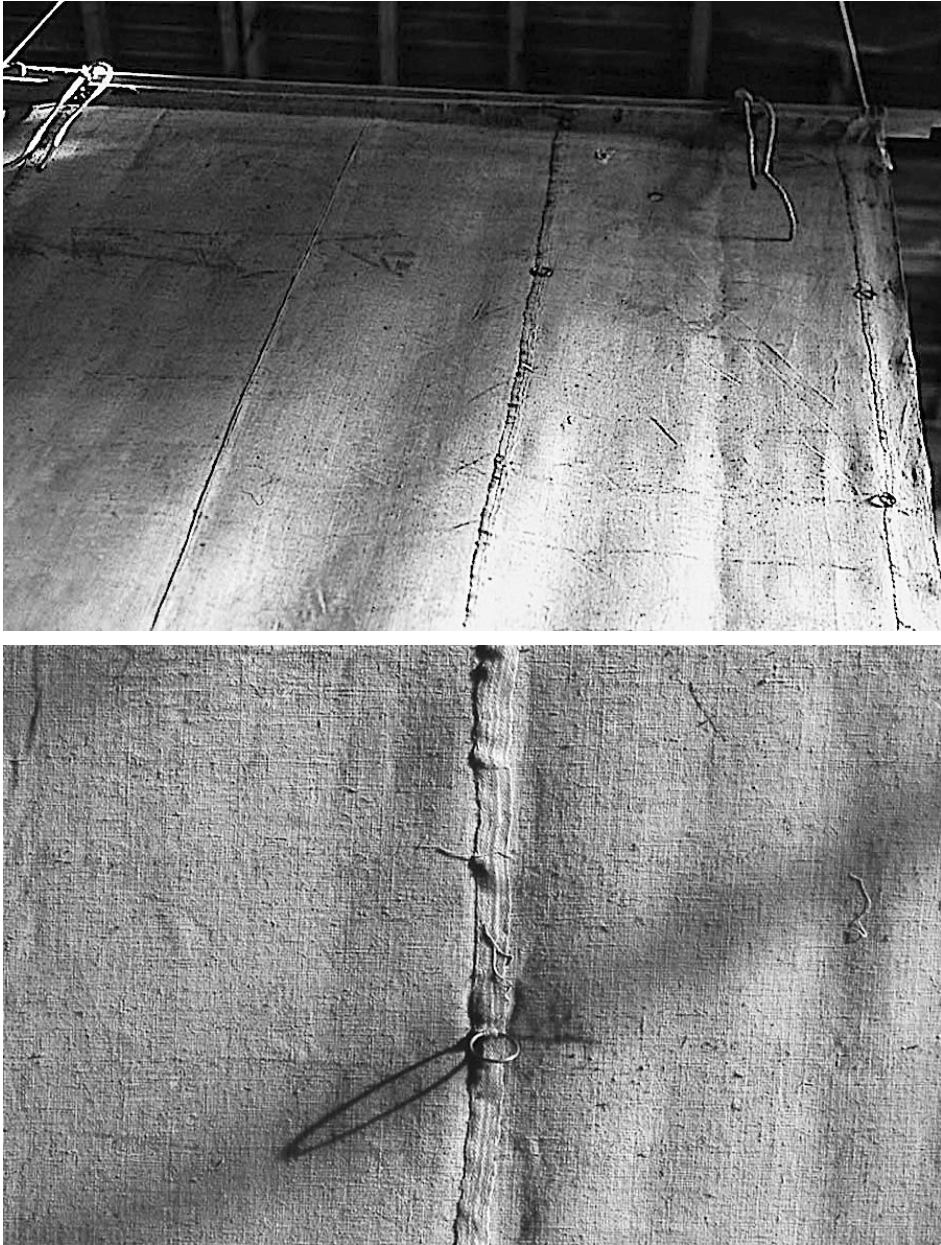


Fig. 19 a–b. Atelier des Menus Plaisirs, Revers de la toile de fond de la « Chambre de Sander », 1774, avec système d’anneaux pour les fils de lever (© Valérie Trémoulet)

*L'ancien théâtre de société d'une grande demeure suisse,
ou l'Italie à Genève*

Jean-Gabriel et Anna Eynard firent aménager un théâtre de société dans leur ambitieuse demeure genevoise (actuelle rue de la Croix-Rouge 4), conçue dans le style italien et très tôt plusieurs fois qualifiée de « palais », appellation qui lui est restée (Fig. 20). Cette demeure fut construite dans la partie orientale de la « Belle Promenade » (l'actuel parc des Bastions), située au pied de la ville ancienne.²³ La correspondance de Marc-Auguste Pictet atteste que des spectacles y furent donnés au moins dès juillet 1822.²⁴ Ce petit théâtre privé fut fréquemment utilisé pour représenter des comédies, des tragédies et des opéras-comiques ; Anna Eynard, chanteuse charmante et estimée, contribua sans doute à l'attrait de plusieurs de ces soirées. Malheureusement, la programmation de ce théâtre de société reste mal connue ; Paul Eynard affirme qu'il n'aurait été en activité que quelques années seulement, du fait du décès de plusieurs proches parents.²⁵ Les vues des somptueux intérieurs de cette demeure, qu'exécuta Alexandre Calame entre 1833 et 1836, ne montrent pas le théâtre, peut-être parce que les Eynard ne l'utilisaient alors plus qu'occasionnellement. La salle subsista néanmoins jusqu'en 1856, date de sa transformation en bibliothèque.²⁶ En 1856–1857, Jean-Gabriel Eynard offrit les décorations à François-Edmond Favre, propriétaire de la Villa La Grange à Genève, où elles servirent un certain temps dans la salle de spectacles ajoutée à son orangerie.²⁷

Au vu de la carrière de Jean-Gabriel Eynard (1775–1863), il n'est pas étonnant que lui et son épouse aient confié la conception de leur maison à un architecte toscan, Giovanni Salucci, l'exécution de la décoration des intérieurs à des peintres également italiens, et des décorations de leur théâtre au déjà célèbre Alessandro Sanquirico (1777–1849).²⁸ Né à Lyon, Eynard apprit le métier des affaires à Gênes, puis devint un banquier prospère en Toscane. Il passa en tout et pour tout douze ans en Italie. C'est en 1810 qu'il vint s'établir près de Genève, et qu'il épousa Anna Lullin de Châteauevieux, issue d'une vieille famille de la cité. Éminente personnalité de son temps, Eynard participa en 1814 aux négociations du traité de Vienne et, dès les années 1820, se distingua par son engagement de philhellène. Au milieu des années 1840, il se passionna aussi pour la daguerréotypie, devenant ainsi un pionnier de la photographie en Suisse. Or, le récent catalogue de ses daguerréo-

²³ L'ancienne demeure est devenue propriété de la ville de Genève en 1892.

