

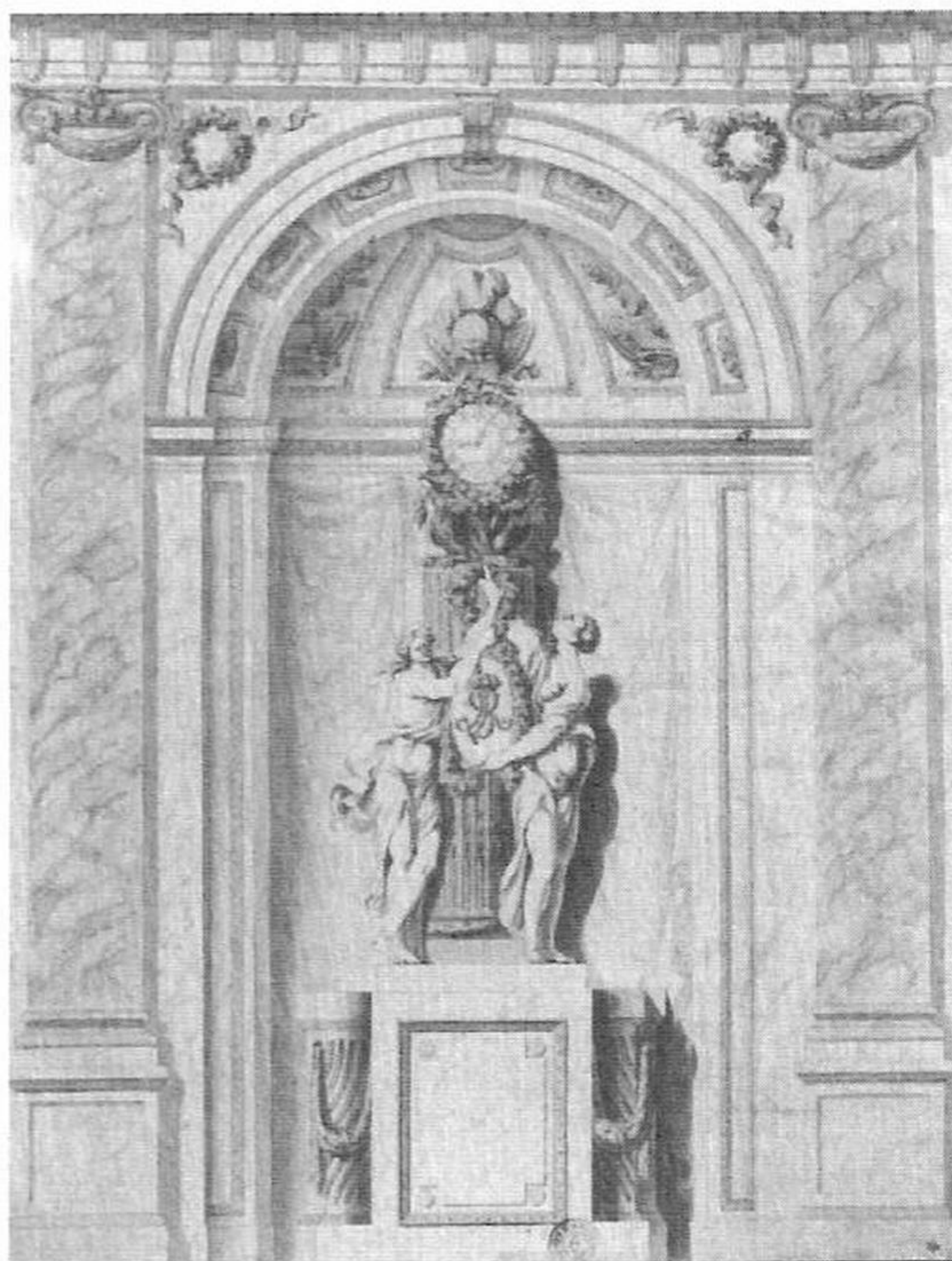
# VICTOR LOUIS ET SON TEMPS

Actes du colloque international tenu au Palais Soubise  
organisé par la Société Victor Louis  
du 14 au 16 décembre 2000  
dans le cadre des Célébrations Nationales

Études rassemblées par

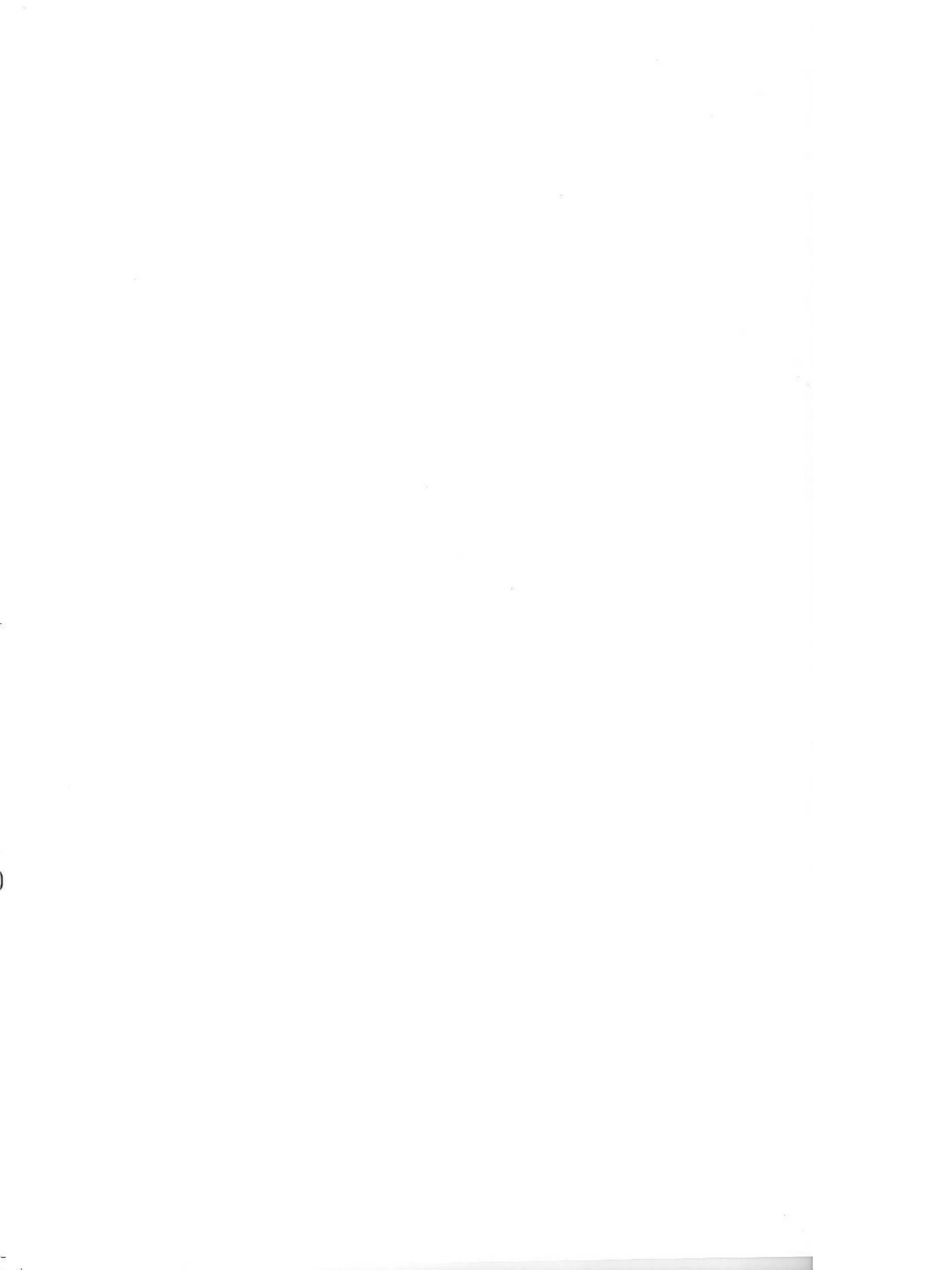
**Christian Taillard**

*Professeur d'histoire de l'art moderne  
à l'Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3*



Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset  
Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3

2004



## THEATRE ET ARCHITECTURE DANS L'ENCYCLOPEDIE

Juan Calatrava Escobar

*Professeur d'histoire de l'architecture - Université de Grenade*

Le point de départ de ce bref exposé est naturellement l'importance particulière du théâtre, sous tous ses aspects, dans la culture des Lumières. On sait qu'à partir des années 1740-1750, les problématiques philosophique, morale, littéraire et esthétique vont de pair. Bien que ce ne soit pas l'objet direct de notre réflexion, il faudra donc se souvenir de l'existence d'une volonté de réforme intégrale du théâtre comme composante non négligeable de la pensée des Lumières. Il s'agit d'une réforme d'abord littéraire où se mêlent des questions et des débats aux conséquences considérables : la critique de l'aristotélisme, la question des parts respectives des règles et du génie, le problème des acteurs avec le célèbre « paradoxe du comédien », la valorisation ou non de Shakespeare comme une partie des nouvelles conceptions sur le génie et l'originalité, etc.. Mais la réforme et morale autant que littéraire, la question du théâtre faisant partie de la quête globale d'un art « moral », éducateur des citoyens, contrairement à l'art de pur agrément du rococo. Maintenant on ambitionne de confier au théâtre et à l'art d'une manière plus générale l'objectif essentiel, positif, socialement utile, de la réforme des coutumes et de l'éducation des hommes vers le bien public et la vertu.

Dans ce dernier aspect, on peut trouver aussi – et on le verra tout de suite dans l'Encyclopédie – un point de contact avec une autre composante

de la pensée des Lumières : l'admiration, non pas servile, mais critique, de l'Antiquité. Les Anciens ne sont plus révévés d'une manière globale ; on commence à combiner l'admiration des valeurs civiques d'Athènes, de Sparte ou de la Rome républicaine avec la critique du despotisme et de la décadence dû au luxe corrupteur et à la perte de la simplicité. Les hommes des Lumières n'auront pas pour le théâtre des grecs et des romains un intérêt strictement érudit, antiquaire ou littéraire ; ils l'envisageront dans le cadre global de l'exaltation philosophique et politique de ces époques où les vertus privées et publiques semblaient triompher du despotisme et du bas instinct symbolisé, face au théâtre, par les sanglants combats de gladiateurs de la Rome de la décadence.

Cependant, pour ce qui concerne l'architecture, il faut constater tout d'abord, un décalage chronologique entre pensée esthétique et philosophique d'une part et architecture de l'autre. Les grands projets et réalisations d'architecture théâtrales des Ledoux, Victor Louis ou De Wailly-Peyre, correspondent à la fin des années soixante ou aux années soixante-dix. Il faudrait y ajouter Jacques-Ange Gabriel qui avait construit le théâtre de l'opéra de Versailles avec des contraintes absolument spécifiques liées à sa fonction de théâtre de cour, donc à des dates contemporaines ou postérieures à l'achèvement de l'Encyclopédie.

