

## Site internet du Ghamu ([www.ghamu.org](http://www.ghamu.org))

---

Octobre 2008

### **Daniel Rabreau, « François De Neufforge et le théâtre à *la grecque* en France »**

Communication prononcée à la journée d'étude organisée par le Centre Ledoux, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et l'Université catholique de Louvain (K.U. Leuven), avec le concours de l'association GHAMU, Louvain, le 11 octobre 2002

### **Jean-François de Neufforge et l'architecture du XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe**

Direction scientifique

Krista De Jonge (K.U.Leuven), Daniel Rabreau (Centre Ledoux, Univ. Paris I-Panthéon-Sorbonne) & Dirk Van de Vijver (Univ. Utrecht)

---

Les monuments antiques « servent de modèle à ceux qui les cultivent. Mais il faut convenir que les Antiquaires ne les ont presque jamais envisagés sous ce dernier point de vue. » (...) « Je voudrais qu'on cherchât moins à éblouir qu'à instruire, et qu'on joignît plus souvent aux témoignages des Anciens la voie de comparaison, qui est pour l'Antiquaire ce que les observations et les expériences sont pour les physiciens. »

Comte de Caylus, *Recueil des Antiquités...*, Paris, 1752, pp. I-II.

Daniel Rabreau

## FRANCOIS DE NEUFFORGE ET LE THEATRE "A LA GRECQUE" EN FRANCE

Graveur et donneur de modèles dans l'entourage du grand architecte Soufflot, François De Neufforge, comme Gabriel-Pierre-Martin Dumont, s'est intéressé au programme et à la typologie des salles de spectacle et de concert. Outre les estampes du théâtre édifié par Soufflot à Lyon à son retour d'Italie, ainsi que d'autres gravures de théâtres européens et français publiés dans les fameux recueils de Dumont (1764-1777)<sup>1</sup>, Neufforge propose lui-même des variations sur le thème de la salle de spectacle dans ses livraisons du *Recueil élémentaire d'architecture* (notamment les cahiers qu'il publie en 1765 et 1767)<sup>2</sup>.

Ses projets se trouvent parfaitement en phase avec le mouvement de réforme de ce programme d'architecture dans lequel, sous l'influence de Voltaire, en particulier, et de l'entourage de A.-J. Gabriel, du marquis de Marigny et de la direction des Bâtiments du roi, s'affirme une volonté de rupture totale avec l'influence italienne séculaire qui dominait en Europe. A la suite de voyages d'étude destinés à évaluer les salles récentes italiennes<sup>3</sup>, mais encore plus le Théâtre Olympique de Palladio et certains théâtres antiques récemment

<sup>1</sup> Cf. G.-P.-M. Dumont (premier Grand prix de l'Académie en 1737; effectue deux séjours en Italie), publie notamment : *Vues, plans, coupes et élévations des trois temples antiques faisant partie de l'ancienne ville de Paestum*, Paris, 1764 ; *Parallèle des plus belles salles de spectacle d'Italie et de France*, Paris, 1764 et livraisons augmentées jusqu'en 1777. Cf. M. Gallet, *Les architectes parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1995, pp. 202-203.

<sup>2</sup> Le point le plus récent sur cette publication a été fait par Dirk Van de Vijver, *Les relations franco-belges dans l'architecture des*

*Pays-Bas méridionaux, 1750-1830*, Thèse de l'Université catholique de Leuven, Leuven, 2000, pp. 376-389. Je remercie Dirk Van de Vijver de m'avoir communiqué les clichés des illustrations de François De Neufforge au moment du colloque.

<sup>3</sup> Cf. D. Rabreau, « Autour du voyage d'Italie (1750), Soufflot, Cochin et M. de Marigny réformateurs de l'architecture théâtrale française », *Bolletino C.I.S.A. Andrea Palladio*, XVII, année 1975 et D. Rabreau, *Le théâtre et « l'embellissement » des villes de France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Thèse de l'Université de Paris-IV Sorbonne, 1978 (vol. reprographiés). Cf. la version réduite de cette thèse, D. Rabreau, *Apollon dans la ville. Le théâtre et l'urbanisme en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2008.

découverts (Herculanum), Potain, Patte, Dumont, Cochin et Soufflot vont illustrer par leurs projets une véritable théorie de la salle « à l'antique » moderne. Situés entre les projets concrets pour l'Opéra du château de Versailles<sup>4</sup> et ceux pour la Nouvelle Comédie Française à Paris (actuel Théâtre de l'Odéon)<sup>5</sup>, les modèles de F. De Neufforge participent *idéalement* à cette régénération espérée des spectacles en France, sous l'impulsion des Lumières. Cette communication tente d'évaluer l'originalité *libre* de Neufforge, par rapport aux contraintes qui amoindrirent concrètement ou contraignirent, plus simplement, les réalisations de Gabriel, De Wailly et Peyre, V. Louis<sup>6</sup> ou Ledoux<sup>7</sup> dans ce domaine : celui de la salle à l'architecture savante et du *théâtre-temple*, où s'identifie un nouveau type de monument français destiné aux loisirs, soumis au « goût à la grecque »<sup>8</sup>.

Coïncidant avec l'expression de la pensée philosophique, politique et scientifique des Lumières, qui découvre dans la vie urbaine le rôle d'un *Public* exigeant et à la recherche d'une identité affirmée, la politique des loisirs de la fin de l'Ancien Régime s'est appuyée à la fois sur s'exaltation d'une *théâtromanie* très suggestive et sur la nécessité de régénérer les arts en moralisant ses objectifs.

Opposé à l'aimable décor "rocaille" et aux libertés incontrôlées, peu significatives, du "rococo" devenu international dans les années 1720-1750, un mouvement érudit antiquisant<sup>9</sup>, en France, va proposer à travers les modèles

<sup>4</sup> Cf. T. Boucher, « L'Opéra royal [de Versailles] », *Les Gabriel*, sous la dir. de M. Gallet et Y. Bottineau, Paris, 1982.

<sup>5</sup> Cf. M. Steinhäuser 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. cf. D. Rabreau, *Le théâtre de l'Odéon : naissance du monument de loisir au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2007.

<sup>6</sup> Cf. D. Rabreau, «Le Grand Théâtre de Victor Louis: des vérités, des impressions», *Victor Louis et le théâtre [...]*, actes du colloque de Bordeaux (8-10 mai 1980), Paris, éd. CNRS, 1982.

<sup>7</sup> Cf. J. Rittaud-Hutinet, *La vision du futur: Ledoux et ses théâtres*, Lyon, 1882 ; D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, Annales du Centre Ledoux, t. III, Paris-Bordeaux, 2000.

<sup>8</sup> Cf. S. Eriksen, *Early Neo-Classicism*, Londres, 1974 ; A. Braham, *L'architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Paris, 1982 ; *Paris, capitale des arts sous Louis XV*, sous la dir. de D. Rabreau, Annales du Centre Ledoux, t. I, Paris-Bordeaux, 1997.