²⁴ Véronique Palfi, *Le Palais Anna et Jean-Gabriel Eynard, rue de la Croix-Rouge 4, étude historique et architecturale*, Ville de Genève, Conservation du patrimoine architectural, juillet 2021, p. 68. Je remercie son auteure d'avoir généreusement mis à ma disposition ce substantiel rapport inédit.

²⁵ Paul Eynard, *Le Palais Eynard*, Genève 1986, p. 90–91.

²⁶ Ibid., p. 91 (plan à la Bibliothèque de Genève, Ms fr. 1049, p. 10).

²⁷ Palfi, *Le Palais Anna et Jean-Gabriel Eynard*, p. 86.

²⁸ Leila el-Wakil, *Bâtir la campagne, Genève 1800–1860*, Genève 1988, vol. 1, p. 194–196 et 197–200.



Fig. 20. Le Palais Eynard à Genève, vu du parc des Bastions, avec, au premier niveau (bel étage) de la façade latérale orientale, les deux dernières fenêtres étant à l'origine celles du théâtre (© Marc-Henri Jordan)

types, en grande partie conservés à la Bibliothèque publique de Genève, a révélé que plusieurs d'entre eux se rapportent à son théâtre de société.

Les connaissances dont on dispose actuellement sur le petit théâtre du Palais Eynard se fondent sur des plans de la maison et surtout la liste manuscrite des décorations livrées par Sanquirico, document déjà en partie publié qu'Isabelle Roland a pu mettre en lien avec trois daguerréotypes exécutés par Eynard lui-même, probablement peu avant qu'il ne cède celles-ci à Favre.²⁹

Le nombre considérable de plans proposés pour cette maison, conservés dans l'album Eynard de la Bibliothèque publique de Genève, émane d'au moins trois architectes, dont deux locaux (Noblet et Vaucher) ;³⁰ les dessins de ces derniers ne satisfirent pas le couple Eynard, lequel s'adressa durant le printemps 1817 au Toscan Giovanni Salucci (1769–1845) qui, depuis septembre 1816, séjournait à Genève comme dessinateur. Mis à part les premiers proposés, tous les plans du

²⁹ Je remercie Isabelle Roland d'avoir amicalement attiré mon attention sur ses découvertes.

³⁰ Sur ce corpus de plans voir André Corboz, *Le Palais Eynard à Genève. Un Design architectural en 1817*, in *Genava* 23, 1975, p. 195–275 (accessible sur www.e-periodica.ch) ; Palfi, *Le Palais Anna et Jean-Gabriel Eynard*.

corpus incluait un théâtre, signe de la place que les Eynard avaient très tôt décidé d'accorder à ce divertissement dans leur future maison urbaine. Ces plans possèdent plusieurs autres idées en commun : situé sur le bel étage, le théâtre est précédé d'un vestibule attenant au grand salon et au grand escalier à éclairage zénithal menant à l'étage des appartements privés des Eynard (niveau de la chaussée). Cette enfilade d'espaces et de pièces occupe l'arrière de la maison, laquelle fut envisagée d'abord isolée puis appuyée au mur d'enceinte de la ville ancienne (et donc sans façade postérieure pour le soubassement et le bel étage). L'enfilade parallèle des grandes pièces de réception, déployée sur l'avant, jouit quant à elle d'une vue privilégiée sur le jardin.

Cette distribution du bel étage se retrouve dans un groupe de plans anonymes du même album, attribuables à Salucci, qui diffèrent cependant de la version exécutée, s'agissant aussi du théâtre (Fig. 21).³¹ Afin de comprendre l'aménagement de cette salle, c'est un autre de ses plans, conservé lui à l'Universitätsbibliothek de Stuttgart (Fig. 22), qui doit être comparé, étant le plus proche de la version exécutée, à l'état des lieux dressé en 1853 par l'entrepreneur François-Joseph Amoudruz (Fig. 23).³² La proposition de Salucci pour le théâtre est plus ambitieuse que celles des autres architectes ; il prévoit dans la salle une colonnade en demi-cercle et quatre paires de colonnes dans le vestibule. Son projet fut exécuté sans ces colonnes, offrant ainsi un espace accru pour les spectateurs et plus dégagé pour la déambulation au bas de l'escalier désormais en demi-lune comme dans son projet précédent (Fig. 24). Les sondages pratiqués lors de la restauration de la maison en 1985 ont révélé que la décoration de la salle, confiée à Domenico Trolli et Marcantonio Trifoglio (voire aussi à Giuseppe Spampani),³³ s'accordait avec celle du vestibule et de la cage d'escalier. Ce dernier projet de Salucci appartient au fonds de l'architecte conservé à Stuttgart, car Eynard fit parvenir au duc de Wurtemberg les plans de sa nouvelle demeure afin de lui recommander son architecte. Les projets du Toscan firent si grande impression que Salucci fut aussitôt nommé architecte de cette cour, où il resta en poste vingt ans durant. L'architecte quitta Genève en août 1817 déjà, soit quelques semaines après le début du chantier.

La profondeur de la scène prévue par Salucci permettait une plantation en cinq paires de châssis latéraux et une toile de fond ; l'état des lieux de décembre 1853 indique que celle aménagée fut moins profonde, soit environ 4,30 mètres, pour 8,20 mètres de large, dégageant un espace d'une profondeur de 3,85 mètres pour les banquettes des spectateurs. Le plan d'Amoudruz indique aussi clairement la disposition de ces banquettes ; en revanche, il intrigue à propos de la scène elle-même où sont plantés des châssis latéraux, placés de biais et pouvant largement s'ouvrir, en avant d'un élément situé au lointain et disposé parallèlement au cadre

³¹ Corboz, *Le Palais Eynard*, p. 224–225, cat. n. 32, fig. 38 ; Palfi, *Le Palais Anna et Jean-Gabriel Eynard*, p. 42–43, fig. 40.

³² Corboz, *Le Palais Eynard*, p. 246, n. 71, fig. 83 ; Eynard, *Le Palais Eynard*, p. 91 ; Palfi, *Le Palais Anna et Jean-Gabriel Eynard*, p. 46–47, fig. 44.

³³ Ibid., p. 68, fig. 77.