Il n'y a pas une stricte contemporanéité. On ne peut pas comprendre le théâtre des lumières en tant que bâtiment et la réforme littéraire et philosophique du théâtre comme des choses séparées. Toutes deux ont une même source idéologique, la pensée des Lumières dans sa globalité. Mais de la même façon, on ne peut pas oublier que les rythmes sont assez différents et que c'est en vain qu'on chercherait une correspondance mécanique entre deux séries de phénomènes ayant chacune sa spécificité. Le passage d'un discours à prédominance esthétique et morale à de grandes interventions architectoniques et urbanistiques n'est pas automatique, et jamais il ne faut perdre de vue le fait que les nouveaux théâtres des Lumières ne sont pas des bâtiments conçus dans un splendide isolement, mais bien plutôt des résumés de tout un nouveau concept de la ville, le point focal de réforme ou d'ampliations urbaines d'une envergure, autant quantitative que conceptuelle beaucoup plus grande et complexe<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La bibliographie sur le théâtre des Lumières est trop large pour tenter d'en rendre compte ici, qu'il s'agisse de chapitres dans les livres généraux sur l'architecture du temps, les principaux architectes (Soufflot, Louis, Ledoux, etc...) ou des articles de revues spécialisées. Parmi les livres les plus récents, on retiendra néanmoins Taillard (C.), *Le Grand Théâtre de Bordeaux, miroir d'une société*, Paris, 1993 ; Frantz (P.) et Sajous d'Oria (M.), (éd.), *Le siècle des théâtres. Salles et scènes en France, 1748-1807*, Paris, 1999

Dans ce contexte, la création d'une nouvelle typologie architecturale viendra, marquée surtout par trois points fondamentaux. Tout d'abord, l'image extérieure assumée par le théâtre qui se présente maintenant isolé et monumental comme un nouveau temple d'Apollon dans l'espace urbain (effet renforcé par les colonnes et les éléments des ordres classiques) et comme un symbole consacré à la culture et à la formation de l'homme. En second lieu, les questions techniques et pratiques d'optique, acoustique, éclairage, machines, décoration scénique, etc... sont des aspects qui servent aux besoins d'une mise en scène beaucoup plus « sérieuse » et qui deviennent de plus en plus importants, en pleine cohérence avec le scientisme et le pragmatisme des Lumières tel qu'il est clairement exposé dans les planches de l'*Encyclopédie*.

Enfin, on peut trouver partout la recherche d'une organisation de l'espace intérieur dominée par l'exigence d'une clarté tant architectonique que sociale, avec des espaces spécialisés, des flux ordonnés, une hiérarchisation... Dorénavant, n'importe quel édifice ne peut plus être affecté indifféremment à l'activité théâtrale. L'architecture des Lumières cherche toujours, dans tous les domaines, la spécificité et la définition de typologie adaptées strictement à chaque fonction.

La combinaison des préoccupations physiques et de la quête d'une organisation claire étaient déjà à la base des exigences qui avaient suscité une discussion très riche sur le plan du théâtre idéal dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et pendant toute la première moitié du XVIII<sup>e</sup>. Ainsi le plan « en cloche » avait été très utilisé par les Bibiena, mais critiqué par Francesco Algarotti qui, dans son *Saggio sopra l'opera in musica*, ironise sur l'analogie facile entre la cloche et l'acoustique. Le plan elliptique du théâtre de Turin fut par contre la forme prônée par Pierre Patte dans son *Essai sur l'architecture théâtrale*. Quant au plan en fer à cheval, après les exemples de Tordinone (Carlo Fontana vers 1671), d'Agentine (G. Theodoli, 1732), du premier San Carlo de Naples (G. Medrano, 1737) et de Caserte (Vanvitelli, 1751-1758), il fut adopté à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> pour des théâtres lyriques comme la Fenice de Venise, le nouveau San Carlo de Naples ou la Scala de Milan.

Ces débats concernant les grands théâtres du dernier baroque furent présentés en 1764 par Dumont dans son *Parallèle des plus belles salles d'Italie et de France*. Juste au moment où l'on commençait à sentir le besoin d'un nouveau type de théâtre, Dumont offrait une synthèse des expériences antérieures et cette synthèse eut un grand retentissement dans l'*Encyclopédie*.

Quelle est donc la conception du théâtre et, plus spécialement de l'architecture théâtrale, dans cet ouvrage-manifeste de la pensée des Lumières ?

La réponse est bien sûr très complexe et exigerait de longs développements que cette étude ne permet mais que j'ai tenté de faire dans un ouvrage antérieur<sup>2</sup>. Contentons-nous de poser quelques questions générales sur l'histoire même de l'*Encyclopédie*, sur ses difficultés externes et internes, ses compromis et ses absences, sur la structure même de l'œuvre où il faut toujours chercher des idées sur un sujet donné dans des articles qui apparemment traitent de tout autre chose, et sur le traitement global des problèmes artistiques. Il faudrait aussi évacuer, pour ce qui touche aux Beaux-Arts, l'image tenace d'une coterie philosophique monolithique, à la pensée unique et bornée sur les problèmes esthétiques. Pour le traitement de l'art dans l'*Encyclopédie* il ne faut pas seulement tenir compte de l'existence de points de vue différents sur le fait artistique, mais aussi des difficultés rencontrées par Diderot pour trouver les collaborateurs idoines et des circonstances liées à l'histoire interne, complexe et pleine de rebondissements de l'entreprise : les arrêts de 1752 et 1759, l'abandon en 1759 de d'Alembert et d'autres importants auteurs (entre autre Jacques-François Blondel), le rôle joué par le chevalier de Jaucourt érudit infatigable, auteur le plus prolifique avec ses dix-sept mille articles, mais nécessairement peu profond dans beaucoup de cas.

On ne doit pas espérer trouver dans l'*Encyclopédie* un système complet et abouti des idées les plus modernes sur n'importe quelle question, y compris le théâtre. On trouve en revanche un mélange d'idées reçues et d'innovation, d'érudition et de philosophie, de savoir pratique et de critique intellectuelle. On peut voir tout cela clairement pour ce qui concerne la question du théâtre et des théâtres qui dans l'*Encyclopédie* est envisagée d'une manière fragmentaire, inégale, non systématique, qu'il s'agisse de l'aspect littéraire ou architectural.

Lorsqu'il s'agit du théâtre sous son aspect littéraire, un sujet dont il faut se souvenir qui passionna toujours Diderot, on doit retenir les contributions des célèbres écrivains Jean-François Marmontel<sup>3</sup> et Voltaire qui écrivit seulement quarante-trois articles pour l'*Encyclopédie*, avant tout sur des questions littéraires<sup>4</sup>. On ne peut ici développer le traitement du problème

<sup>2</sup> Calatrava (Juan), *La teoria de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Granada, 1992

<sup>3</sup> Jean-François Marmontel (1723-1799), le célèbre auteur du *Bélisaire*, écrivit de nombreux articles pour l'*Encyclopédie*, puis les *suppléments de l'Encyclopédie*, première esquisse d'une riche pensée littéraire et esthétique qui aboutit en 1787 à la grande synthèse de ses *Eléments de littérature*, Cf. M. Cardy, *The literary doctrines of Jean-François Marmontel*, (*Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, 210), Oxford, 1982 ; J. Renwick, *Jean-François Marmontel (1723-1799)*, Paris, 2001

<sup>4</sup> R. Naves, *Voltaire et l'Encyclopédie*, Paris, 1958 ; Rezler, « Voltaire and the Encyclopédie : a reexamination », *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, 30, Oxford, 1964, p. 147-187 ; J. Calatrava, *Op. cit.*, p. 152-178

littéraire dans l'*encyclopédie* ; notons simplement que Voltaire et Marmontel insistèrent surtout sur le but moral et l'utilité publique du théâtre et sur l'idée d'un théâtre fait d'un sage mélange de génie et de règles, de raison et d'imagination. L'article *Comédie*<sup>5</sup> de Marmontel et un clair exemple de sa recherche d'une synthèse mesurée entre raison et imagination, la comédie devant être, à son avis, une combinaison idéale entre le feu de Plaute et l'assujettissement aux règles de Térence, et le théâtre en général – avec naturellement des spécificités selon les genres – une espèce de tribunal où le vice et le crime sont publiquement jugés et condamnés.

L'article *Génie*<sup>6</sup> longtemps attribué à Diderot et aujourd'hui rendu à Saint-Lambert, essayait d'établir les difficiles rapports entre la puissance nécessaire à la création artistique mais dangereuse dans ses dérèglements (le génie) et des règles tout aussi nécessaires mais qui, seules, ne peuvent pas agir sur l'âme du public. Cette question s'applique aussi au théâtre, l'auteur faisant la différence entre le *génie* de Shakespeare<sup>7</sup> et le *goût* de Racine. Marmontel, de son côté, insiste dans des articles comme *Critique*<sup>8</sup> ou *Gloire*<sup>9</sup>, sur cette aspiration à une espèce de synthèse pondérée.

Mais c'est à propos de l'architecture que l'*Encyclopédie* montre beaucoup plus cette diversité dont on a parlé. Les articles d'architecture devaient être écrits par le fameux Jacques-François Blondel<sup>10</sup>. Celui-ci commença en effet, sa collaboration à l'entreprise collective en donnant des articles sensés former un vrai corpus qui malheureusement n'aboutit pas, puisqu'en 1759, l'architecte quitta l'*Encyclopédie* avec d'Alembert et d'autres. Dans les textes écrits avant cet abandon, on peut caractériser l'idée de l'architecture de Blondel comme un conservatisme qui tente de sauver les grandes valeurs du

<sup>5</sup> *Encyclopédie*, vol. 3, p. 665-669 (dorénavant on ne citera pour les articles de l'*Encyclopédie* que le tome et les pages)

<sup>6</sup> VII, p. 582-584

<sup>7</sup> Considéré par le chevalier de Jaucourt, dans l'article *Stratford* (XV, p. 541-544) avec un mélange de fascination et de méfiance, comme « le plus original de tous les auteurs » et l'exemple d'un génie sans brides qui peut atteindre le sublime et, presque en même temps, tomber dans la vulgarité

<sup>8</sup> IV, p. 490-497

<sup>9</sup> VII, p. 761 sq

<sup>10</sup> J. Knight-Sturges, « Jacques-François Blondel », *Journal of the History of Architectural Historians*, XI, 4, 1952, p. 6-19 ; R.D. Middelton, « J.-F. Blondel and the cours d'architecture », *Journal of the History of Architectural Historians*, XVIII, 4, 1959, p. 140-172 ; A. Picon, « Vers une architecture classique. Jacques-François Blondel et le cours d'architecture », *Cahiers de la Recherche architecturale*, 18, 1985, p. 28-37 ; J. Calatrava, « Una propuesta de enseñanza de la arquitectura en la Francia de las Luces : Blondel y la Ecole des Arts », in AA. VV., *Estudios dieciochistas en Homenaje al profesor José Miguel Caso Gonzales*, Oviedo, 1995, vol. 1, p. 117-128 ; J. Calatrava, *Arquitectura y cultura en el siglo de las Luces*, Granada, 1999

classicisme des excès du rococo en prônant le primat de la raison tempérée par une dose nécessaire d'imagination bien canalisée, le danger venant d'une imagination débordée et sans règle qui ne peut qu'aboutir, à ses yeux, aux créations de Borromini qui représentent le sommet du mauvais goût.