<sup>9</sup> Cf. A. Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, 1993 ; *La fascination de l'antique 1700-1770 [...]*, sous la dir. de J. Raspi Serra et F. de Polignac, Paris, 1998 ; *Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. d'I. Aghion, Paris, 2002.

de la civilisation des origines, la Grèce, une norme savante et digne à l'expression civique de la vie urbaine. La ville des Lumières voit alors naître ce *théâtre-temple*, édifice monumental inédit qui ennoblit le rassemblement du public face à la paroisse ou au palais. Théoriciens de l'art, architectes, scénographes, urbanistes et édiles ont eu alors le sentiment profond de régénérer l'art moderne, en puisant leur inspiration dans l'imaginaire épique et poétique d'une Grèce éternelle auparavant seulement connue par le truchement de l'art romain et, notamment, le traité de Vitruve traduit et commenté par Perrault -les distinctions entre le théâtre des Grecs et des Romains y figurent déjà comme prolégomènes à notre sujet<sup>10</sup>. En 1757, année qui suit la première livraison du *Recueil élémentaire d'architecture*, J.-D. Le Roy fait paraître avec un grand succès *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, ouvrage auquel collabore Neufforge comme graveur.

### ***La régénération du théâtre français : chronologie et fortune critique***

L'appréciation des projets de Neufforge, qui à ma connaissance n'ont jamais fait l'objet d'une étude détaillée, exige une approche chronologique contextuelle, précise et étendue, ainsi qu'une analyse typologique et comparative des structures et des formes qui, entre 1750 et 1770, engagent les architectes dans cette régénération « à la grecque », non seulement du théâtre, mais de l'architecture et de tous les arts sous le règne de Louis XV. Je ne m'étendrai pas sur les causes de cette espèce de révolution des mœurs qui motive alors les comportements créatifs les plus divers. Au sujet des salles de spectacle, elles sont bien connues et se résument en trois grands points :

1-Dans les années 1750, la vétusté des salles françaises, à Paris comme en province (malgré quelques constructions récentes, mais de type traditionnel, à Metz, Montpellier ou

<sup>10</sup> Cf. Vitruve (Cl. Perrault), *Les Dix livres d'Architecture de Vitruve, corrigés et traduits nouvellement en français, avec des notes et des figures, par Cl. Perrault*, Paris, 1673 (éd. augmentée, 1684) ; cf. aussi A. Desgodetz, *Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement [...]*, Paris, 1682.

Brest<sup>11</sup>) exige un renouvellement de ces constructions pour la sécurité, le confort et le bon déroulement du spectacle. La sédentarisation des troupes, qui transforme alors les modalités de construction et d'exploitation du théâtre, ainsi que l'accroissement du public avec ses exigences qui suivent la mode, ne permettent plus de se contenter d'un dispositif trop précaire incrusté dans des bâtiments indifférenciés (jeu de paume, salle de banquets ou local dans un hôtel de ville). A Versailles même, le roi ne dispose pas d'une salle permanente et la Comédie française ou l'Opéra, à Paris, dataient de la fin du 17<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'*inventer* un nouveau type de *monument public* urbain qui puisse être identifié, aux côtés de l'hôtel de ville, du palais de justice, de la halle, du collège, etc., parmi les édifices dévolus à l'édilité et à l'accès public -mieux ici, du *Public*.

2-L'essor de l'Opéra italien, partout en Europe et sauf en France, avait fait considérablement évoluer la salle « à l'italienne », dans la péninsule elle-même au 17<sup>e</sup> siècle, puis dans la plupart des villes et des cours princières, sous l'impulsion d'architectes italiens ou formés en Italie. Fixée pour deux siècles sur son plan elliptique, avec ses élévations de loges alvéolées uniformes qui conduisent vers le cadre de scène ouvert comme un *tableau*, la salle italienne du milieu du 18<sup>e</sup> siècle s'applique surtout à développer la décoration scénographique et illusionniste dans laquelle triomphe la fameuse dynastie des Galli Bibiena<sup>12</sup>. La typologie de la salle « à la française », long rectangle, à peine évasé, terminé par un amphithéâtre curviligne qui domine le parterre debout, paraissait parfaitement obsolète. L'omniprésence du ballet dans l'opéra français et l'abus de la présence de spectateurs sur la scène elle-même (à la Comédie française), étaient de bons prétextes pour envisager un nouveau type de rapports visuels entre la salle et la scène. Dans l'idée d'une réforme, la *comparaison* entre les nouveaux théâtres

d'Italie, tant vantés (il s'agit de *salles* fonctionnelles), et les théâtres de l'Antiquité (ce sont des monuments complets), qui suscitent un nouvel intérêt, devint un réel stimulant pour la recherche d'une voie réformatrice inédite : c'est-à-dire adaptée au public français et au répertoire national (la tragédie et la comédie classiques ; l'opéra lulliste ou ramiste). A l'époque où l'Europe pratique le français comme langue diplomatique et culturelle, tandis que l'art de Versailles se prolonge à travers l'aura des académies, des manufactures royales et du succès des architectes, peintres, sculpteurs et ornementalistes français présents à l'étranger, le prestige séculaire de l'Italie ne pouvait encore opérer dans le domaine du théâtre.

3-L'émergence du goût « à la grecque », comme facteur de régénérescence des arts en France (il s'oppose au simple retour, nostalgique, au *grand genre* du règne de Louis XIV, comme le préconisaient certains opposants au « rocaille »<sup>13</sup>), trouvait un champ d'application parfaitement cohérent dans le domaine de l'architecture théâtrale : une antiquité nouvellement observée, complètement modélisante ou revisitée, incitait aux expériences les plus stimulantes pour traiter, selon les exigences de l'architecture savante, les espaces complémentaires du lieu théâtral moderne -la salle et la scène, mais aussi les dépendances, coulisses, loges, foyers, accès et façades, dans un monument autonome qui s'identifiât comme un signe d'urbanité : le *théâtre-temple*. Hélène Leclerc, qui ne se prononce pas sur le contexte du « goût à la grecque », a cependant été une des premières à bien résumer l'attitude des architectes français, « plus préoccupés par les problèmes de structure, d'harmonie entre les parties et la décoration » et qui « essaieront - ce que ne feront jamais les Italiens- de trouver une liaison heureuse entre les rangs de loges, le plafond et l'encadrement du proscénium »<sup>14</sup>. La métaphore du *temple*, comme dans la plupart des nouveaux édifices civiques, avalisait le recours à l'architecture savante

<sup>11</sup> Cf. D. Rabreau (1978, 2008), *op. cit. supra* note 3 ; *Le siècle des théâtres, salles et scènes en France, 1748-1807*, cat. Expo. (Paris, B.H.V.P. mai-juillet 1999), sous la dir. de P. Frantz et M. Sajous D'Oria, Paris, 1999.

<sup>12</sup> Cf. *I Bibiena, una famiglia in scena : da Bologna all'Europa*, actes du colloque (Bologne, sept. 2000), sous la dir. de D. Galligani, Florence, 2002.

<sup>13</sup> Charles-Nicolas Cochin et Jacques-François Blondel, influents, tentèrent sans succès de limiter la régénération attendue à ce *revival* classique, sans grande portée créative pour les jeunes générations formées à l'imaginaire de Piranèse !