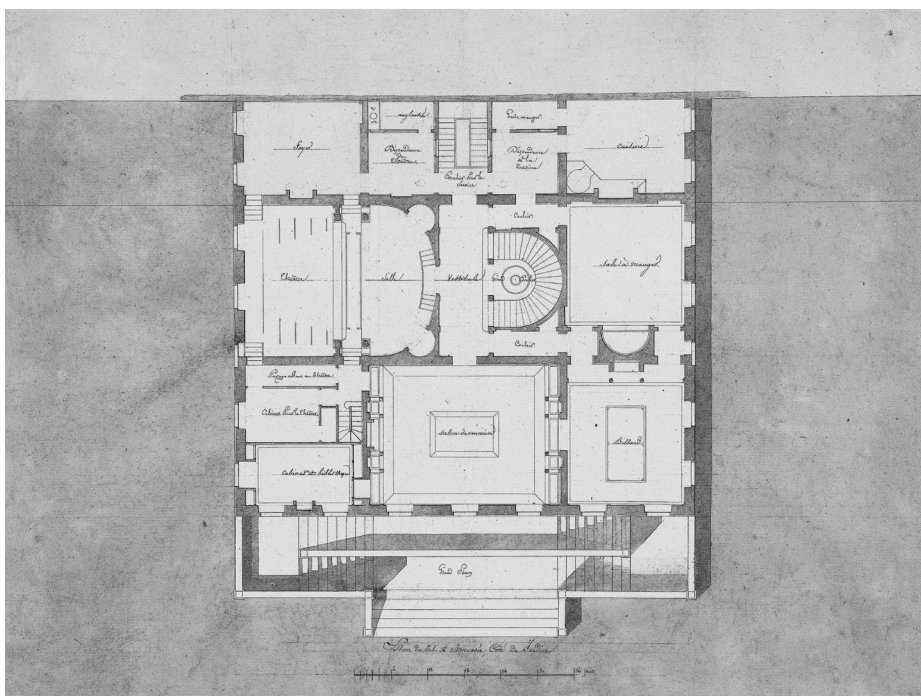


Fig. 21. Giovanni Salucci (attribué à), Plan du bel étage (appelé « Rez de Chaussée ») du palais Eynard avec le théâtre et ses pièces annexes, situés à l'ouest, projet non exécuté, [1817], plume, encre et lavis, 34,5 × 45,2 cm, Bibliothèque de Genève, Ms fr. 1085, fol. 9v (© Bibliothèque)

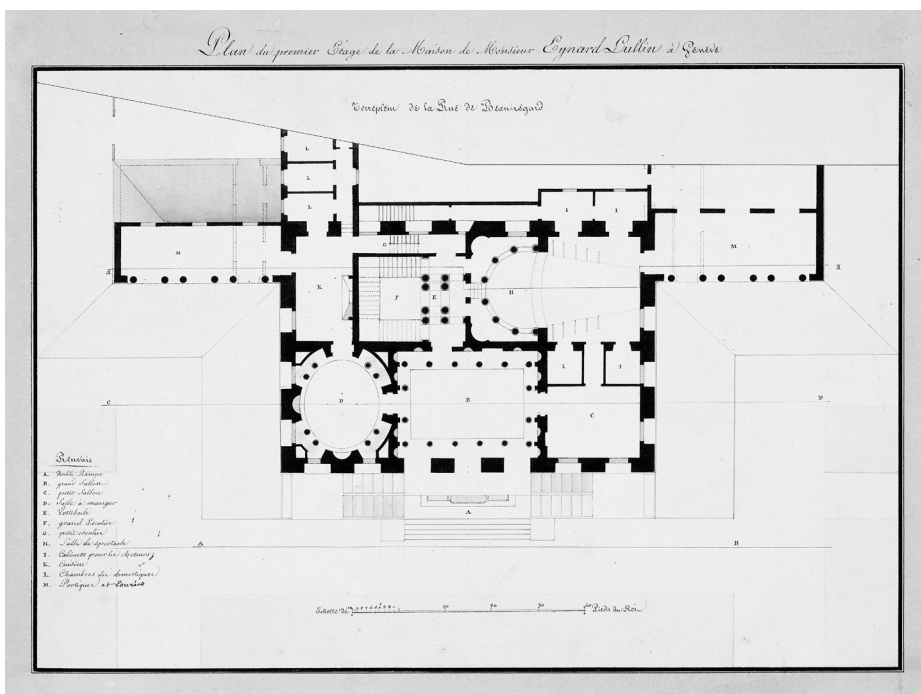


Fig. 22. Giovanni Salucci, Plan du bel étage (appelé « premier étage ») du palais Eynard avec le théâtre situé à l'est, 1817, plume, encre et lavis, 28 × 37 cm, Stuttgart, Universitätsbibliothek, Salu001 (<https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/image/salu001/1/>)

de scène. On ignore à quelle(s) décoration(s) appartenaient tous ces éléments, sur lesquels on ne possède aucun renseignement.³⁴ Le projet de Salucci prévoyait en outre un corridor longeant la salle sur l'arrière de l'étage, conduisant à deux loges pour les interprètes, ayant leur pendant de l'autre côté de la scène ; cette disposition fut exécutée avec des modifications.

Trois documents se rapportent à la commande des décorations à Milan et à leur transport. Parmi ceux-ci, un décompte de ce qu'Eynard devait pour celles-ci atteste qu'elles furent exécutées par Alessandro Sanquirico.³⁵ Dans une lettre datée du 27 octobre 1821, le peintre décorateur annonça la venue d'un charpentier machiniste à Genève pour s'assurer que les décorations fussent correctement plantées et que la machinerie fonctionnât. À cet effet, celui-ci allait amener un « *piccolo modello pel movimento delle scene* ».³⁶

Les neuf décorations livrées furent les suivantes :

- 1° « *Salone con porta nel mezzo* », comprenant une paire de châssis latéraux et une toile de fond. De manière générale, ce que représentaient les châssis des décorations n'est jamais précisé.
- 2° « *Bosco* », une forêt, comprenant trois paires de châssis latéraux et une toile de fond.
- 3° « *Atrio che deve servire per Comodino* », composé donc d'une toile de fond rapprochée de la face du théâtre et complétée par deux paires de châssis latéraux. La toile de cette décoration est visible, inversée, sur l'un des daguerréotypes d'Eynard (Fig. 25) ; il a permis à Isabelle Roland de constater que la décoration était une transposition de celle dessinée et exécutée par Sanquirico pour la représentation de *La Clemenza di Tito* de Mozart à La Scala, le 26 décembre 1818.³⁷ La décoration milanaise fut reproduite dans la fameuse *Raccolta di varie decorazioni sceniche inventate e dipinte dal pittore Alessandro Sanquirico per L'I. R. Teatro alla Scala in Milano*, éditée en 1827 (Fig. 26). Sur la grande scène milanaise, la composition originale fut peinte sur au moins quatre plans de châssis latéraux, une ferme ajourée (« *principale trasforato* ») et une toile de fond, tandis que chez les Eynard elle fut exécutée uniquement sur la toile de fond.
- 4° « *Sala servita per l'Opera Il Rivale di stesso* », comprenant deux paires de châssis et une toile de fond. La décoration originale était celle composée par Sanquirico pour la reprise à La Scala, le 18 avril 1818, de ce *melodramma giocoso* de Luigi Romanelli et Joseph Weigl,³⁸ créé sur la même scène le 18 avril 1808

³⁴ Les Eynard semblent avoir aussi disposé de décorations antérieures à celles de Sanquirico, dont ils demandèrent l'agrandissement. Voir Palfi, *Le Palais Anna et Jean-Gabriel Eynard*, p. 60 (note non datée de J.-G. Eynard).