Très proche de Voltaire quant à son idée du Grand Siècle, conçu comme un modèle idéal d'art dominé par la Raison, Blondel ne put pas pour de strictes raisons d'ordre alphabétique, développer dans l'*Encyclopédie*, ses réflexions sur le théâtre. On peut mentionner cependant l'article *Décoration*<sup>11</sup> où il critique l'infériorité des metteurs en scène français par rapport aux italiens, infériorité due à son avis, à la mauvaise formation des peintres (il croit toujours à la formation globale de l'artiste) et de la décadence littéraire du théâtre français après Corneille et Racine. Un diagnostic complexe où l'aspect architectural (« le peu d'espace de nos théâtres ») n'est qu'un symptôme parmi d'autres. Blondel avoue d'ailleurs que la décoration théâtrale est le genre de décoration architecturale qu'il comprend le moins et il renvoie à l'article *Décoration*<sup>12</sup> de Marmontel où l'auteur se borne à distinguer les décorations théâtrales « de pur ornement » de celles de « décence ».

Bien que Blondel n'ait pas écrit l'article *Théâtre*, on peut connaître ses opinions sur le théâtre à partir de ses autres écrits sur l'architecture. Entre 1752 et 1756, tandis qu'il collaborait à l'*Encyclopédie*, Blondel avait publié les quatre volumes de son *Architecture française*, un grand répertoire de l'architecture classique française. L'hôtel, le château et l'église étaient au centre de cette réflexion ; on trouve néanmoins, dans le second volume, la présentation de l'édifice de la Comédie Française de François d'Orbay<sup>13</sup>, avec la traduction française de la préface de Carlo Fontana à son étude sur l'amphithéâtre flavien, petite dissertation sur les origines du théâtre français et la description du bâtiment. L'auteur affirme que le théâtre français a supprimé les abus italiens concernant les machines et les changements continus de décoration. Dans le quatrième volume du même ouvrage, on peut aussi trouver une description de la salle des machines des Tuileries dans laquelle il critique le fait que la salle est si vaste qu'on peut à peine entendre la voix des comédiens ; il ajoute que la salle vaut pour les spectacles muets dirigés par Servandoni. Cette description est accompagnée de six planches.

<sup>11</sup> IV, p. 702-704

<sup>12</sup> IV, p. 701

<sup>13</sup> *Architecture française*, II, Chap. 4, p. 14-36, six planches



Mais Blondel est surtout l'auteur du *Cours d'architecture*, publié à Paris en six volumes entre 1771 et 1777, et dont les deux derniers tomes, postumes, furent édités par son disciple Pierre Patte, qui ne fut pas seulement un intéressant architecte et théoricien, mais aussi un personnage directement lié à l'*Encyclopédie* (bien que négativement) étant donné qu'il dénonça le plagiat des planches publiées dans celle-ci. Surtout, il écrivit un *Essai sur l'architecture théâtrale* publié en 1782.

Dans le *Cours d'architecture* de Blondel, il y a des réflexions sur le théâtre dans le second volume (1771) où, sous le titre général de « Des monuments élevés à la magnificence », le théâtre est envisagé<sup>14</sup>, entre les arcs de triomphe, les portes triomphales, les « places royales et les monuments qu'elles contiennent » et les obélisques, comme une composante spécifique de la grande architecture. Le théâtre est, pour Blondel, surtout un ouvrage de magnificence urbaine, ce qu'il était en effet, en train de devenir d'une manière nouvelle dans les années soixante-dix. Le théâtre, selon lui, doit avoir d'autre part une belle façade simple et des intérieurs magnifiques. La salle doit être circulaire ou elliptique, pas oblongue comme d'habitude. Dans une claire allusion au théâtre à l'ancienne et aussi au modèle palladien, Blondel prône la suppression des loges au profit de galeries continues établies en retrait. Pour ce qui est de la décoration théâtrale, Blondel réaffirme ses thèses bien connues sur le rôle nécessaire mais toujours subordonné et complémentaire de la décoration en architecture (et des autres artistes par rapport à l'architecte) : la vraisemblance doit l'emporter sur la séduction de la peinture et c'est par cela qu'a triomphé Servandoni, en étant architecte et pas seulement décorateur. En se référant à la situation contemporaine, Blondel recommande la lecture du *parallèle* de Dumont et la visite du théâtre de Soufflot à Lyon ; il finit avec l'affirmation que le projet de comédie française par Peyre et de Wailly a levé les grandes attentes.

En 1759, lors de la deuxième grande crise de l'*Encyclopédie*, Blondel se retira de l'opération. L'architecture fut de ce fait un des aspects les plus lésés par ce grand abandon. On n'eut point l'exposé cohérent et complet promis par Blondel au premier volume dans son article *Architecture*<sup>15</sup> qui eut sans doute été une première version du grand *Cours d'architecture*. Les questions d'architecture furent à partir de ce moment envisagées dans l'*Encyclopédie* de façon inégale et avec une absence presque totale de ce professionnalisme qui caractérisait le discours, certes conservateur, mais toujours solide, de Blondel. C'est le chevalier de Jaucourt surtout, l'inlassable polygraphe

<sup>14</sup> *Cours d'architecture*, II, chap. 7, p. 263-270

<sup>15</sup> I, p. 617-618

huguenot auteur de près de 17 000 articles qui prit le relais<sup>16</sup>. Mais en matière d'architecture, l'étonnante érudition littéraire, antiquaire, historiographique et scientifique de Jaucourt ne suffit pas pour remplacer le discours strictement architectural de Blondel. Malgré leur grand intérêt sur les aspects littéraires de la question théâtrale – dont un bon exemple pourrait être son article *Théâtral (déclamation)* – quelques uns des articles signés par Jaucourt portent, de manière assez incomplète, sur des aspects très spécifiques de l'architecture et de la décoration de théâtre, comme l'article *Renforcement de théâtre*<sup>17</sup>, où le chevalier décrit les procédures permettant d'augmenter fictivement la profondeur de la scène. Mais sa contribution la plus importante est constituée par les divers articles inclus sous la rubrique *Théâtre : Théâtre (architecture)*<sup>18</sup>, *Théâtre des Anciens*<sup>19</sup>, *Théâtre de Scavris*<sup>20</sup>, *Théâtre de Curion*<sup>21</sup>, *Théâtre de Pompée*<sup>22</sup>, *Théâtre de Marcellus*<sup>23</sup> et *Théâtre des Grecs*<sup>24</sup>. Si l'on peut constater l'absence d'intérêt de l'article *Théâtre (architecture)*, très brève description vitruvienne des parties des théâtres grec et romain sans aucune référence à la problématique contemporaine, beaucoup plus long et intéressant est en revanche l'article *Théâtre des Anciens*.

C'est un texte construit surtout sur une juxtaposition de citations d'auteurs classiques et à partir d'un *Mémoire* de l'Académie des inscriptions ; mais, non content de fournir des renseignements sur la structure des théâtres grecs et romains, il présente aussi la thèse d'une évolution historique de l'architecture théâtrale, de la simplicité originelle jusqu'au luxe de la scène moderne, une histoire qui part des simples représentations dans les forêts en passant par les théâtres provisoires en bois, pour arriver aux théâtres permanents en pierre. La comparaison entre le théâtre des Anciens et le théâtre moderne est nettement défavorable à ce dernier, dont l'architecture est le résultat d'une corruption politique et esthétique générale. Face au caractère large et ouvert du théâtre ancien, le théâtre moderne, fermé, n'est que le symbole et la forme architectonique d'une société qui a

<sup>16</sup> F.M. Morris, *Le chevalier de Jaucourt. Un ami de la terre*, Genève, 1979 ; J. Haechler, *L'Encyclopédie de Diderot et... de Jaucourt. Essai biographique sur le chevalier de Jaucourt*, Paris, 1996

<sup>17</sup> XIV, p. 108

<sup>18</sup> XIV, p. 227

<sup>19</sup> XIV, p. 227-231

<sup>20</sup> XIV, p. 231

<sup>21</sup> XIV, p. 231-233

<sup>22</sup> XIV, p. 233

<sup>23</sup> XIV, p. 233-234

<sup>24</sup> XIV, p. 234-237

perdu le caractère civique et universel de la représentation théâtrale<sup>25</sup>. Jaucourt n'offre donc guère d'idées positives sur l'architecture théâtrale, mais son discours philosophique, plein de primitivisme et de pessimisme sur son propre temps et sur les effets de l'histoire et de l'évolution sociale (qui offre beaucoup de points de ressemblance avec la critique de Rousseau), nous trace le portrait d'une situation d'insatisfaction et d'une aspiration à récupérer l'ampleur du théâtre des Anciens.

La présence de l'architecture théâtrale dans l'*Encyclopédie*, manquée, ainsi qu'on l'a vu, dans les textes surtout à cause de l'abandon de Blondel, retrouve toute son importance dans les volumes de planches. Publiées en onze tomes entre 1762 et 1772, ces volumes sont autonomes par rapport aux articles, bien qu'initialement les planches aient été conçues comme illustration directe du texte. L'histoire chaotique de la réalisation de l'*Encyclopédie* empêcha de réaliser le projet initial d'une stricte correspondance entre les textes et les images et introduisit un notable décalage. Il n'est pas rare de trouver des articles qui renvoient à des planches qui n'existent pas. De très longs et importants textes ne furent jamais illustrés. Surtout les planches sur une matière donnée sont souvent accompagnées de leur propre texte indépendant et parfois très différent de celui des articles contenus dans les volumes de textes. C'est le cas du petit traité de Blondel qu'on peut trouver en tête des planches sur *Architecture et parties qui en dépendent* (dans le premier tome des planches) : texte indépendant des articles et parfois complémentaire, il est significatif d'une situation fréquente dans l'*Encyclopédie*.

Le traitement du théâtre est beaucoup plus généreux dans les planches que dans les articles du texte : 88 gravures, dans le tome X des *Planches*, composent un ensemble visuel impressionnant qu'on divise encore en deux parties sous le titre général de *Théâtres : salles de spectacle* et *Machines de théâtre*, soit l'architecture comme art et la machinerie théâtrale.

La première partie *Salles de spectacle* comprend 38 planches gravées par Bernard qui réalisa par ailleurs près de 1 800 planches pour les tomes IV-XI, dessinées par différents artistes et tirées de sources très diverses, singulièrement du *Parallèle de plans des plus belles salles de spectacle d'Italie et de*

<sup>25</sup> « Comme le spectacle chez les Anciens se donnait dans des occasions de fêtes [...] il demandait un théâtre immense et des cirques ouverts ; mais comme parmi les modernes la foule des spectateurs est médiocre, leur théâtre a peu d'étendue et n'offre qu'un édifice mesquin dont les portes ressemblent aux portes d'une prison. En un mot, nos théâtres sont si mal bâtis, si mal placés, si négligés qu'il paraît assez que le gouvernement les protège moins qu'il ne les tolère. Le théâtre des Anciens était, au contraire, un de ces monuments que les ans auraient eu de la peine à détruire si l'ignorance et la barbarie ne s'en fussent mêlées. Mais que ne peut le temps avec un tel secours ? Il ne lui est échappé de ces vastes ouvrages que quelques restes assez considérables pour intéresser la curiosité mais trop inutiles pour la satisfaire ».