<sup>14</sup> H. Leclerc, *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris, 1946, p. 192.

fondée sur l'usage des ordres antiques, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

De ce point de vue, que Louis Hautecœur nomme « le retour à l'antiquité », puis le « retour à la raison », dans lequel il inclut « l'Académie et la mode grecque »<sup>15</sup>, Neufforge est mentionné par les auteurs d'ouvrages de synthèse sur l'architecture française. Mais avec quelle désinvolture ces mentions notent-elles toujours très brièvement l'apport des projets publiés dans le *Recueil élémentaire* ! Certes, Emil Kaufmann<sup>16</sup> plaide pour l'inventeur de combinaisons plastiques qu'est Neufforge, au plan de l'exposé purement graphique, mais dans le domaine du théâtre, c'est plutôt l'utilisation de l'ordre du temple antique (Hautecœur, Allan Braham) qui est évoquée ou bien la forme globale du plan de la salle en relation avec l'ouverture de scène. Hautecœur, voit dans Neufforge un suiveur-diffuseur de modèles inventés juste avant lui ; A. Braham n'est pas loin de le penser tout en remarquant que bien des historiens (sans les nommer) ont considéré que le graveur avait été « pillé par de grands architectes »<sup>17</sup> dans les années 1770. Dans le contexte des nouvelles formes théâtrales, on va le voir, l'assertion semble gratuite : elle contredit les conclusions de l'étude minutieuse (1973) que Monika Steinhauser<sup>18</sup> a consacrée à la généalogie des nombreux projets pour la nouvelle Comédie française, entre 1759 et 1770, comparée aux plans et aux ouvrages théoriques publiés durant la même période.

Chronologie et typologie doivent donc être réexaminées ici pour établir des filiations et des degrés nuancés d'invention attribuables à Neufforge. Au niveau de la datation de la *conception* d'un projet, la plus grande difficulté vient du fait qu'un certain temps peut séparer l'idée transcrite sur le dessin de sa diffusion véhiculée par la gravure. A l'inverse, tel dessin original produit dans le cadre de l'agence d'un des architectes en vue, gravitant autour de la direction des Bâtiments du roi ou des Menus

Plaisirs, pouvait être aussitôt connu de Neufforge, notamment grâce au rôle de ses confrères familiers de ces milieux (des Soufflot, Dumont, Le Roy), comme ils l'étaient de l'Académie royale d'Architecture, particulièrement perméable, à cette époque, aux nouveautés programmatiques... Par exemple, tandis qu'entre 1720 et 1733, nombre de projets formulés pour la reconstruction de l'Opéra de Paris se contentent de s'inspirer du système structurel et formel archaïque de la tradition française<sup>19</sup>, entre 1743 et 1770 deux chantiers programmés en haut lieu, que j'ai déjà mentionnés, vont susciter une véritable émulation de propositions inédites, d'expériences et de recherches : l'Opéra du château de Versailles et la nouvelle Comédie française. Dans les deux cas, impérities financières et rivalités de pouvoir, d'influences, ou incertitude de conception, expliquent le temps très long qui s'étendit entre les premiers projets (parfois concurrents), la durée du chantier et la date d'inauguration. Sous la direction de A.-J. Gabriel, les premiers projets pour la salle de Versailles datent de 1743-1753, avec de très nombreuses variantes sur le schéma de la salle « à l'italienne » ; en 1765, avec le concours de Potain, son chef d'agence très versé dans l'expérimentation théâtrale (cf. infra), Gabriel introduit une colonnade à l'antique (ou à la Palladio) dans la salle, puis autour de 1768, alors que le chantier bat son plein, le recours au talent de deux jeunes piranésiens, De Wailly et Pajou, confirme l'orientation « à la grecque » du décor des élévations ; la salle est inaugurée en 1770. Les premiers projets à caractère novateur pour reconstruire la Comédie française datent de 1759-1760 ; l'inauguration du nouvel édifice n'aura lieu qu'en 1782 ! Dans un climat stupéfiant d'intrigues et de revirements, qui voit plus d'une dizaine d'architectes concurrents en l'espace d'une douzaine d'années<sup>20</sup>, les premiers plans des maîtres d'œuvre définitifs, Marie-Joseph Peyre et Charles De Wailly, datent des années 1767-1769 ; de nouveaux plans sont encore approuvés par Louis XV en 1770, et ainsi de suite jusqu'à la mise en chantier sous Louis XVI, avec des

<sup>15</sup> L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. IV, *Deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le style Louis XVI 1750-1792*, Paris, 1952.

<sup>16</sup> Cf. E. Kaufmann, *L'Architecture au siècle des Lumières*, Paris, 1963.

<sup>17</sup> A. Braham, *op. cit. supra* note 8, p. 61.

<sup>18</sup> M. Steinhauser et D. Rabreau, *op. cit. supra* note 5.

<sup>19</sup> Cf. F. Boudon, « Urbanisme et spéculation à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle : le terrain de l'hôtel de Soissons », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XXXII-4, déc. 1973.

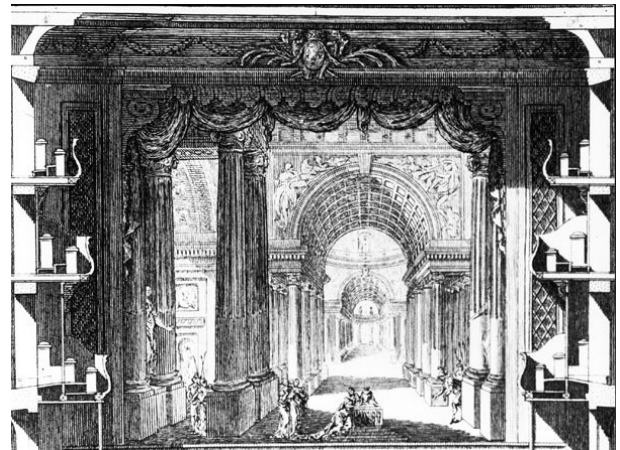
<sup>20</sup> Cf. M. Steinhauser et D. Rabreau, *op. cit. supra* note 5.

changements durant les travaux (mai 1779-février 1782). Cependant, dès 1777, Peyre et De Wailly avaient publié leur projet de 1770-71 dans le volume de gravures du supplément de *L'Encyclopédie*<sup>21</sup>. Avant ces deux chantiers, l'Opéra et la Comédie française, Soufflot qui, concurremment avec Gabriel à l'Académie royale sera consulté dans la mise en œuvre des réformes attendues, avait réalisé entre 1753 et 1756 le théâtre de Lyon<sup>22</sup>, exemple de modernité encore modérée, mais dont Diderot saluera la réussite dans les *Entretiens du Fils naturel*.