³⁵ El-Wakil, *Bâtir la campagne*, p. 199. Le document résumé par l'auteure est conservé à la Bibliothèque de Genève (BGE) sous la cote Ms fr. 1085, fol. 19r.

³⁶ BGE, Ms fr. 1085, fol. 4r.

³⁷ [Isabelle]. Roland, Notice, sur le site <https://bge-geneve.ch/iconographie/oeuvre/de-002>.

³⁸ Luigi Romanelli, *Il rivale di sè stesso. Melodramma giocoso [libretto]*, Milano 1818, p. 3.

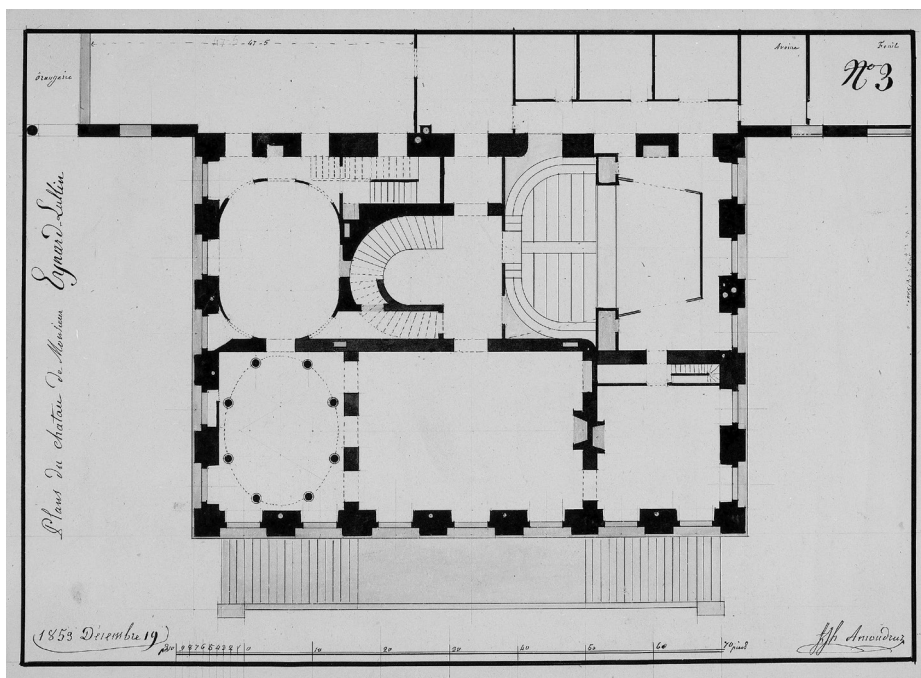


Fig. 23. François-Joseph Amoudruz, État des lieux du bel étage, 19 décembre 1753, plume, encre et lavis, 21 × 29,2 cm, Bibliothèque de Genève, Ms fr. 1085, fol 33r (© Bibliothèque)



Fig. 24. Alexandre Calame, Vestibule du théâtre du Palais Eynard, avec l'escalier principal orné d'une sculpture représentant Anna Eynard (par Lorenzo Bartolini), et le grand salon dans le fond, entre 1833 et 1836, aquarelle et gouache, 22,2 × 28,8 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1963-0023 (© Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève)

(avec des décorations de Paolo Landriani).³⁹ S'agit-il en l'occurrence de la « Sala comune della Locanda » ou plutôt de la « Sala nobile » ? De ces décorations on ne connaît ni projets ni reproductions gravées.

- 5° « Galleria ad uso di Salone Gotico », comprenant une paire de châssis latéraux et une toile de fond. Cette décoration a pu servir à des opéras-comiques à sujet médiéval ou des tragédies de Shakespeare. Le frère d'Anna Eynard, Charles Lullin, dit l'Anglais, avait traduit en français *Richard III*, et l'on sait que la pièce fut donnée sur cette scène.⁴⁰
- 6° « Sala con tenda servita per l'Opera La Fedra », comprenant deux paires de châssis latéraux et une toile de fond. La décoration dut donc être une adaptation de l'une des huit décorations de Sanquirico pour *La Fedra, melodramma serio* de Luigi Romanelli et Johann Simon Mayr, dont la première eut lieu à La Scala le 26 décembre 1820. La toile de fond de cette « sala » genevoise ornée d'une draperie devrait être celle que montre ce deuxième daguerréotype (Fig. 27).⁴¹ On retrouve plusieurs motifs de cette toile dans la composition, autrement plus opulente, que présente la planche publiée sous le titre de « Stanza con simulacro di Venere » par Stanislao Stucchi dans sa *Raccolta di scene teatrali* (Fig. 28).⁴²
- 7° « Prigione », composée de deux paires de châssis et d'une toile de fond.
- 8° « Piazza », comprenant deux paires de châssis et une toile de fond. Étant la seule place publique des décorations d'Eynard, sa toile doit être celle du troisième daguerréotype (Fig. 29).⁴³ Ici à nouveau, l'arc de triomphe en ruines ainsi que la perspective de palais situé en arrière de celui-ci, furent peints sur la toile.
- 9° Enfin, une « Camera da Paesano propria », avec deux paires de châssis et une toile de fond, constituait la décoration rustique indispensable au théâtre de société du palais Eynard pour y représenter des comédies ou des opéras-comiques.

On peut en outre préciser que le coût total des décorations exécutées pour ce théâtre se monta à 3000 livres milanaïses soit environ 2302 livres italiennes. De cette liste et du plan d'Amoudruz, il ressort que ses décorations pouvaient compter au mieux trois plans de châssis et une toile de fond, et leur profondeur varier. Le choix des décorations, composées par le fameux décorateur des théâtres milanaïses, ne s'harmonisait pas seulement avec le style italien des intérieurs de la fastueuse demeure genevoise, mais reflétait le goût régnant à La Scala de Milan, institution de référence, en l'occurrence dans ses productions opératiques toutes récentes. Ajoutons à cet égard qu'un exemplaire de la luxueuse *Raccolta di varie decorazioni sceniche*, support d'une riche diffusion de l'œuvre de Sanquirico pour les théâtres

³⁹ Luigi Romanelli, *Il rivale di sè stesso. Melodramma giocoso in due atti [libretto]*, Milano 1809, p. 6.