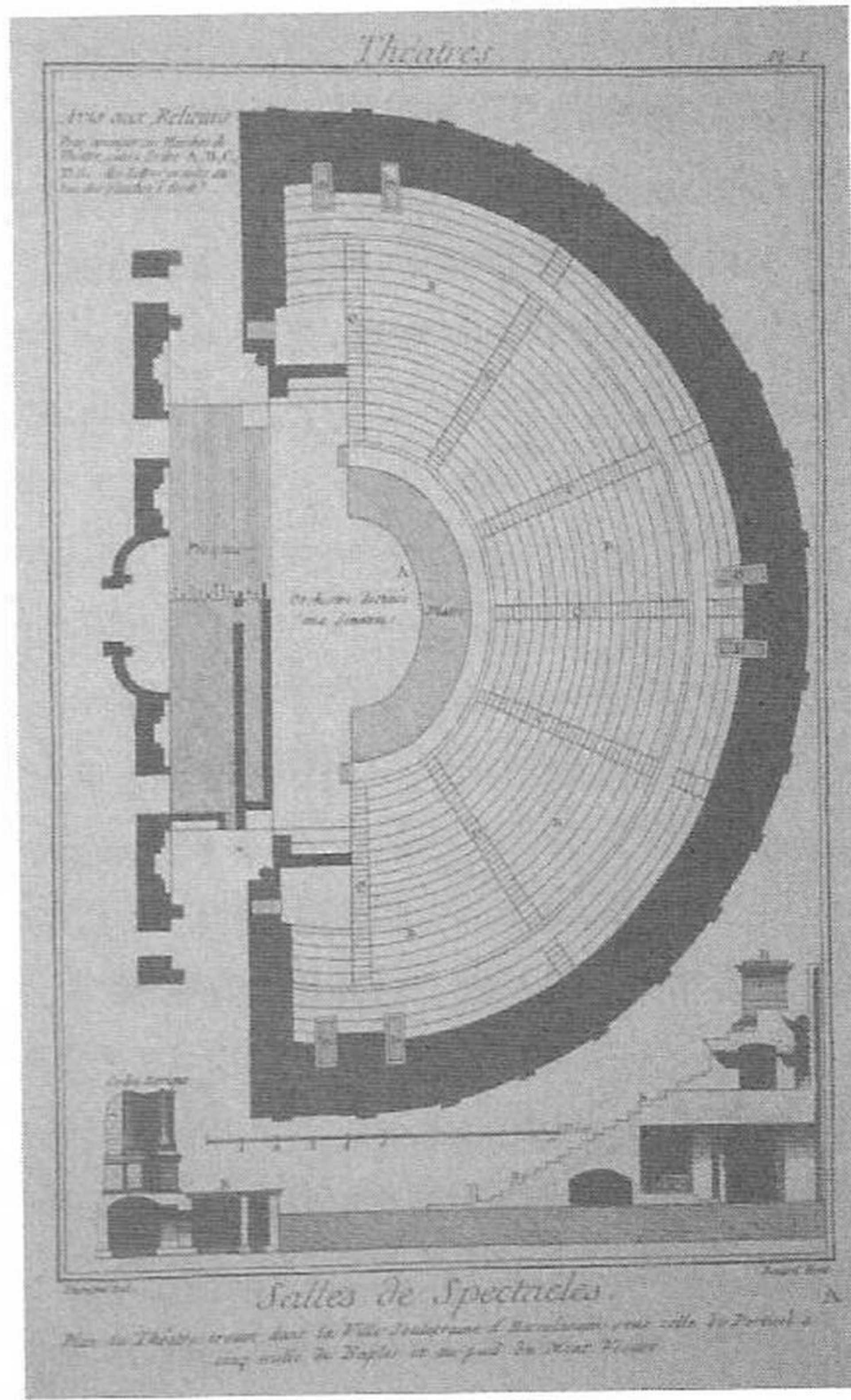


Fig. 1 Théâtre d'Herculanum (*Encyclopédie*, Planches, «Théâtres»).

France de Dumont, publié en 1764. L'architecture des Anciens ouvre ce choix avec la présence du théâtre d'Herculanum (fig. 1), cohérente avec l'intérêt montré par le chevalier de Jaucourt pour le théâtre des Anciens<sup>26</sup> et le grand retentissement en France de ce bâtiment et plus généralement des fouilles d'Herculanum, surtout après la publication de l'œuvre de Cochin et Bellicard<sup>27</sup>. La grande tradition de l'architecture théâtrale de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle est aussi bien représentée. C'est ainsi qu'on trouve pas moins de neuf planches avec les plans et coupe du théâtre royal de Turin construit par Benedetto Alfieri, sur un premier projet de Juvarra, entre 1738 et 1740 (fig. 2). Sa forme d'ellipse coupée, ses six rangs de loges, la grande loge et le grand vestibule avaient attiré l'attention et devait susciter par

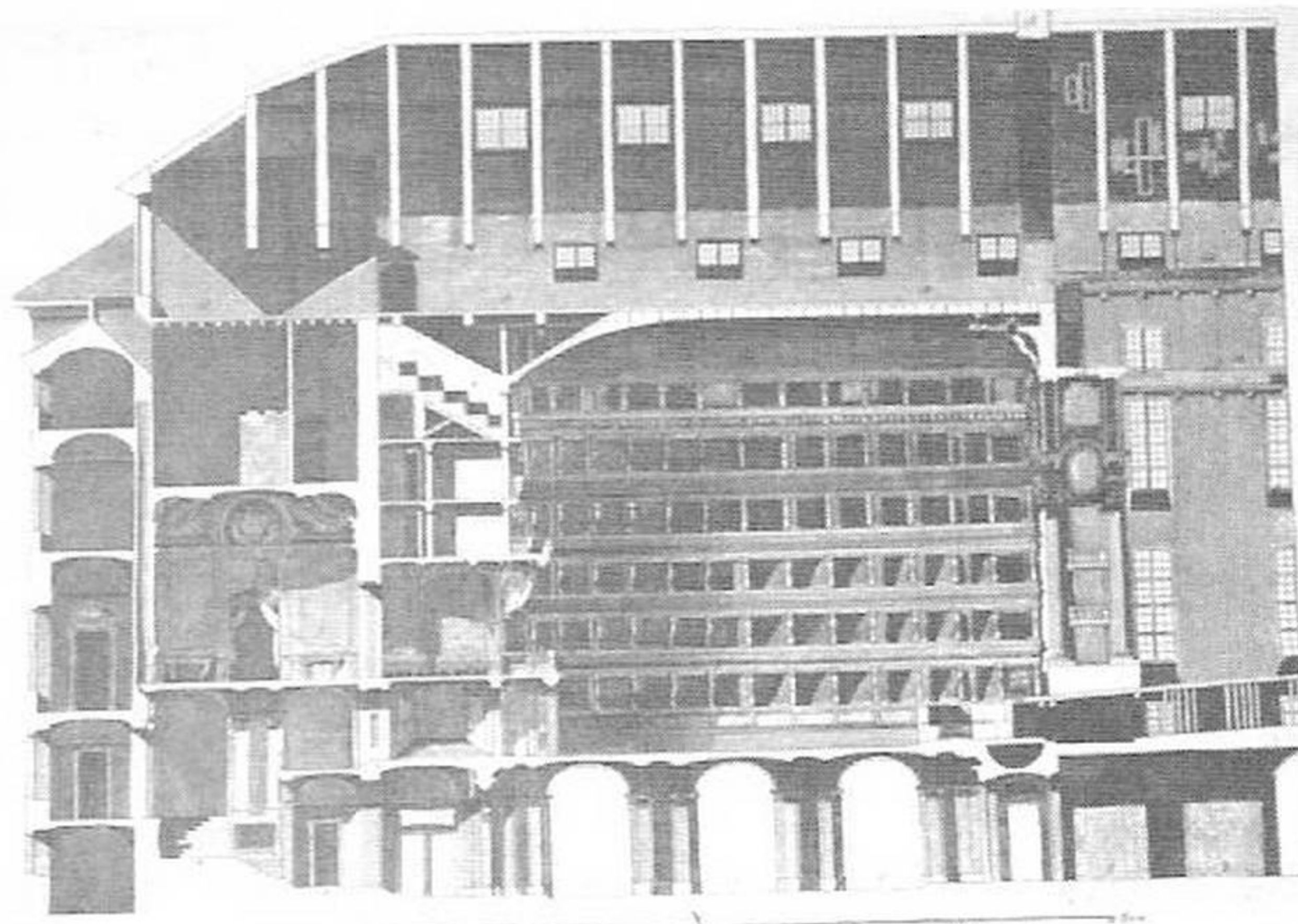


Fig. 2 Coupe en longueur du Théâtre Royal de Turin (*Encyclopédie*, Planches, «Théâtres»).

exemple les éloges de Pierre Patte. Dans le bref commentaire anonyme qui accompagne les planches des théâtres dans l'*Encyclopédie*, on fait aussi l'éloge de la qualité de sa machinerie ou de la situation de l'éclairage au fond du théâtre. Deux autres planches montrent

<sup>26</sup> Jaucourt fait même une très longue description de cet édifice dans l'article *Herculanum* (VIII, p. 150-154)

<sup>27</sup> Ch.N. Cochin et C. Bellicard, *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum*, 1754. Un résumé de la question avec bibliographie, J. Calatrava, *Arquitectura y cultura en el siglo de las Luces*, Granada, 1999, cap. V : « Arqueologia y estética : el impacto de los descubrimientos de Pompeya y Herculano », p. 157-178

le teatro Argentina de Rome, construit par Theodoli en 1732 et dont on vante l'acoustique. Il y a aussi des planches pour le théâtre de Tordinone de Carlo Fontana, pour le San Carlo de Naples et pour le théâtre de Parme.

Mais, après la tradition italienne, c'est le moment des théâtres français. Deux planches nous présentent le plan et la façade ainsi que la coupe du théâtre de la Comédie de Lyon (fig. 3) de Soufflot (1753-1756), détruit par le feu et finalement reconstruit en 1828-1830<sup>28</sup>. Quatre planches sont consacrées à la Comédie Française montrant le fameux bâtiment édifié en 1688-1689 par François D'Orbay (fig. 4) avec son plan en forme de U légèrement ouvert, qui continuera à être le siège de la comédie jusqu'en 1770 (elle fut alors déplacée à la salle des machines des Tuileries, qui venait d'être quittée par l'Opéra, jusqu'en 1782 où elle se fixa au théâtre de l'Odéon). La salle des machines des Tuileries, édifiée en 1659, avec sa scène d'une très grande profondeur qui, on l'a vu, avait été critiquée par Blondel, et le nouveau bâtiment de l'Opéra de Paris de Moreau-Desproux<sup>29</sup>. Sont aussi montrés (ce dernier avec deux splendides planches doubles), ainsi que les théâtres de Metz et de Montpellier réunis sur une seule planche. L'architecture française hors de France est aussi représentée : une planche nous montre avec une splendide représentation simultanée, « esquissée pour en voir l'effet sans aucunes règles de perspective »,