Or l'œuvre de Soufflot était un compromis entre la salle à l'italienne et l'idée de l'antique : à partir d'un plan elliptique peu profond, l'élévation des loges en balcons continus s'évasait légèrement, en encorbellements successifs, vers le plafond -succédané de la *cavea* antique idéale que la présence des loges rendait encore irréalisable ! Ce théâtre, aujourd'hui disparu, parfaitement isolé sur une place derrière l'hôtel de ville, disposait d'une façade monumentale d'un genre nouveau, ainsi que d'une galerie marchande incorporée dans ses murs. Le traitement urbain de l'édifice (comme à Metz ou Montpellier) résultait de cette volonté d'inclure l'activité du spectacle (lié au commerce de luxe) dans l'embellissement de la ville -un type de composition urbaine parfaitement inconnu alors en Italie où, l'Eglise veillant, les spectacles étaient relégués dans des intérieurs. Avec le théâtre de Lyon, l'architecture savante s'exprimait surtout par un subtil accord entre les structures internes et externes de l'édifice et une très élégante ornementation « à la grecque ». Certes, l'ordre antique demeurait absent, en façade comme à l'intérieur. Mais sur la coupe transversale de l'édifice, gravée par Neufforge [fig. 1], l'image introduite dans le cadre de scène montre la perspective d'une nef de temple dont les colonnes se dressent, librement, jusqu'au manteau d'Arlequin -préfiguration *pédagogique*<sup>23</sup> du grand projet que Soufflot

mettait alors à l'œuvre pour Louis XV : l'église Sainte-Geneviève à Paris<sup>24</sup>.

Le théâtre de Soufflot apparaît comme le premier résultat, bien tangible, des réflexions issues du fameux voyage officiel de 1749-1750 en Italie<sup>25</sup>, effectué par le frère de Mme de Pompadour, M. de Vandières (futur directeur des Bâtiments du roi à son retour, sous le nom de marquis de Marigny), accompagné de Soufflot, de Cochin, de l'abbé Leblanc (*antiquaire* et critique d'art polygraphe), auxquels se joignit Dumont. Ce dernier publie tardivement les dessins du site grec de Paestum, exécutés *in situ* par Soufflot, ainsi que le célèbre *Parallèle des plans des plus belles salles de spectacle d'Italie et de France*, en 1764 (ce dernier réactualisé en feuillets jusqu'en 1777 et partiellement republié, dès 1772, dans la Neuvième livraison des planches de *L'Encyclopédie*, incorporant le théâtre de Lyon, mais également le nouvel Opéra de Paris, reconstruit par P.-L. Moreau<sup>26</sup>).



1 - Jacques-Germain Soufflot, Coupe du théâtre de Lyon vers la scène, eau-forte de François De Neufforge, 1756, Paris. Bibliothèque nationale de France (Cl. Centre Ledoux).

<sup>21</sup> Cf. D. Rabreau (1978), *op. cit. supra* note 3 ; M. Mosser et D. Rabreau, *Charles De Wailly, 1730-1798, peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, Paris, 1979.

<sup>22</sup> Cf. *Soufflot et son temps 1780-1980*, cat. expo. (Lyon-Paris, 1980), sous la dir. de D. Ternois et M. Gallet, Paris, 1980

<sup>23</sup> Cf. D. Rabreau, « Des scènes figurées à la mise en scène du monument urbain [...] », *Piranèse et les Français*, sous la dir. de

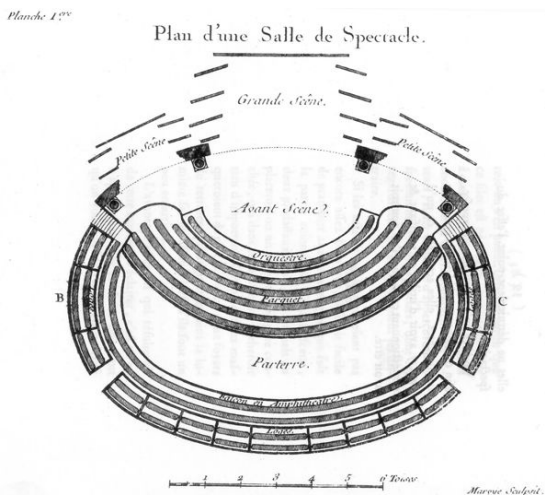
G. Brunel, actes du colloque de l'Académie de France à Rome (Villa Médicis, mai 1976), Rome, 1978.

<sup>24</sup> Cf. *Le Panthéon symbole des révolutions [...]*, sous la dir. de B. Bergdoll, Paris, 1989.

<sup>25</sup> Cf. D. Rabreau (1975), *op. cit. supra* note 3.

<sup>26</sup> Cf. D. Rabreau (1978), *op. cit. supra* note 3.

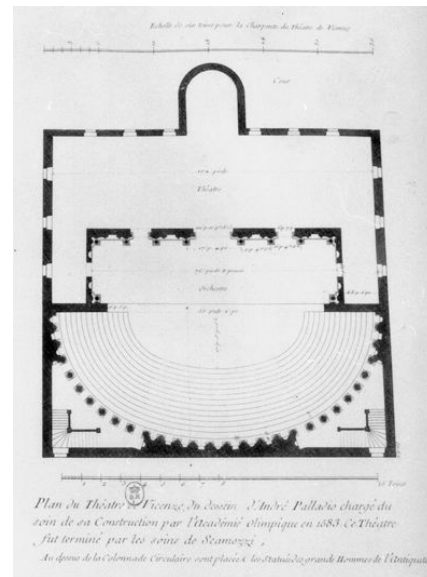
F. De Neufforge comme graveur participe aux ouvrages de Dumont, auteur de plusieurs projets personnels de salles de spectacles ou de concert. Cochin (dessinateur du roi, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, pourfendeur polémiste du « rocaille »<sup>27</sup>) l'avait devancé en faisant paraître, dès 1758, son *Voyage d'Italie*, suivi en 1765 d'un *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de Comédie* [fig. 2]. Cochin, comme Soufflot lors d'une conférence qu'il prononce à son retour devant l'Académie de Lyon<sup>28</sup>, est impitoyable dans sa critique des salles italiennes.



2 - Charles-Nicolas Cochin fils, plan d'une salle de spectacle, publié en 1765, Paris, coll. part (Cl. Centre Ledoux).

S'il en reconnaît les qualités acoustiques, il en déplore l'absence d'architecture, désignant l'élévation des loges alvéolées d'une expression triviale : « cages à poulets » dorées. La comparaison des mœurs, de la musique, de la scénographie italiennes avec les usages français dans le même domaine, dépasse en réalité la simple critique architecturale : l'équivalent, qui se retrouve dans les livres de voyage à succès de l'époque, de Masson de Morvilliers ou de

Lalande<sup>29</sup>, met en valeur au contraire tout l'attrait que les Français portent aux théâtres antiques (ou amphithéâtres), comme ceux de Vérone ou d'Herculanum -une découverte récente-, tandis qu'un vrai comportement d'émulation, et non pas seulement d'imitation, les poussent à analyser avec admiration le Théâtre Olympique de Palladio à Vicence [fig. 3], la première salle à l'antique des Temps modernes (1580).



3 - Relevé du plan du Théâtre Olympique de Vicence d'Andrea Palladio (1580), eau-forte publiée par Gabriel-Pierre-Martin Dumont dans le *Parallèle des plus belles salles de spectacle*, 1764, Paris, Bibliothèque nationale de France (Cl. Centre Ledoux).

Le nouvel attrait pour l'œuvre de Palladio, en général, s'inscrit d'ailleurs dans un mouvement européen, alors fortement influencé par l'Angleterre, séculairement *néo-palladienne*<sup>30</sup> ; or aux publications britanniques s'ajoutent bientôt, dans le domaine du théâtre, celle du *Teatro Olimpico d'Andrea Palladio de Vicence* (éd. du comte Monterani, Padoue, 1749), dont le titre est annoncé à Paris dans le *Journal des Savants*, en 1754.