⁴⁰ Eynard, *Le Palais Eynard*, p. 71.

⁴¹ I[sabelle]. Roland, Notice, sur le site <https://bge-geneve.ch/iconographie/oeuvre/de-014>.

⁴² Maria Ida Biggi/Maria Rosaria Corchia/Mercedes Viale Ferrero, *Alessandro Sanquirico. « Il Rossini della pittura scenica »*, Pesaro 2007, p. 49, n. 81 (ill.), et p. 76-77.

⁴³ I[sabelle]. Roland, Notice, sur le site <https://bge-geneve.ch/iconographie/oeuvre/de-003>.



Fig. 25. Jean-Gabriel Eynard, Toile de fond d'une décoration représentant un vestibule, utilisée au théâtre du Palais Eynard, 1846–1855, daguerréotype, 7 × 9,1 cm (fenêtre de l'image), Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie, DE 002 (© Bibliothèque)



Fig. 26. Gaetano Durelli, d'après Alessandro Sanquirico, Décoration de l'Atrium du temple de Jupiter Stator pour *La Clemenza di Tito* de Mozart, Milan, La Scala, 26 décembre 1818, aquatinte rehaussée, 1827, dans la *Raccolta di varie decorazioni* (© Milan, Museo Teatrale alla Scala)



Fig. 27. Jean-Gabriel Eynard, Toile de fond d'une décoration de salle de palais, utilisée au théâtre du Palais Eynard, 1846–1855, daguerréotype, 6,7×9,1 cm (fenêtre de l'image), Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie, DE 014 (© Bibliothèque)

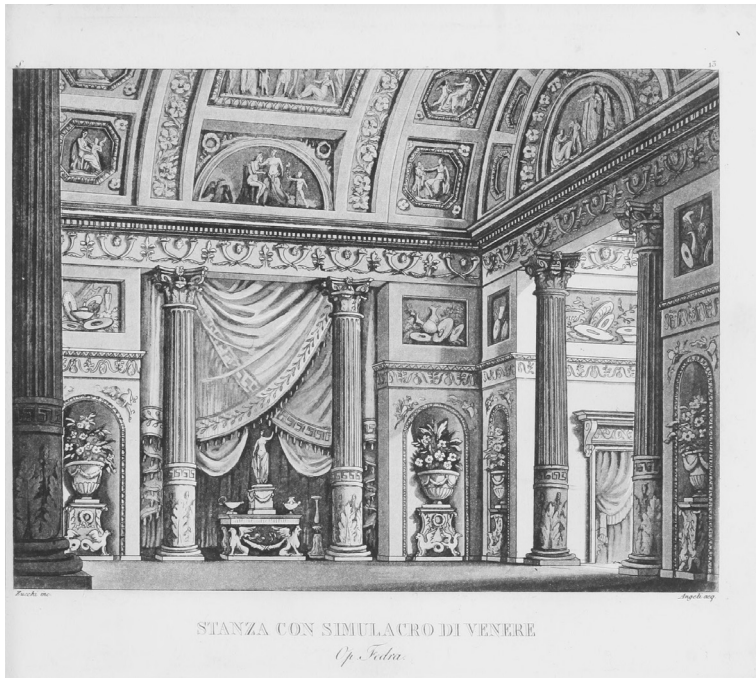


Fig. 28. Carlo Zucchi et Alessandro ou V. Angeli, d'après Alessandro Sanquirico, « Stanza con simulacro di Venere » pour *La Fedra*, de Luigi Romanelli et Johann Simon Mayr, in *Raccolta di scene teatrali*, volume 2, planche 13 (Getty Research Institute, Los Angeles (2931-672), domaine public)



Fig. 29. Jean-Gabriel Eynard, Décoration de place publique de ville, utilisée au théâtre du Palais Eynard, 1846–1855, daguerréotype, 6,8 × 9,2 cm, Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie, DE 003 (© Bibliothèque)

milanais, est conservé à la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Genève. Ce bel exemplaire, dans sa reliure d'époque, provient de la Société des arts de Genève,⁴⁴ dont les Eynard furent de fervents soutiens.

Le théâtre portatif disparu du château d'Hauteville (CH) et ses décorations lyonnaises d'origine conservées

À partir de la réapparition en août 2015 des décorations originales de son théâtre de société, le château d'Hauteville a acquis lui aussi un indéniable intérêt pour l'histoire de la pratique théâtrale au XVIII^e siècle, ceci sur un plan même européen.⁴⁵ Ces décorations sont par ailleurs les plus anciennes conservées sur terri-

⁴⁴ Genève, Bibliothèque d'art et d'archéologie, Jg F 7 (recueil, non daté, de 61 aquatintes rehaussées). Je remercie Caroline Guignard, assistante conservatrice, pour ses renseignements.

⁴⁵ Béatrice Lovis, Le théâtre de société au château d'Hauteville. Étude d'un corpus exceptionnel (XVIII^e–XX^e siècles), in *Revue suisse d'art et d'archéologie* 74/3–4, 2017, p. 239–260 ; Marc-Henri Jordan, Les décorations du théâtre de société de la famille Cannac au château d'Hauteville, œuvres du peintre lyonnais Joseph Audibert (1777), in *Revue suisse d'art et d'archéologie* 74/3–4, 2017,

toire suisse. La demeure seigneuriale d'Hauteville se dresse au centre d'un grand domaine situé à Saint-Légier-La Chiésaz, près de Vevey (canton de Vaud), dominant le lac Léman. Elle se distingue notamment par ses façades peintes en trompe-l'œil (vers 1766) et par un grand salon à l'italienne entièrement peint (fin des années 1730).⁴⁶ Pierre-Philippe Cannac, qui vivait surtout à Lyon, avait acquis en 1760 le château de Jacques-Philippe d'Herwarth, et entrepris son agrandissement et embellissement à partir de 1767.⁴⁷ Par mariage, la propriété passa à la famille Grand, qui le posséda jusqu'au début du ^{xxi}^e siècle. En 2015, une vente aux enchères dispersa tout le contenu de la maison, vendue en 2019 à la Pepperdine University (Californie). Y firent exception le fonds d'archives familiales Cannac-Grand d'Hauteville, déposé aux Archives cantonales vaudoises, et presque tous les portraits, donnés au Musée national suisse. Au sein du patrimoine mobilier que ce musée eut la chance d'acquérir, figurent deux ensembles de décorations du théâtre, celles d'origine et celles des années 1920. Depuis août 2023, au château de Prangins, siège romand du Musée national suisse, la décoration de l'intérieur rustique, restaurée, est intégrée à la nouvelle exposition permanente, dans la salle dédiée à la pratique du théâtre dans les châteaux romands du ^{xviii}^e au ^{xx}^e siècle.