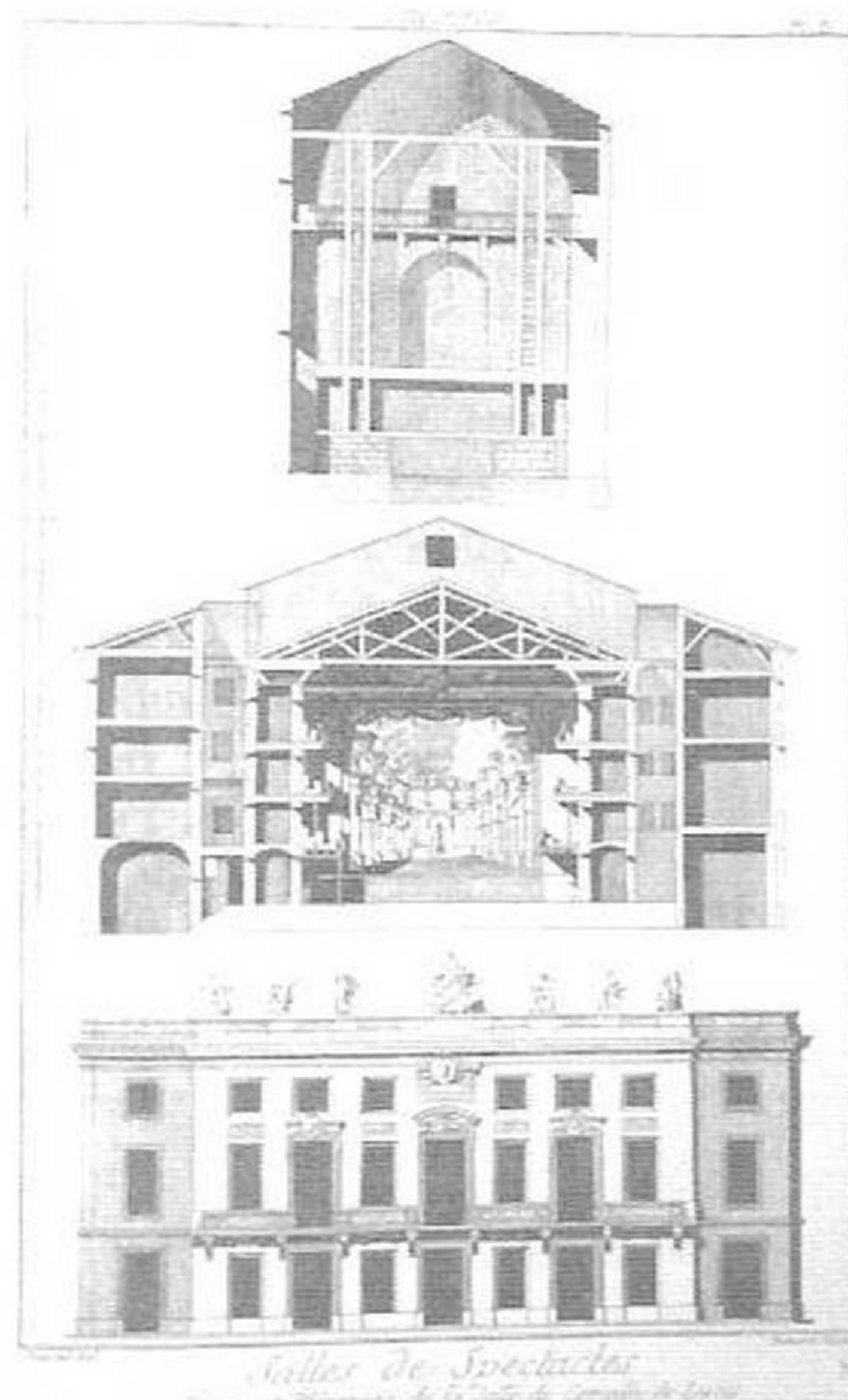


Fig. 3 Théâtre de Lyon, coupe et élévations (*Encyclopédie*, Planches, «Théâtres»).

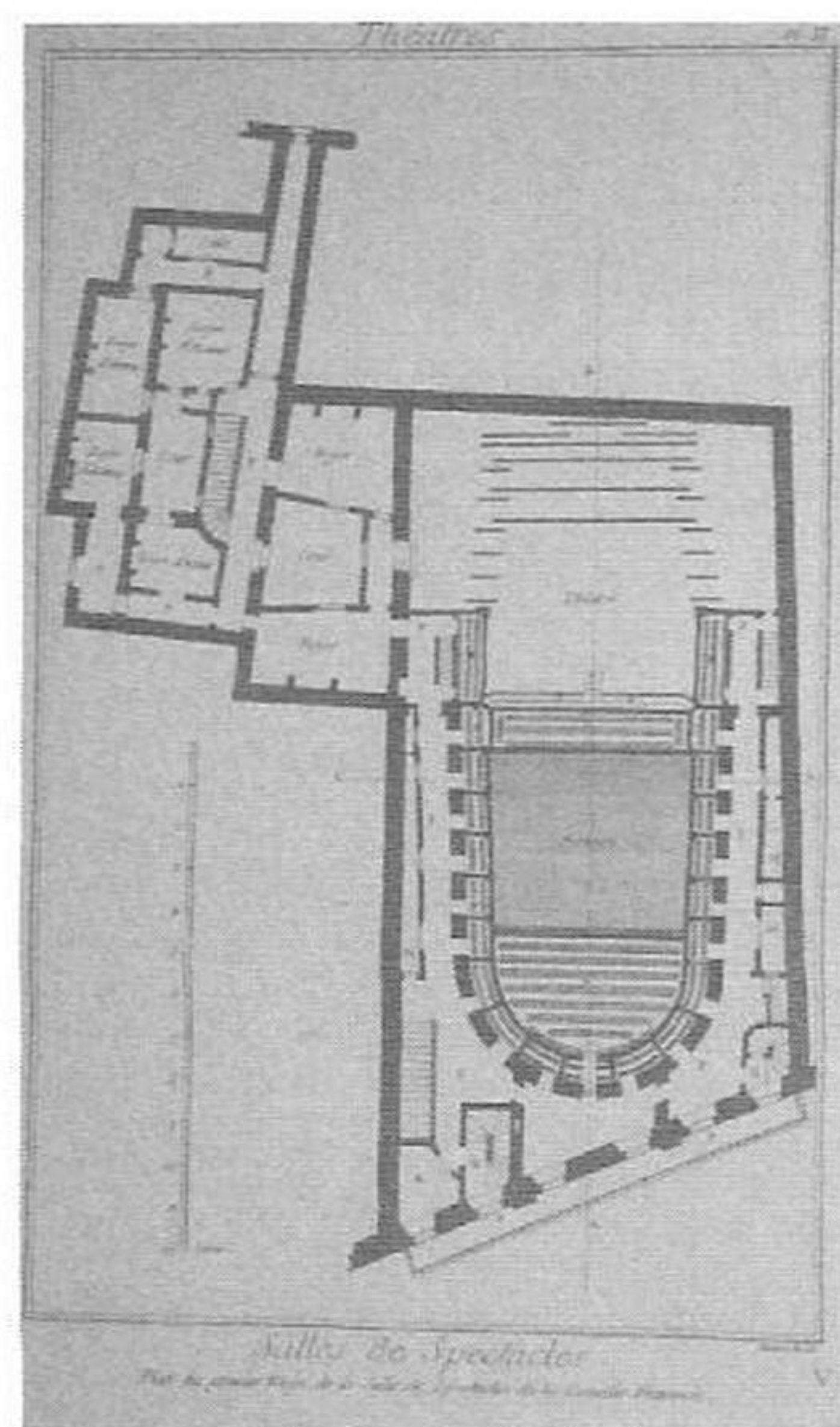


Fig. 4 Comédie Française, plan du premier étage (*Encyclopédie*, Planches, «Théâtres»).

<sup>28</sup> Premier théâtre en France conçu comme un bâtiment isolé, ses nouveautés architecturales avaient été expliquées par Soufflot en 1753 dans un discours à l'Académie de Lyon : *Explications par Soufflot des dessins de la salle de spectacle de Lyon*.

<sup>29</sup> L'Opéra, installé au Palais royal jusqu'à l'incendie de 1763 fut transféré alors à la salle des machines des Tuileries. En 1770, il retourna près du Palais royal, dans une salle reconstruite par Moreau-Desproux entre 1764 et 1769 et qui brûla aussi en 1781.

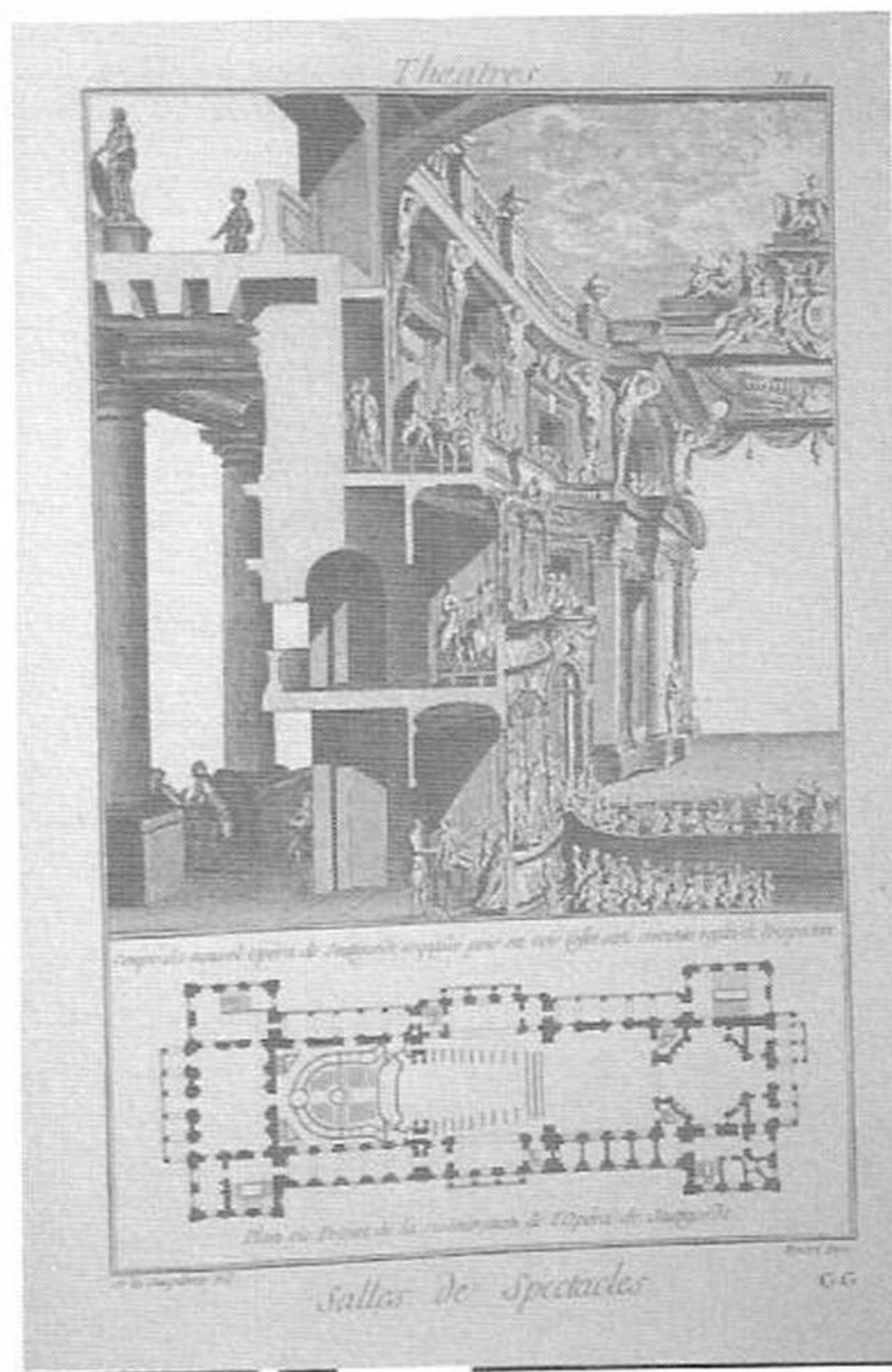


Fig. 5 Projet de l'Opéra de Stuttgart par L.-Ph. de la Guepiere (*Encyclopédie*, Planches, «Théâtres»).