<sup>27</sup> Cf. S. Eriksen, *op. cit. supra* note 8 ; C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, 1993.

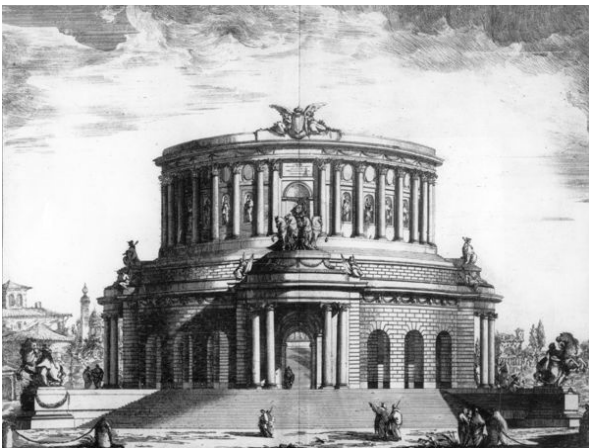
<sup>28</sup> Cf. *L'œuvre de Soufflot à Lyon. Etudes et documents*, Lyon, 1982.

<sup>29</sup> N. Masson de Morvilliers, *Abrégé élémentaire de la géographie universelle de l'Italie*, Paris, 1774 ; J.-J. Lefrançois de La Lande, *Voyage en Italie [...]*, Paris, 1769.

<sup>30</sup> Cf. J. Summerson, *Architecture in Britain 1530-1830*, Hardmondsworth, 1953.



Le théâtre grec d'Herculanum, ou le vrai monument antique, restitué par des fouilles dont fait état le président de Brosse en 1750 dans ses *Lettres sur l'état actuel de la ville souterraine d'Herculée*, et que publient Cochin et Bellicard à trois reprises entre 1754 et 1757<sup>31</sup>, devient, avec la salle moderne « à l'antique » de Vicence, une des références constantes des réformateurs de la salle française. Avant même ces publications, le théâtre d'Herculanum servit d'idée, complètement hypothétique<sup>32</sup>, à l'architecte Petitot -encore un ami et disciple de Soufflot<sup>33</sup>- qui diffusa par la gravure l'élévation d'un de ses décors pour la fête de la *Chinea* à Rome<sup>34</sup> en 1749 [fig. 4]. Il l'avait conçue sous la forme d'une façade pseudo semi-cylindrique très monumentale. L'expression convexe de la façade d'un théâtre moderne devint un des thèmes favoris des projets antérieurs à 1770 - pour n'apparaître ensuite qu'au 19<sup>e</sup> siècle, dans un contexte historiciste fort différent.



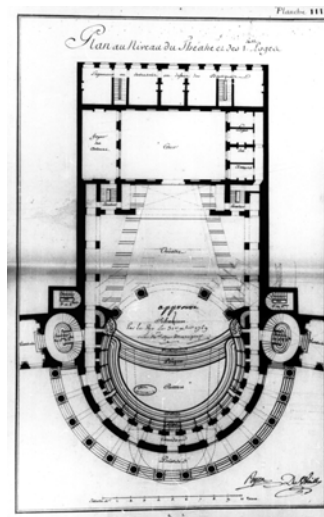
4 - Ennemond-Alexandre Petitot, Vue de la façade imaginaire du théâtre d'Herculanum, décor du feu d'artifice de la *Chinea* à Rome, 1749, eau forte, Bibliothèque nationale de France (Cl. Centre Ledoux).

On ne connaît pas les projets élaborés au début des années 1760 par Soufflot lui-même pour la Comédie française<sup>35</sup>, mais plusieurs

autres projets entrent dans l'inspiration palladienne et « à la grecque » que j'évoque ici, antérieurement aux projets de Neufforge, qui s'y réfèrent, on le verra. Ceux de Jacques-Denis Antoine (le jeune architecte de l'Hôtel de la Monnaie) au début des années 1760, ainsi que le premier projet de Peyre et De Wailly (1767) exploitent plusieurs variations sur l'expression semi-cylindrique de l'extérieur de la salle [fig. 5 – 6].



5 - Charles De Wailly et Marie-Joseph Peyre, Elévation du premier projet pour la nouvelle Comédie française (actuel Théâtre de l'Odéon), 1767-1769, plume et lavis, Paris, Archives nationales (Cl. Centre Ledoux).



6 - Charles De Wailly et Marie-Joseph Peyre, Plan du premier projet pour la nouvelle Comédie française (actuel Théâtre de l'Odéon), 1767-1769, plume et lavis, Paris, Archives nationales (Cl. Centre Ledoux).

<sup>31</sup> Cf. A.-R. Gordon, « Jérôme-Charles Bellicard's Italian Notebook of 1750-51 : The Discoveries at Herculaneum [...] », *The Metropolitan Museum Journal*, n° 25, 1990.

<sup>32</sup> L'estampe est reproduite dans *Piranèse et les Français*, cat. expo (Rome-Dijon-Paris, 1976), Rome, 1976, n° 133.

<sup>33</sup> Cf. *Petitot un'Artista del Settecento europeo a Parma*, sous la dir. de G. Cusatelli, Parme, 1997.

<sup>34</sup> *Ibid.* et A.-R. Gordon, *op. cit. supra* note 31.

<sup>35</sup> Un projet de façade en demi-tholos, attribuable à J.-D. Antoine, a été donné à Soufflot par J.-M. Pérouse de Montclos, *Etienne-*

*Louis Boullée [...]*, Paris, 1969 (dans son fameux projet d'Opéra (1781) Boullée, qui s'inspire du temple antique de Cnide consacré à Vénus, n'hésite pas à concrétiser un plan en tholos complète, gigantesque).



En revanche, la salle « à l'antique » de Palladio, incrustée dans un local académique indifférencié, n'offrait évidemment aucune solution monumentale extérieure. Cochin, dont le projet de 1765, un peu fruste, est en effet une transposition de la structure du Théâtre Olympique (simplifiée, en l'absence de colonnade, et amoindrie par l'usage des balcons), se réfère d'ailleurs à un architecte célèbre -dit-il, sans le nommer- meilleur médiateur que lui : la comparaison de la salle de Cochin avec celle qu'invente Potain [fig. 7], dans de très beaux dessins datés de 1763<sup>36</sup>, permet selon toute vraisemblance d'identifier cet artiste célèbre qui, au demeurant, nous renvoie à l'entourage de J.-A. Gabriel et au chantier avec colonnade intérieure -je l'ai dit plus haut-, de l'Opéra de Versailles. Or Potain connaissait d'expérience les théâtres italiens : lors de son séjour dans la Péninsule, entre 1745-1746, il se voit chargé de relever les plans des salles à la demande de Gabriel qui obtient que les Bâtiments du roi lui envoient une bourse...



7 - Nicolas-Marie Potain, Coupe d'un projet de théâtre vers la scène avec un décor pour *Sémiramis*, plume et lavis, 1763, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts (Cl. Centre Ledoux).