Il est à souligner que les décorations commandées en 1777 à Joseph Audibert par Jacques-Philippe Cannac (Monsieur de Saint-Légier), fils de Pierre-Philippe, sont complètes, ce qui en fait à ce jour un cas unique, à notre connaissance, pour un théâtre de société du ^{xviii}^e siècle. Leurs châssis se composent d'un bâti en résineux sur lequel est clouée une toile, peinte à la détrempe, recouvrant les deux faces. Au nombre de vingt, ils permettent de former quatre décorations : un intérieur rustique, présentant un grand nombre d'ustensiles et de récipients (Fig. 30) ; un salon meublé avec boiseries du dernier goût à panneaux tendus d'étoffe (Fig. 31) ; un jardin régulier avec en perspective un château de la même typologie que la demeure des Cannac (Fig. 32) ; une forêt enfin (Fig. 33). Elles permettaient de représenter des comédies et des opéras-comiques ; l'absence d'une décoration de temple ou de palais excluait de donner des tragédies. Chaque décoration comprend trois plans de châssis, tandis qu'au lointain l'habituelle toile est remplacée par quatre châssis attachés deux par deux, formant une ferme. Ces derniers, pouvant aussi tenir debout seuls comme des feuilles de paravents, servaient probablement aussi à des représentations théâtrales dans divers espaces

p. 261–283 et 287 ; ces articles accessibles en ligne (www.e-periodica.ch) sont aujourd'hui complétés par Béatrice Lovis/Marc-Henri Jordan, *Le théâtre au château, ou se divertir noblement, in Le domaine d'Hauteville, du château au campus universitaire*, éd. par Béatrice Lovis/Isabelle Roland, Genève 2023, p. 262–283.

⁴⁶ Monique Fontannaz, *Histoire architecturale du château d'Hauteville*, in *Revue suisse d'art et d'archéologie* 74/3–4, 2017, p. 179–200 ; Thibault Hugentobler, *Le Grand Salon du château d'Hauteville. Un salon à l'italienne en Pays de Vaud*, in *Art + Architecture en Suisse* 4, 2022, p. 14–19 ; voir aussi leurs contributions dans *Le domaine d'Hauteville, du château au campus universitaire*, notamment p. 40–44 et 74–87.

⁴⁷ Sur Pierre-Philippe voir désormais Nicolas Meier, *La vie de Pierre-Philippe Cannac. D'usufruitier du Rhône à seigneur d'Hauteville*, in *Le domaine d'Hauteville, du château au campus universitaire*, p. 199–213.

du château trop exigus pour y dresser une scène. Composées de châssis peints double-face (Fig. 34), les décorations sont qualifiées par un décompte d'époque de « decorations de theatre de chambre en forme de paravents ».⁴⁸

On ne possède aucun renseignement sur la structure de la scène démontable d'origine, hormis son système d'éclairage. Les châssis de décoration étant peints sur chaque face, on dut recourir pour leur maintien vertical à des « coulisseaux », comparables à ceux conservés au théâtre de Mnichovo Hradiště en Tchéquie (1833).⁴⁹ En l'absence de dessins de petits théâtres démontables du XVIII^e siècle, notre restitution hypothétique de la cage de scène s'est surtout fondée sur les descriptions d'un inventaire des « petits théâtres ambulants » de la Cour de France, de 1780, conservé dans le fonds Pierre-Adrien Pâris (Fig. 35).⁵⁰ Les dimensions supposées du théâtre d'Hauteville devaient avoisiner, selon notre estimation actuelle, 5,60 à 6,20 mètres en largeur et 3,50 à 4 mètres en profondeur. Dans le grand salon mesurant 7,45 mètres de côté, il devait être dressé dos aux fenêtres et positionné de façon à permettre aux interprètes un accès à la scène par les portes de l'enfilade (Fig. 36). L'espace subsistant pour les spectateurs était donc exigü, de sorte que certains devaient probablement assister au spectacle assis ou debout dans le corridor, dans l'axe de la porte.

Selon les documents conservés, l'éclairage était dispensé par quatre herse, composées de planches assemblées d'équerre, garnies chacune de six plaques de lumière (Fig. 37).⁵¹ L'absence de portants de lumières s'explique par la faible distance entre les plans de châssis latéraux. Une rampe ou une autre source de lumière devait se trouver à la face du théâtre.

Les décorations d'Hauteville furent conçues et exécutées à Lyon par le peintre Joseph Audibert (né à Marseille en 1724), associé de Jean-Antoine Morand, architecte et peintre responsable notamment de l'exécution de la machinerie et des décorations du théâtre de Lyon, construit entre 1754 et 1756 sur les plans de Jacques-Germain Soufflot. Les décorations d'Audibert pour Hauteville firent probablement écho, à leur échelle, à celles de ce théâtre réputé. Pour ces dernières, on manque malheureusement de témoignages visuels ; il est en revanche attesté que le peintre d'Hauteville y a peint plusieurs décorations,⁵² dont il fut soit l'inventeur soit le simple exécutant.

⁴⁸ Archives cantonales vaudoises (ACV), PP 410 D/1/2/7.

⁴⁹ Frank Mohler, *The Court Theatre at Mnichovo Hradiště. The Groove System Survives on the Continent*, in *Theatre Design & Technology* 39/1, 2003, p. 48–58, ici p. 54–55, fig. 9–10 ; Pavla Peskova/Frank Mohler, *Zámecké divadlo v Mnichově Hradišti – The Castle Theatre at Mnichovo Hradiště*, Praha 2004, p. 30–31 (ill.).

⁵⁰ Besançon, BM, Fonds Pâris, Ms 22. Nous avons en projet une étude de ces petits théâtres.

⁵¹ ACV, PP 410 D/1/2/8, comptes des ouvrages du menuisier Schade (29 août 1777) et du ferblantier Maquelin (15 août 1777).

⁵² Jordan, *Les décorations du théâtre de société*, p. 277–278.