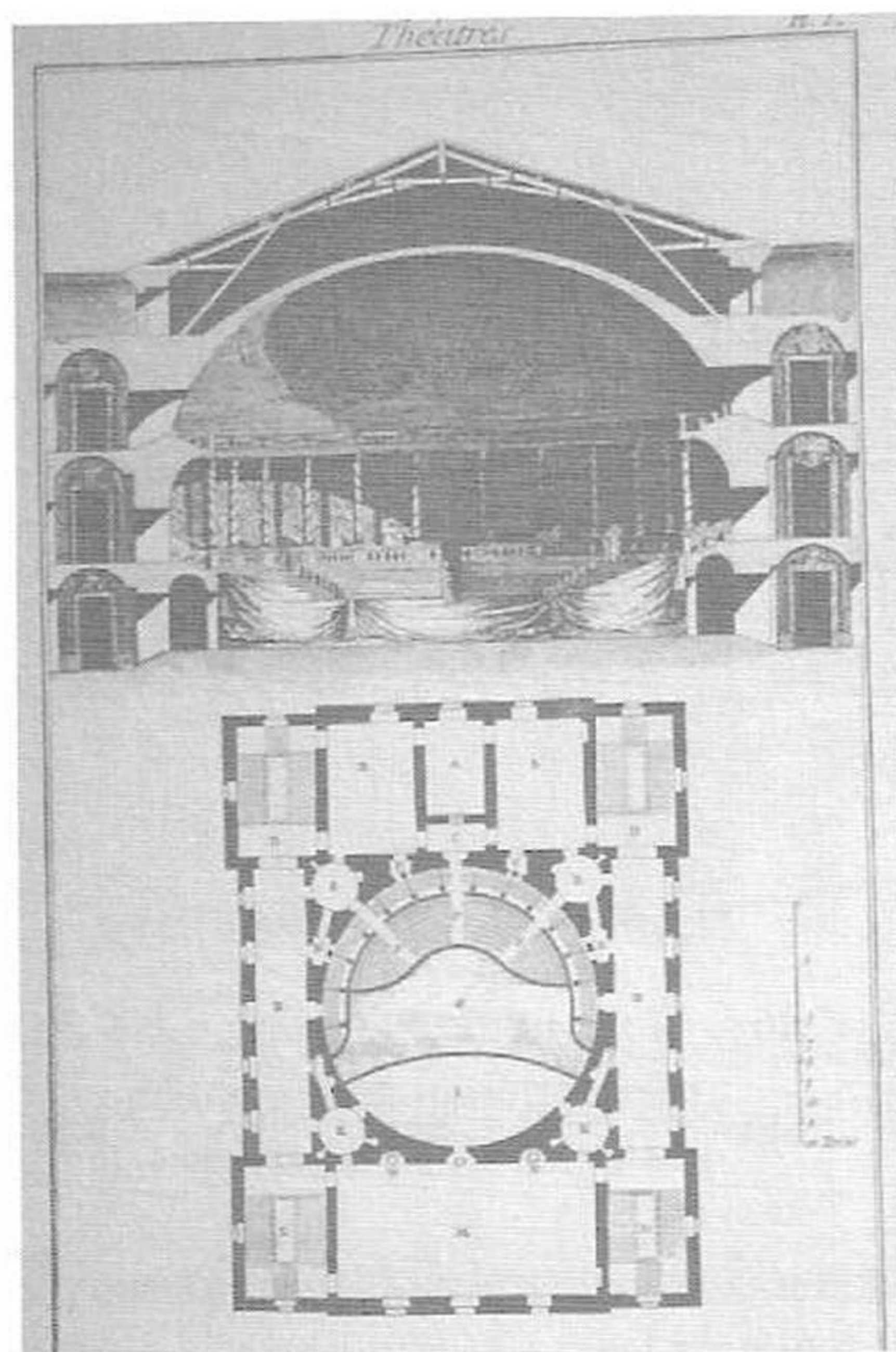


Fig. 6 Projet d'une salle de concerts par G.-P.-M. Dumont (*Encyclopédie*, Planches, «Théâtres»).

de la salle, de la colonnade extérieure et, en coupe, des loges, le projet de restauration du théâtre de l'Opéra de Stuttgart par la Guépière (fig. 5).

Il faut signaler enfin la très intéressante présence de trois planches avec deux projets théoriques de théâtres élaborés par Dumont vers 1760 et publiés dans le *Parallèle*, de 1764. Une planche montre le plan et la coupe d'une « salle de concert » (fig. 6) : sur un plan presque carré, la salle occupe avec sa forme « ronde », le centre de la composition ; elle est entourée par l'entrée principale, la salle de répétitions et des galeries de communication, tandis que les escaliers, deux pour le public et deux pour les acteurs, occupent les quatre angles. Les gradins de la salle sont surmontés, comme au théâtre de Palladio à Vicence par une colonnade. Deux autres planches présentent le second projet théorique de Dumont pour une « salle de spectacle » : là, une façade monumentale avec un corps central à colonnes jumelées précède une salle de plan elliptique qui s'ouvre légèrement sur la scène jusqu'à devenir presque une cloche. Le très bref commentaire souligne surtout le voûtement en brique du théâtre (« l'auteur a imaginé des voûtes pour la sûreté et la tranquillité publique »).

La seconde partie des planche de l'*Encyclopédie* consacrée au théâtre porte sur les *Machines*. On trouve là 49 planches toujours gravées par Bernard d'après des dessins de Petit-Radel, qui est aussi l'auteur du texte explicatif des planches, à partir de la machinerie du théâtre de l'Opéra de Paris. Avec la clarté diagramétrique dérivée du but didactique des

planches, on tente de montrer tous les aspects matériels et pratiques de la mise en scène : les fondations et les planchers, le détail et les éléments de chaque machine de scène, les changements de décors, jusqu'aux plafonds et charpentes (fig. 7 et 8). L'importance donnée à cette question traduit l'intérêt de Diderot et des Encyclopédistes pour la « description des arts », mais aussi, comme Diderot lui-même l'avait exposé dans le *Prospectus* de l'*Encyclopédie* ou dans les discours *Art*<sup>30</sup> et *Encyclopédie*<sup>31</sup> et d'Alembert dans le *Discours préliminaire*, pour des questions mécaniques qui ne sont pas considérées comme inférieures aux problèmes intellectuels.

Après l'achèvement de l'*Encyclopédie*, un célèbre éditeur, Charles-Joseph Panckoucke, commença à publier une prétendue suite de l'entreprise de Diderot, les *Suppléments à l'Encyclopédie*. Cinq tomes – quatre d'articles et un de planches – virent ainsi le jour entre 1776 et 1777. Dans ces *Suppléments*, Diderot n'intervint en aucune façon et on ne peut les considérer comme des « suppléments ». Pourtant le public associa très facilement ces nouveaux tomes, qui avaient un format identique à celui des originaux, à la véritable *Encyclopédie*, au point que des éditions postérieures de celle-ci mêlent de façon arbitraire les articles originaux et ceux des suppléments. Panckoucke poursuivait bien entendu un but commercial, mais il souhaitait aussi compléter des aspects restés incomplets. Les questions esthétiques se trouvent être justement les plus présentes (avec, surtout, de très nombreux et longs articles tirés de la *Allgemeine Theorie des*

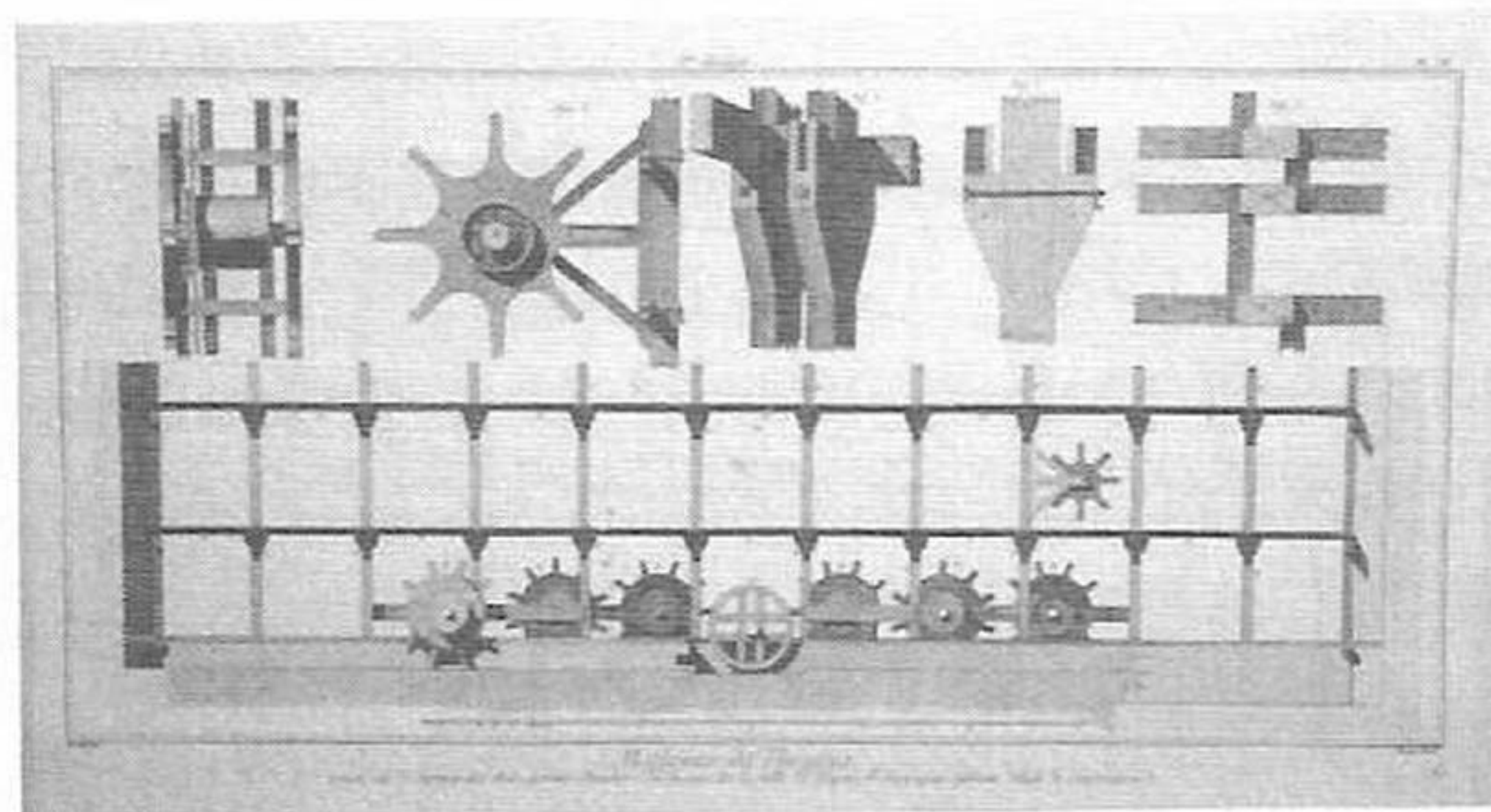


Fig. 7 «Coupe sur la largeur des deux premiers Planchers du dessous de la salle de l'Opéra de Paris, avec différents Détails de Construction» (*Encyclopédie*, Planches, «Machines deThéâtres»).