Dans un vrai concert d'émulation, les Menus Plaisirs (administration des théâtres et des fêtes de la cour) chargèrent Pierre Patte d'une

semblable mission, en 1749. Cet architecte mettra à profit ses connaissances en publiant tardivement, non seulement les gravures du *Théâtre de Vicence, chef-d'œuvre de Palladio* (1780), mais surtout une célèbre synthèse comparative, sous le titre d'*Essai sur l'architecture théâtrale* (1782)<sup>37</sup>. Opposé à la conception du théâtre *gallo-grec* que défendent les architectes des années 1755-1770, ennemi de Soufflot au moment de la cabale contre l'audacieuse structure de l'église Sainte-Geneviève<sup>38</sup>, Patte se garde bien de louer le théâtre de Lyon ou d'évoquer les projets qui s'en inspirent.

### Les variations de Neufforge sur les modèles de théâtre et d'amphithéâtre

« Modèles de Théâtres et d'Amphithéâtres », tel est exactement le titre d'une série d'estampes de la livraison datée de 1765, la première du *Recueil élémentaire d'architecture* à traiter ce programme -soit huit ans après les débuts de cette publication. On doit remarquer d'emblée le rapprochement qui est suggéré entre *théâtre* et *amphithéâtre* et comprendre qu'il s'agit ici d'une signification doublement conceptuelle des différents *pôles* qui concrétisent l'activité théâtrale. En effet, usuellement au 18<sup>e</sup> siècle, le mot *théâtre* désigne la totalité de la scène, espace dévolu à la représentation -donc aux comédiens- où se produit l'illusion du spectacle. Ce lieu s'ouvre, au niveau de l'avant-scène, par un cadre qui scelle la rencontre de l'espace en question avec le local dévolu au public (et à sa propre représentation sociale) : la *salle de spectacle*. Traditionnellement en France, celle-ci se terminait, à l'autre extrémité par quelques rangs de gradins formant un amphithéâtre en hémicycle peu profond. Or dans la légende de plusieurs gravures, Neufforge associe les mots *façade* et *théâtre* pour désigner l'ensemble de l'édifice autonome et doté de dépendances assez développées (leur destination n'est toutefois pas inscrite sur les plans qui

<sup>36</sup> Cf. L. Hautecoeur, « Projet pour une salle de spectacle par N.-M. Potain, 1763 », *L'Architecture*, vol. XXXVII-3, 1924 ; D. Rabreau, *op. cit. supra* note 23.

<sup>37</sup> Dans l'intérieur des théâtres modernes, P. Patte proscrie l'ordonnance de colonnes autour de la salle et l'usage des amphithéâtres à gradins, comme disposition « trop contraire à nos étiquettes, à nos usages, à nos mœurs », p. 165.

<sup>38</sup> *Le Panthéon, symbole des révolutions*, *op. cit. supra* note 24.

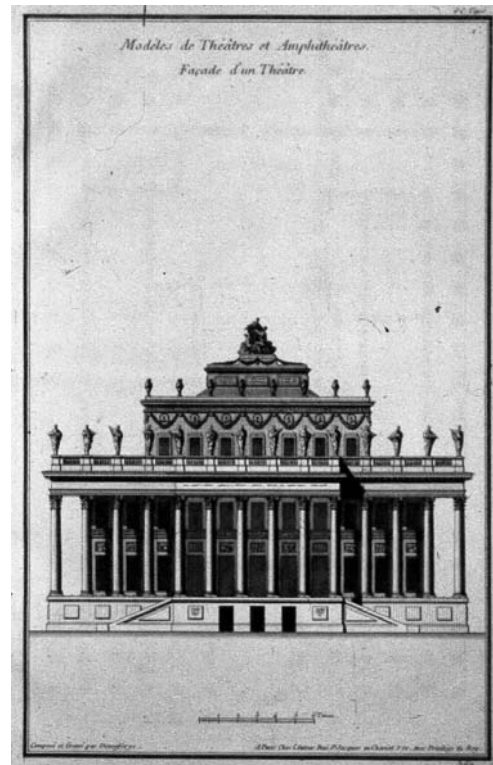
correspondent aux élévations extérieures, seules figurées).

Le concept de *monument-théâtre*, qui rayonne sur l'espace urbain à partir du jeu de la représentation, est donc clairement revendiqué par Neufforge -on se souvient de l'anecdote prêtant à Voltaire cette réponse aux Lyonnais qui lui demandaient une inscription pour leur vieille salle : « Mettez *Théâtre*, on saura à quoi s'en tenir ! »<sup>39</sup>. Neufforge agrée sciemment la formule qui consiste à nommer l'ensemble de l'édifice théâtral par le vocable qui désigne encore de son temps l'espace scénique. Il suit ainsi l'usage italien, comme Dumont l'avait fait avant lui dans son *Parallèle des plans des plus belles salles de spectacle...* ; une telle désignation, qui se retrouve dans *L'Encyclopédie*<sup>40</sup>, avait finalement pour effet de renforcer la référence régénératrice : le théâtre antique était justement un monument complet, en pierre, où le bois n'était réservé qu'à l'espace du jeu scénique, situé à l'avant du *mur de scène* richement ordonnancé ! L'habitude de nommer une salle française *Théâtre* deviendra plus courante, seulement dans le quatrième quart du siècle.

Cette première observation demeurerait anecdotique, sans la prise en compte de cette deuxième idée conceptuelle qui consiste à augmenter le rôle structurel de l'*amphithéâtre*, notamment en étendant ses gradins le long des côtés de la salle, sous l'élévation des balcons continus des loges, elles-mêmes en retrait. Malgré ces innovations qui s'inspirent, ici encore un peu timidement, du théâtre de Lyon de Soufflot, les *salles* publiées en 1765 par Neufforge restent sagement traditionnelles, avec parterre debout et parquet assis devant l'orchestre ; elles offrent même la dialectique de l'inspiration française (plan en forme de U, très allongé, comme à l'ancienne Comédie française) ou italienne (ellipse encore très profonde pour un encadrement de scène étroit) [fig. 9]. L'intérieur n'offre encore aucune réminiscence du système palladien qui inspirait Potain (1763) et Cochin (1765).

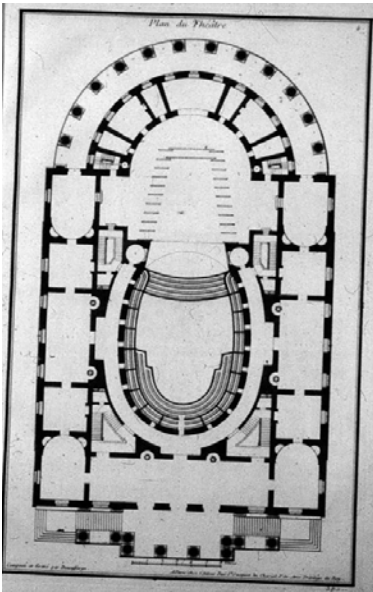
<sup>39</sup> Cf. Soufflot et son temps [...], op. cit. supra note 22, p. 68.

<sup>40</sup> « Le théâtre [chez les Anciens] était un lieu vaste et magnifique, accompagné de longs portiques, de galeries couvertes, et de belles allées plantées d'arbres, où le peuple se promenait en attendant les jeux », article « Théâtre » de *L'Encyclopédie*, t. XVI, Neuchâtel, 1765, p. 227.