Espaces théâtraux particuliers ou contraignants, contributions artistiques et reflets des grandes scènes

Notre contribution a examiné et rapproché trois théâtres, celui de la cour des Princes à Versailles, utilisé pour les « spectacles ordinaires » de la Cour, et deux théâtres de société, d'abord celui du palais Eynard à Genève, un véritable théâtre, puis celui du château d'Hauteville, où l'on ne disposait que d'une scène dite « ambulante » ou « portative », dressée en fonction des besoins, durant environ deux décennies dans le grand salon et plus tard dans une pièce servant en hiver d'orangerie. Si l'usage de ces théâtres les distinguaient les uns des autres, tous trois disposaient de petites ou de très petites scènes, en comparaison des théâtres publics des grandes villes. Leurs dimensions réduites se firent sentir s'agissant de l'inconfort des spectateurs et de leur vision peu favorable de la scène pour laquelle les décorateurs s'efforcèrent de concevoir des décorations susceptibles de créer une illusion suffisante pour l'action théâtrale. La taille étonnamment réduite du théâtre versaillais fut sans aucun doute plus problématique, au vu du nombre de spectateurs qui venaient quasiment s'y entasser, que celle des théâtres de société s'accommodant quant à eux, par nature, d'espaces disponibles souvent exigus, à l'intérieur même d'une demeure comme dans les deux exemples évoqués.

Au théâtre de la cour des Princes, l'abandon d'un ambitieux projet d'allongement du théâtre conduisit à la solution originale mise en œuvre en 1762, qui fut néanmoins un pis-aller : l'ouverture, dans le mur du lointain, d'une arcade centrale, flanquée d'ouvertures d'accès au plateau. Ce dispositif accrut en effet la profondeur de la scène dans la partie centrale permettant de développer la perspective et de feindre une profondeur qui manquait : un rideau peint pouvait y prendre place et, le cas échéant, y être complété par les effets d'une machine venant du plancher supérieur. Les projets de Paris tinrent compte des particularités de cette scène, en exploitant au besoin la nouvelle configuration du lointain. L'identification de plusieurs d'entre eux, destinés aux spectacles bellifontains et versaillais, a permis aussi de montrer comment le dessinateur sut réduire et en quelque sorte résumer les lieux dans lesquels l'action était censée se dérouler. Les variantes proches que montrent certains dessins du fonds Pâris jusqu'ici non identifiés ne constituaient pas des redites que l'on pourrait imputer à un manque d'imagination, mais répondaient à la nécessité de reprendre, en les adaptant, des décorations que les spectateurs s'attendaient à revoir et d'emblée reconnaître lorsque les ouvrages furent repris ailleurs à la Cour, voire à Paris. En revanche, les sources manquent pour constater comment le jeu théâtral indiqué par les didascalies s'adapta effectivement à l'espace réduit de la scène et dans quelle mesure il resta crédible aux yeux des spectateurs.

Le cas du théâtre de société du couple Eynard, aménagé dans leur nouvelle demeure genevoise en 1821-1822 et démoli en 1856, est resté jusqu'ici le témoin ignoré, sur un plan international, d'une contribution du grand décorateur de La Scala, Alessandro Sanquirico. Plusieurs documents attestent qu'il fut en effet l'au-



Fig. 30. Joseph Audibert, *Décoration de l'intérieur rustique*, 1777, bâtis en résineux, toile peinte à la détrempe, 227 × 67 cm (chaque châssis), Zurich, Musée national suisse, DIG 44745 (© Musée national suisse)



Fig. 31. Joseph Audibert, *Décoration du Salon*, 1777, bâtis en résineux, toile peinte à la détrempe, 227 × 67 cm (chaque châssis), Zurich, Musée national suisse, DIG 44743 (© Musée national suisse)



Fig. 32. Joseph Audibert, *Décoration du Jardin*, 1777, bâtis en résineux, toile peinte à la détrempe, 227 × 67 cm (chaque châssis), Zurich, Musée national suisse, DIG 44744 (© Musée national suisse)



Fig. 33. Joseph Audibert, *Décoration de la Forêt*, 1777, bâtis en résineux, toile peinte à la détrempe, 227 × 67 cm (chaque châssis), Zurich, Musée national suisse, DIG 43718 (© Musée national suisse)