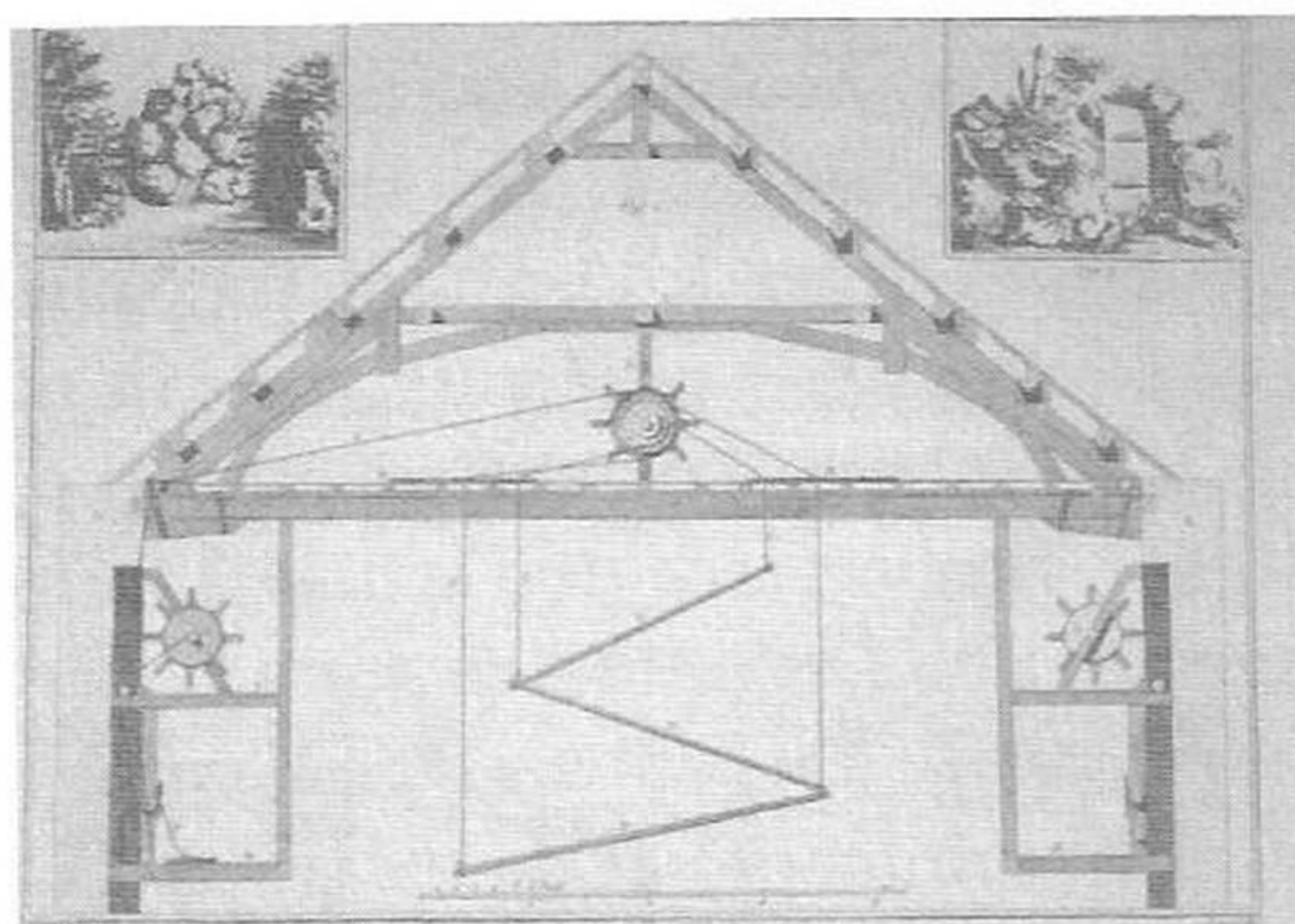


Fig. 8 «Élévation en coupe de la Charpente du Comble avec les Corridors et Treuils, et Développement d'une Montagne descendant du ceintre ou sortant du dessous; et idées ou esquisses de Décorations d'un Desert ou se trouve une Montagne composée de Rochers assemblés par les Géants pour détronner Jupiter, et d'une Fontaine dans les Rochers» (*Encyclopédie*, Planches, «Machines deThéâtres»).

<sup>30</sup> I, p. 713-717

<sup>31</sup> V, p. 635-648

*Schönen Kunst* de Johann Georg Sulzer, 1771-1774). En matière de théâtre et d'esthétique littéraire, Marmontel écrit beaucoup d'articles comme par exemple, *Beau*<sup>32</sup>, *Convenance*<sup>33</sup>, *Description*<sup>34</sup>, *Génie*<sup>35</sup>, *Invention*<sup>36</sup>, ou *Règles*<sup>37</sup> qui développent les thèses antérieures de l'*Encyclopédie* et constituent une préfiguration de ses *éléments de littérature* qui seront publiés en six volumes en 1787.

Outre les articles de Marmontel et de Sulzer sur le théâtre comme fait littéraire, il y a aussi deux articles anonymes qui portent sur des aspects architecturaux. L'article *Salle de spectacle*<sup>38</sup>, après avoir affirmé que les théâtres sont un des avantages les plus sensibles des grandes capitales, lance un appel à repenser l'architecture de ces théâtres. Il faut s'étonner, selon l'auteur, que l'architecture théâtrale n'ait pas suscité la réflexion qu'elle mérite. Les meubles, les maisons, etc., tout a changé en France, sauf les bâtiments théâtraux. Les architectes français savent beaucoup mieux que d'autres adapter à l'activité théâtrale des espaces originellement conçus pour de buts très différents, mais ils ont ignoré jusqu'à présent le problème de la définition d'un théâtre moderne à édifier *ex nihilo*. Aussi doit-on souligner l'importance de l'article *Théâtre* des *Suppléments* qui nous proposent surtout une *Description du nouveau théâtre projeté par MM. De Wailly et Peyre, architectes du Roi pour être exécuté sur le terrain de l'ancien hôtel de Condé*, c'est-à-dire le premier projet du théâtre de l'Odéon<sup>39</sup>. L'auteur de ce texte anonyme considère que l'état de dépérissement de la salle de la Comédie Française fournit l'occasion d'une nouvelle construction capable de susciter l'émulation des architectes français contemporains et de les pousser à présenter « ..des plans d'un théâtre national, qui réformasse les abus et les inconvénients de l'ancien ». Du nouveau théâtre, on souligne tout d'abord sa situation dans la ville et la possibilité de faire une place devant l'édifice et de la doter de « ..toute la décoration dont il est susceptible ». L'auteur loue la forme de parallélogramme avec des portiques : elle unie monumentalité, simplicité et facilités pratiques dans le rapport avec l'environnement urbain. L'idéal de la visibilité parfaite, du spectacle ordonné de la circula-

<sup>32</sup> *Suppléments*, I, p. 836-841

<sup>33</sup> II, p. 586-587

<sup>34</sup> II, p. 703-705

<sup>35</sup> III, p. 203-204

<sup>36</sup> III, p. 640-643

<sup>37</sup> IV, p. 593-595

<sup>38</sup> IV, p. 710-711

<sup>39</sup> M. Steinhauser et D. Rabreau, « Le théâtre de l'Odéon de Charles de Wailly et Marie-Joseph Peyre, 1767-1782 », *Revue de l'Art*, n° 19, 1973, p. 9-49



tion et de la disposition du public où chacun trouve sa place est exposé de manière claire et liée au parti architectural qui consiste à réunir l'ensemble sous un même toit. L'auteur souligne par ailleurs la forme « ronde » de la salle, qu'il considère comme la plus satisfaisante à tous les points de vue. C'est une forme belle à cause de sa régularité, avantageuse pour la reproduction des sons et celle qui « ..réunit le plus grand espace possible dans une même enceinte ». L'auteur recommande la forme ronde à l'exemple des Anciens et aussi du théâtre olympique de Vicence de Palladio qui tous avaient adopté cette forme. La description du projet de Peyre et de Wailly souligne d'autres avantages, comme la disposition du plafond qui permet un système d'éclairage plus rationnel et pratique. Neuf planches accompagnent le texte, y compris un plan très intéressant de la situation urbaine avec le percement de la nouvelle rue de la Comédie.

Mais la question du théâtre met en lumière aussi, pour finir, un antagonisme tout à fait inattendu dans un autre endroit de l'*Encyclopédie*, la fameuse « querelle » entre Jean-Jacques Rousseau et d'Alembert à propos de l'article *Genève* signé par ce dernier et paru dans le septième volume de l'*Encyclopédie* en 1757<sup>40</sup>.

Les rapports conflictuels entre Rousseau et les « philosophes », donc l'*Encyclopédie*, ont été l'objet de plusieurs recherches depuis le livre de René Hubert en 1928<sup>41</sup>. Il faut rappeler qu'en 1750 parurent presque simultanément le premier tome de l'*Encyclopédie* et le *Discours sur les Sciences et les Arts* de Rousseau et que, à la fin du *Discours préliminaire des éditeurs*, d'Alembert accusait déjà Rousseau d'attribuer aux arts et aux sciences des responsabilités qu'ils n'avaient pas sur la vie et la corruption des hommes. D'après d'Alembert, si l'on voulait suivre ce retour à la Nature prônée par Rousseau, on resterait avec les vices et on serait en plus ignorant. En 1753, Rousseau, dans le prologue de son *Narcisse* reprenait toutefois sa violente condamnation des arts, des sciences et du luxe et, aussitôt après, la publication sur *Discours sur les origines de l'inégalité parmi les hommes*, faisait dire à Voltaire qu'on avait jamais mis en œuvre une intelligence aussi grande pour nous faire devenir des bêtes et qu'en lisant l'écrit de Rousseau, on avait envie de marcher à quatre pattes. En 1756, la rupture entre Voltaire et Rousseau se consommait avec la publication par Voltaire du poème sur le tremblement de terre de Lisbonne et la réponse de Rousseau. En ce qui concerne Diderot, autrefois son ami le plus cher mais dont il soupçonnait de plus en plus l'hos-

<sup>40</sup> VII, p. 574-578

<sup>41</sup> R. Hubert, *Rousseau et l'Encyclopédie*, Paris, s.d. [1928]

tilité, Rousseau fut indigné par cette formule du « *fils naturel* » : « l'homme bon vit en société, l'homme méchant dans la solitude ».

Dans ce contexte, la collaboration de Rousseau à l'*Encyclopédie* ne fut pas une entreprise facile et enthousiaste. Rousseau se borna à écrire des articles sur la musique, à l'exception (très polémique) de son article *Economie politique*. La question du théâtre fut comme par hasard la cause de la rupture avec d'Alembert et les encyclopédistes. Le théâtre, dans cette affaire n'est pas une simple question littéraire ou esthétique, mais un des terrains privilégiés où s'exprime la méfiance de Rousseau envers le progrès, le luxe, le mensonge et, d'une manière générale, les arts comme produits du luxe corrompateur et de la civilisation. En revanche, d'Alembert a foi dans le rôle social et philosophique de ce genre de spectacle.