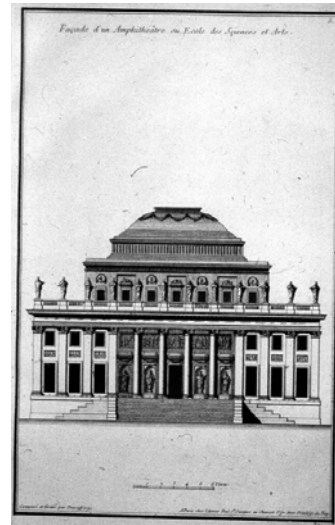


8 - F. De Neufforge, Façade d'un théâtre (projet périptère), Vol. 6, 1765 (Cl. D. van de Vijver).

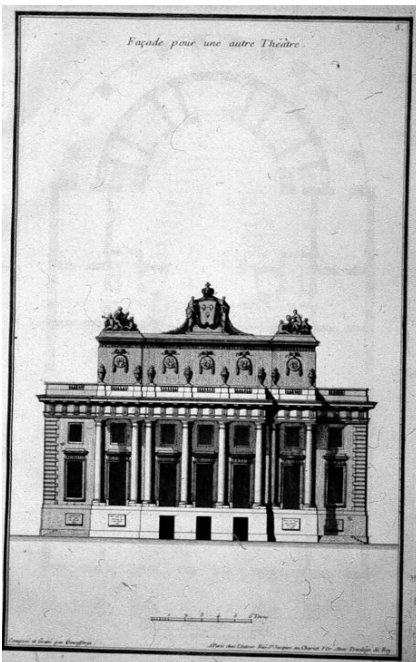
L'innovation est beaucoup plus sensible dans la conception des façades extérieures dont l'élévation, qui développe des portiques libres à l'antique à l'avant de hauts murs richement décorés « à la grecque », permet de reconnaître une typologie neufforgienne comparable à celle qui s'affirme dans d'autres programmes d'édifices publics, voire même d'habitat ostentatoire, publiés dans le *Recueil*... L'idée du temple périptère [fig. 8] (il est encore inusité à l'époque) est appliquée au projet avec plan de la salle en U, tandis que le plan à l'italienne est intégré à un édifice dont seules les façades avant et arrière sont ordonnancées : curieusement, la façade arrière qui englobe la scène et les loges d'acteurs, est traitée en demi-tholos [fig. 9]. Dans les deux cas, les portiques se dressent sur un haut stylobate et, privés de frontons, ils supportent des vases et des statues en acrotère.



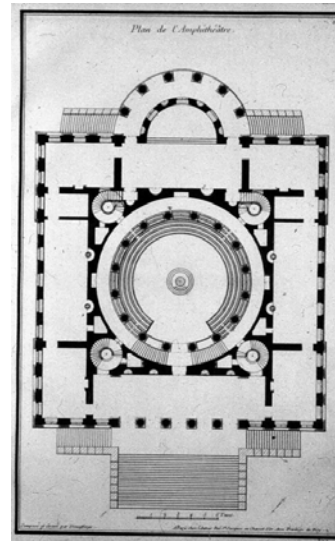
9 - F. De Neufforge, Plan de théâtre (avec salle ovale à l'italienne), Vol. 6, 1765 (Cl. D. van de Vijver).



11 - F. De Neufforge, Façade d'un amphithéâtre (ou Ecole des Sciences et des arts), Vol. 6, 1765 (Cl. D. van de Vijver).



10 - F. De Neufforge, Façade pour un autre théâtre, Vol. 6, 1765 (Cl. D. van de Vijver).



12 – F. De Neufforge, Plan d'un amphithéâtre (ou Ecole des Sciences et des arts), Vol. 6, 1765 (Cl. D. van de Vijver).

Un étage attique, en retrait mais dominant, reçoit un décor surdimensionné de médaillons, d'amples guirlandes, trophées et armoiries, parfaitement dans le goût « à la grecque » [fig. 8 – 10 - 11].

Traitant de la salle à l'antique, mais dans un autre programme que la salle de spectacle,

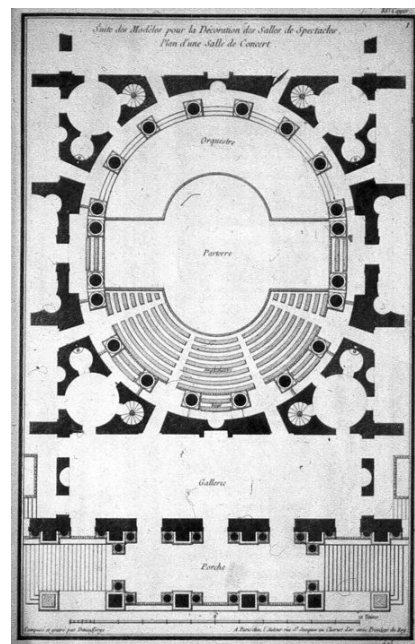


Neufforge donne le plan, la coupe et l'élévation d'un « Amphithéâtre ou Ecole des Sciences et des Arts » [fig. 11 - 12]. Comme dans certains projets de salles de concert ou de bal, l'architecte dresse à l'intérieur une colonnade libre, au pourtour de l'amphithéâtre dont les gradins suivent un plan circulaire. Or il n'abordera jamais ce thème de l'intérieur complètement ordonnancé dans ses projets de théâtre, thème qui devient pour ses confrères constructeurs un vrai cheval de bataille et que P. Patte contestera vigoureusement<sup>41</sup>. En revanche, à l'extérieur, Neufforge dessine à plusieurs reprises un très bel effet de colonnade en transparence [fig. 11 - 12], par l'ouverture directe du vestibule principal derrière le portique libre d'entrée -le plus bel exemple de cet effet a été obtenu plus tardivement à la façade du théâtre de Nantes (1784) édifié par Mathurin Crucy, célèbre élève de Boullée et sectateur d'un style grec épuré à l'extrême<sup>42</sup> ; Boullée lui-même avait traité ce thème à l'hôtel Alexandre à Paris, dès 1763<sup>43</sup>.

En évoquant Boullée et Crucy, respectivement professeur et lauréat du Grand Prix (1774), l'activité du milieu de l'Académie royale d'Architecture s'impose à la comparaison des projets de Neufforge avec toute une production d'élèves, tant à Paris qu'à Rome. Les vertus du goût « à la grecque » bien assimilé, s'augmentent désormais d'une attirance pour le dessin *piranésien* dont Legeay avait été, parmi d'autres, un médiateur auprès des meilleurs élèves de l'Académie -dès les années 1740 où, graveur lui-même, il collabore au célèbre *Livre d'architecture* de Boffrand<sup>44</sup>. On l'a vu, de par ses amitiés et ses collaborations, Neufforge connaît parfaitement les activités de l'Académie qui complète les champs d'observation où il évolue habituellement : l'agence de Soufflot, la direction des Bâtiments de Paris et la direction des Bâtiments du roi -en l'occurrence rivale des Menus Plaisirs pour la construction des

salles de spectacles. D'ailleurs, dès 1757, Neufforge présentait ses livraisons du *Recueil...* à la docte assemblée qui en approuva le contenu<sup>45</sup>. Il n'était pas encore question de théâtre à cette date.