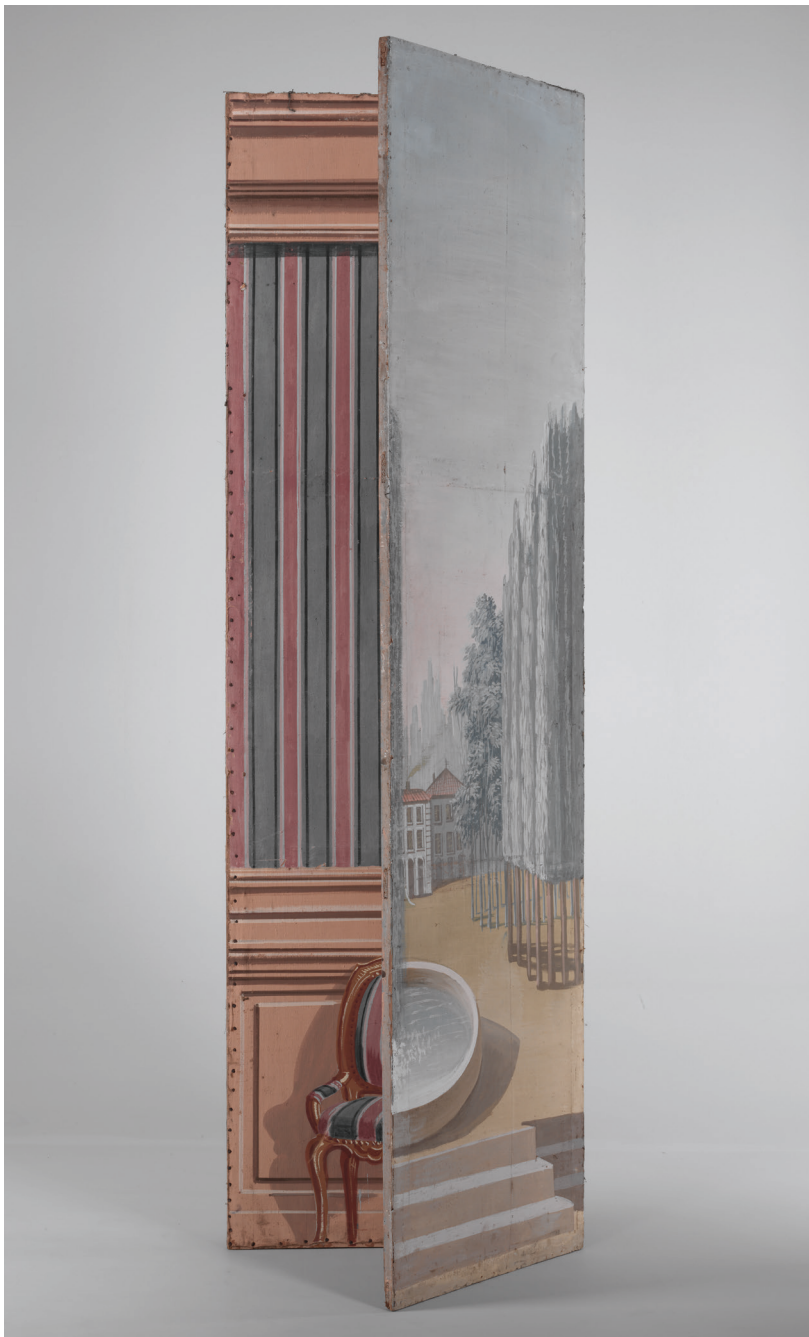


Fig. 34. Joseph Audibert, Châssis articulés du lointain des décorations du Jardin et du Salon, bâtis en résineux, toile peinte à la détrempe, 227 × 67 cm (chaque châssis), Zurich, Musée national suisse, Inv. 169881.3-169881.4/169881.1-169881.2 (© Musée national suisse)



Fig. 35. Restitution hypothétique de la structure du théâtre « portable » d'Hauteville (© maquette M.-H. Jordan, photo Francesco Ragusa)

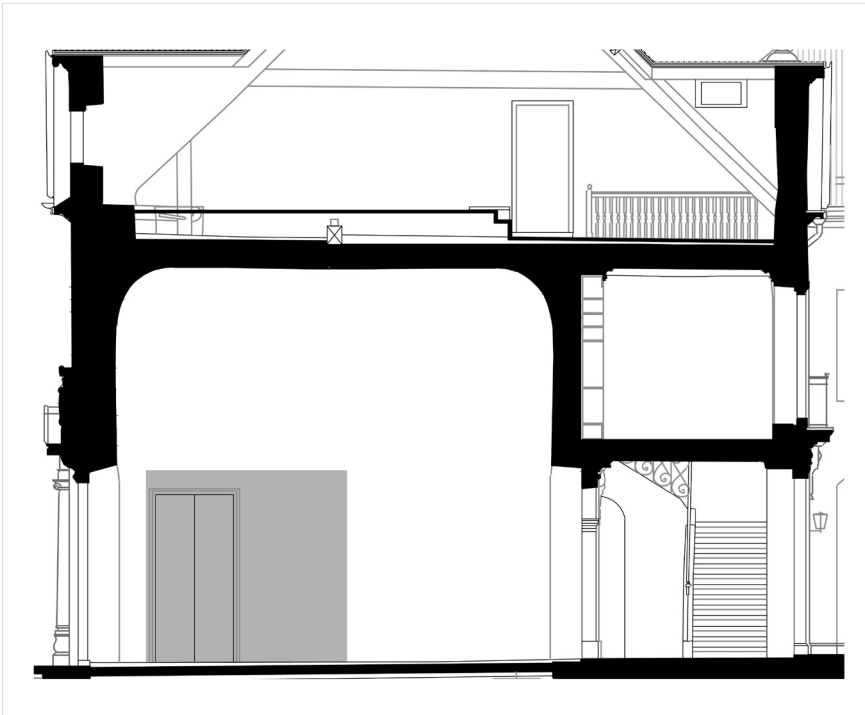


Fig. 36. Coupe du grand salon avec l'emplacement supposé du théâtre : à gauche (côté lac), la porte de l'enfilade en direction de l'est (arrière-plan), et à droite (côté cour), la porte d'entrée principale et le couloir, (© glatz-delachaux architects associés/Archéotech)



Fig. 37. Restitution hypothétique de la structure du théâtre « portable » d'Hauteville, détail du système d'éclairage par les herse (© maquette M.-H. Jordan, photo Florian Burion)

teur de neuf décorations de ce théâtre de société genevois ; en outre, l'aspect des toiles de fond de trois d'entre elles nous est connu depuis l'identification récente, par Isabelle Roland, de trois daguerréotypes exécutés peu avant 1856 probablement, par Jean-Gabriel Eynard lui-même, soucieux de garder le souvenir à la fois de son théâtre et de la contribution d'un grand artiste italien. Est aussi illustré le mode d'adaptation aux modestes dimensions d'un théâtre privé des compositions conçues pour La Scala, que soit Sanquirico proposa aux Eynard, soit ceux-ci souhaitèrent voir exécutées chez eux. Ce cas atteste de plus le fait qu'un artiste attiré d'un grand théâtre pouvait être sollicité non seulement pour de petits théâtres publics mais aussi pour des théâtres de société. Si la large diffusion des compositions de Sanquirico comme modèles fut assurée par la publication de la fameuse *Raccolta di varie decorazioni sceniche* – que l'on connaissait aussi à Genève –, celles-ci purent aussi être connues par leurs adaptations pour des théâtres de société où les commanditaires voulaient imiter les nouveautés des théâtres publics ou des théâtres de cour.

En incluant de surcroît dans notre étude le théâtre d'Hauteville, il nous a été possible de parcourir ainsi pratiquement toute l'échelle des tailles de scène et de retrouver ici des types de décorations appartenant à la culture théâtrale générale de l'époque. À Hauteville, il s'agit de décorations exécutées par un peintre actif dans un théâtre de référence, celui de Lyon, d'un talent en revanche bien inférieur à celui de Sanquirico. Au château de Ferney, Voltaire fit aussi appel à un peintre de ce théâtre, dont il ne cite malheureusement pas le nom.⁵³ Les quelques

⁵³ Ariane Girard, Les théâtres de la région genevoise au temps de Voltaire, in *Voltaire chez lui. Genève et Ferney*, éd. par Erica Deuber-Pauli/Jean-Daniel Candaux, Genève 1994, p. 83–104, ici p. 86.

annonces de ventes de théâtres de société français du XVIII^e siècle citant des noms d'artistes viennent à leur tour attester l'intervention d'artistes connus, tels François Boucher et Michel-Ange Challe par exemple, qui ont composé des décorations pour l'Académie royale de musique ou les théâtres de la Cour.⁵⁴ Par ailleurs, le cas d'Hauteville, dont les décorations, d'une conception particulière, sont exceptionnellement conservées, vient compléter notre connaissance de la matérialité des théâtres de société pour lesquels les renseignements et surtout l'iconographie sont bien rares.

⁵⁴ Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, Paris 1880, vol. 4, article « Théâtre », col. 1308, d'après les *Annonces, affiches et avis divers de Paris*, ventes de 1770 (?) et du 26 mars 1784, p. 800.