Comme on l'a vu, Rousseau avait publié dans le cinquième volume de l'*Encyclopédie*, l'article *Economie politique*<sup>42</sup>. C'est un vrai plaidoyer pour le retour à une économie naturelle et une dure critique contre tous les produits du luxe : une économie publique où doit régner la vertu serait celle qui expulserait par le biais notamment des impôts et des lois somptuaires, les carrosses, les miroirs, les tissus riches et dorés, les hôtels et jardins et, bien sûr, le théâtre. Dans le septième volume, d'Alembert publia l'article *Genève* qui trouvait son origine dans le séjour du philosophe au Délice et les discussions avec Voltaire, qui, peut-être fournit des arguments au texte. Ce n'est point ici le lieu d'une analyse en profondeur (que j'ai déjà tentée ailleurs) de cet article qui est, surtout, une dénonciation de la mystification politique du modèle genevois qui présente pour les philosophes un visage authentiquement conservateur. Ce qui nous intéresse ici, c'est la proposition de d'Alembert d'ouvrir un théâtre à Genève. Non qu'il fut le partisan du luxe sans frein et le corrompateur des pures coutumes genevoises dont Rousseau fit le portrait, bien au contraire. Son texte prône clairement la restriction du luxe des particuliers par le biais de lois somptuaires qui prennent modèle justement sur celles de Genève. Il est évident toutefois que, pour lui, la restriction du luxe ne s'applique pas aux Beaux-Arts et que l'idée du théâtre comme école de morale civique est tout à faire compatible avec cela. Un théâtre est pour lui la seule chose qui manque à Genève pour devenir le miroir de l'Europe des Lumières ; le théâtre étant une puissante machine morale, il pourrait l'être encore mieux dans une ville « aussi philosophique » que Genève.

Il est très intéressant que d'Alembert s'arrête sur une question centrale touchant la considération du théâtre : la vieille accusation d'immoralité du théâtre en général (art du mensonge) et de la profession d'acteur qui com-

<sup>42</sup> V, p. 337-349

mence d'ailleurs à être réhabilitée malgré les condamnations ecclésiastiques et à ne plus être considérée que du seul point de vue artistique (rappelons le *Paradoxe du comédien* de Diderot). Dans l'*Encyclopédie* même, le chevalier de Jaucourt, très rousseauiste sur d'autres questions, présente, dans l'article *Spectacle*<sup>43</sup>, une claire défense du théâtre et justifie le rôle social des dépenses que suppose son installation dans les villes. L'abbé Mallet, dans l'article *Comédien*<sup>44</sup>, oppose aux condamnations de l'Église l'honneur qu'on fait aux acteurs en Angleterre, tandis que Diderot affirme que le métier de comédien est utile et nécessaire à cause du but moral du théâtre. Il considère le bon acteur comme un véritable artiste de génie tant il doit réunir de qualités que l'on trouve rarement en même temps dans la nature.

En décembre 1757, Rousseau reçut, dans son refuge de Montlouis, le volume VII de l'*Encyclopédie* avec l'article *Genève*. En moins d'un mois<sup>45</sup>, il écrivit une réfutation, la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*<sup>46</sup>, publiée en mars 1758, vrai manifeste où la question du théâtre laisse voir d'une manière définitive l'existence de profondes et irréversibles différences idéologiques entre Rousseau et les « philosophes »<sup>47</sup>.

Dans cet écrit capital, Rousseau repousse de façon explicite une des thèses centrales de l'esthétique des Lumières, le but moral et l'utilité publique du théâtre. Celui-ci ne peut, à son avis, que s'adapter à l'état général des passions d'un peuple et d'un moment historique défini : « Qu'on n'attribue donc pas au théâtre le pouvoir de changer des sentiments ni des mœurs, qu'il ne peut que suivre et embellir<sup>48</sup> ». Sa vision pessimiste des potentialités morales du théâtre pousse Rousseau à ironiser : « Le théâtre rend la vertu aimable... il opère un grand prodige de faire ce que la nature et la raison font avant lui ! Les méchants sont haïs

<sup>43</sup> XV, p. 446-447

<sup>44</sup> III, p. 671

<sup>45</sup> « Ce fut dans ce lieu, pour lors glacé, que sans abris contre le vent et la neige, et sans autre feu que celui de mon cœur, je composai, dans l'espace de trois semaines, ma *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* » (*Confessions*, livre X)

<sup>46</sup> J.-J. Rousseau, *citoyen de Genève, à M. d'Alembert (...) sur son article Genève dans le VII volume de l'Encyclopédie, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*, Amsterdam, chez Michel Rey, 1758. Nos citations sont faites à partir de l'édition moderne établie par Michel Launay, *Lettre à d'Alembert*, Paris, 1967

<sup>47</sup> Dans la très vaste bibliographie sur cette question, nous retiendrons, outre J. Calatrava, *op. cit.*, M.M. Moffat, *Rousseau et la querelle du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1930 ; V. Goldsmidt, « Le problème de la civilisation chez Rousseau et la réponse de d'Alembert au discours sur les sciences et les arts », in *Jean-Jacques Rousseau et la crise contemporaine de la conscience*, Paris, 1980, p. 269-324 ; J.-D. Candaux, « Voltaire contre Genève : les stratégies d'un combat pour le théâtre », in *Voltaire et ses combats*, Oxford-Paris, 1994, p. 151-157 ; M. Butler (dir.), *Rousseau on Arts and Politics/autour de la lettre à d'Alembert*, Ottawa, 1997

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 69

sur la scène... sont-ils aimés dans la société quand on les connaît pour tels ? [...] Si tout son art consiste à nous montrer des malfaiteurs pour nous les rendre odieux, je ne vois point ce que cet art a de si admirable<sup>49</sup> ». La catharsis de la tragédie ne dure pas plus que l'illusion qui la produit et est « ..une pitié stérile qui se repaît de quelques larmes et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité »<sup>50</sup>. Quant à la comédie, elle est encore plus dangereuse parce qu'elle est plus proche de nous que la tragédie. L'exemple négatif, pour Rousseau est Molière qui ne nous présente pas les vrais caractères dignes d'être ridiculisés, mais au contraire ceux que les préjugés du public considère comme ridicules, le Misanthrope étant en réalité un homme vertueux, un homme de bien qui déteste les coutumes de son siècle et la méchanceté de ses contemporains.

Mais ce qui nous intéresse plus maintenant est que, pour Rousseau, l'existence même d'un théâtre dans la ville est encore pire que le contenu d'une pièce dramatique. Son rejet indigné de l'idée suggérée par d'Alembert d'établir un théâtre à Genève se fonde aussi sur l'idée de son influence corruptrice sur l'économie. Bâtir un théâtre, c'est déjà tomber dans le superflu, dans le luxe des Beaux-Arts, et s'éloigner de la simplicité des mœurs et des besoins. Plus encore, une fois bâti, le théâtre devient de plus en plus un foyer d'oisiveté, de dépenses inutiles, de la perte d'un temps précieux et presque sacré pour le travail. Pour Rousseau, tout cela ne peut produire le bien que s'il s'agit d'un peuple occupé à des tâches futiles et pernicieuses – il faut lire le peuple de Paris – dont on l'éloigne ainsi ; mais ce n'est pas le cas du bon peuple de Genève qui serait ainsi dupé alors qu'il est simple, laborieux et vertueux.

On voit donc très clairement que le théâtre est un point essentiel de l'opposition fondamentale dans la pensée de Rousseau entre la grande ville capitale (bien sûr Paris) et la petite ville proche, et pas seulement du point de vue physique, de la campagne (et là il songe surtout à Neuchâtel et avec des conditions très particulières à Genève même). La grande ville est toujours pour Rousseau un lieu plein « ..de gens intrigants, désœuvrés, sans religion, sans principes, dont l'imagination dépravée [...] n'engendre que des monstres<sup>51</sup> ». Par contre, la campagne et les petites villes de province sont les sources de la plupart de inventions utiles. Le paysan de Neuchâtel, heureux « ..dans sa jolie et propre maison de bois qu'il a bâtie lui-même », beaucoup plus proche de la nature, et l'honnête citoyen de Genève, repous-

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 75

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 78

<sup>51</sup> *Ibid*, p. 130

seront toujours le théâtre qui ne peut être que corrupteur et resteront dans leurs amusements doux, simples et naturels : les « cercles » et, surtout, la fête populaire en plein air qu'il oppose à celle qui peut se dérouler dans un bâtiment artificieux et fermé comme le théâtre. Face aux comédiens dont l'essence est le mensonge et le déguisement, face au public anonyme et passif d'un théâtre où chacun est isolé dans la foule, Rousseau prône la spontanéité et la sincérité du peuple en fête, où n'existe plus la séparation entre le comédien et le public, mais où tout le monde est protagoniste. L'avis final de Rousseau sur le théâtre, aussi bien comme genre littéraire que comme bâtiment-institution peut se résumer dans cette formule : si Platon n'admettait pas Homère dans sa République, nous ne pourrions jamais admettre Molière dans la nôtre.

L'analyse de la vision du théâtre dans l'*Encyclopédie* impose une conclusion. On peut toujours regretter l'absence d'un traité complet d'architecture théâtrale et l'inachèvement de l'entreprise de Jacques-François Blondel. Mais on doit surtout se souvenir que l'*Encyclopédie* n'était pas vraiment le recueil fermé et critique du savoir universel qu'on a prétendu souvent, mais un enjeu où se déployaient toutes les contradictions des Lumières qu'on ne voit plus, heureusement, comme un système de pensée monolithique. L'irrégularité et la fragmentation de l'analyse du théâtre n'est pas un accident. C'est le signe d'une situation complexe et d'un très riche débat théorique qui donnera ses fruits architectoniques deux décennies plus tard.



CENTRE FRANÇOIS-GEORGES PARISSET  
HISTOIRE DE L'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

Regroupés sous l'invocation de l'éminent historien de l'art François-Georges Pariset qui fut professeur à l'université de Bordeaux, les historiens de l'art moderne et contemporain de l'université Michel de Montaigne Bordeaux 3 privilégient plusieurs champs de recherches autour des échanges et des identités dans l'art du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours, avec un souci de pluralité des approches.

Les identités, conçues sous l'angle national, régional, religieux, permettent une approche qui mêle l'anthropologie, les réflexions sur le régionalisme, l'étude des patrimoines catholique ou juif.

Pour les échanges artistiques, sont retenues surtout la circulation des œuvres et des hommes dans le domaine de l'architecture, des collections, et aussi la découverte et la réception des cultures et des arts non-occidentaux. Concernant l'histoire des collections, un programme de recherches sur les catalogues de ventes au XVIII<sup>e</sup> siècle est en cours d'élaboration avec le *Provenance Index* du Getty Museum et l'Institut national d'histoire de l'art.

Le Centre François-Georges Pariset, dirigé par le professeur Christian Taillard, organise régulièrement des journées d'étude. Trois volumes d'Actes ont déjà été publiés sur *L'art et les identités régionales* en 2001, *Collections et marché de l'art en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* et *La Place du spectateur et la participation* en 2003. La présente publication, plus ambitieuse, concrétise le soutien apporté à plusieurs reprises au Centre François-Georges Pariset par la Société Victor Louis, association dont la vocation est de promouvoir l'histoire de l'art.

Illustration de couverture : Projet de pendule pour la Chambre des Seigneurs au Palais royal de Varsovie.  
Bordeaux, Bibl. mun.

ISBN : 2-9519251-2-3



Prix : 30 euros

VICTOR LOUIS ET SON TEMPS

Les Cahiers  
du Centre  
F.-G. Pariset