Des dessins, exécutés en 1761, montrent un rapprochement troublant de composition et de décor avec le premier théâtre périptère de Neufforge : il s'agit du Grand Prix gagné par Antoine-Joseph De Bourge, jeune architecte qui collaborera bientôt avec Soufflot et qui se lia avec la famille Peyre<sup>46</sup>. Le programme, « une salle de concert isolée des quatre côtés entre trois rues et une place ; [...] construite au rez-de-chaussée avec portique ou colonnade autour »<sup>47</sup>, est traité par De Bourge à partir d'une longue salle ovale, inscrite dans un bâtiment périptère dont l'élévation s'apparente de très près à celle de Neufforge [fig. 8]. Comme dans les salles de concert de ce dernier, le projet du lauréat incorpore un développement de colonnes sur tout le pourtour, podium de l'orchestre compris [fig. 13].



13 - F. De Neufforge, Plan d'une salle de concert, Vol. 7, 1767 (Cl. D. van de Vijver).

<sup>41</sup> P. Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, 1782.

<sup>42</sup> Cf. D. Rabreau, "Le Théâtre et la place Graslin de Mathurin Crucy à Nantes", *Congrès archéologique de France, Haute Bretagne*, 1968 ; C. Cosneau, *Mathurin Crucy, architecte nantais néoclassique*, Nantes, 1986 ; A. Delaval, *Le Théâtre Graslin à Nantes*, Nantes, 2004.

<sup>43</sup> Cf. J.-M. Pérouse de Montclos, *op. cit. supra* note 35.

<sup>44</sup> G. Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris, 1745 ; cf. G. Erouart, *L'architecture au pinceau. Jean-Laurent Legeay [...]*, Milan-Paris, 1982.

<sup>45</sup> Cf. D. Van de Vijver, *op. cit. supra* note 2.

<sup>46</sup> Cf. M. Gallet, *op. cit. supra* note 1.

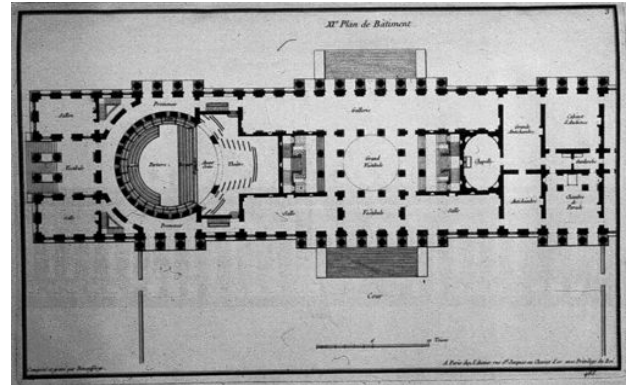
<sup>47</sup> Cf. J.-M. Pérouse de Montclos, "Les Prix de Rome" *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1984, texte et illustrations pp. 71-73.

Toutefois c'est bien la conception péripète du monument-temple, à cette date, qui apparaît comme la principale innovation. A lui seul, le portique en façade, sans fronton, dont le caractère s'apparente à un *fragment* d'antique aura beaucoup de succès -dans un système simplifié qui met en œuvre pilastres et arcades sur trois côtés, c'est la solution que retiendra Victor Louis, à la demande expresse de son commanditaire, le duc de Richelieu<sup>48</sup>, pour la façade principale du Grand théâtre de Bordeaux (1773-1780).

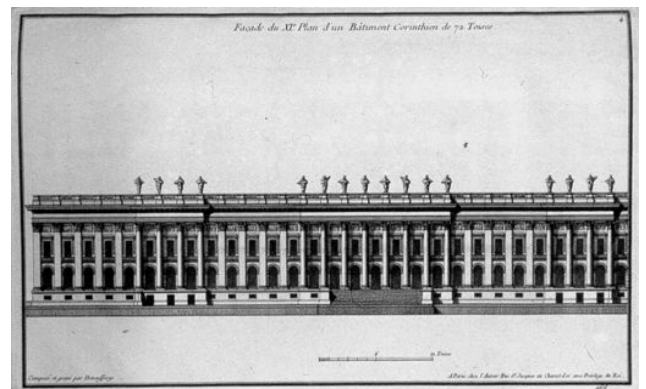
Dirk Van de Vijver<sup>49</sup> a pertinemment souligné l'éclectisme d'inspiration de Neufforge. On soulignera surtout ici, au sujet des façades ordonnancées très monumentales, le recours au *grand genre* à la Palladio, Michel-Ange ou Bernin, dont Boffrand et Piranèse (dans la *Prima Parte*<sup>50</sup>) avaient été des médiateurs imaginatifs. Et l'illustration du goût « à la grecque », notamment dans les parties hautes, est conforme à son apparition, après les années 1745, chez la plupart des *piranésiens* français. Le rapprochement, évoqué ci-dessus, entre un prix académique de 1761 et un projet publié par Neufforge en 1765, et l'absence de datation du dessin pour ce dernier ne permettent pas de trancher sur l'antériorité des motifs analogues observés ! Je reviendrai en finissant sur ce délicat problème de l'invention créatrice.

Les théâtres de la livraison de 1767 sont beaucoup plus conséquents que ceux qui viennent d'être évoqués, même si le concept de *théâtre-temple* tend à s'effacer derrière la présentation répétée de grands édifices polyvalents, « tant pour la ville que pour la campagne », dans lesquels s'incruste une salle de spectacle. Le jeu académique est ici nettement sollicité par Neufforge qui numérote et nomme ses projets, en fonction de leur gabarit et de l'ordre employé. Il s'agit de grand palais princiers, d'immenses édifices

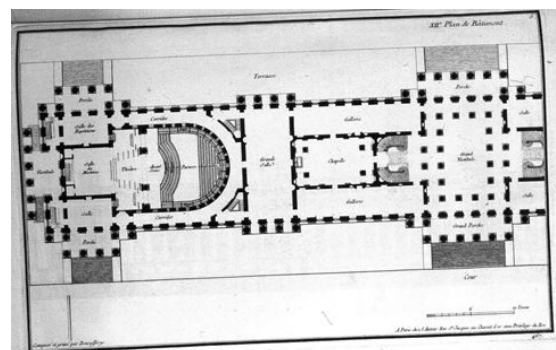
administratifs ou culturels dont la distribution comporte une salle de spectacle, privée ou publique : « X<sup>e</sup> Plan d'un Bâtiment Ionique de 48 toises », « XI<sup>e</sup> Plan d'un Bâtiment Corinthien de 72 toises », « XII<sup>e</sup> plan d'un Bâtiment Composite de 120 toises », « XIII<sup>e</sup> Plan d'un Bâtiment Ionique de 56 toises » [fig. 15 à 19]...



14 – F. De Neufforge, Plan du XI<sup>e</sup> bâtiment corinthien de 72 toises, Vol. 7, 1767 (Cl. D. van de Vijver).



15 – F. De Neufforge, Façade du XI<sup>e</sup> plan d'un bâtiment corinthien de 72 toises, Vol. 7, 1767 (Cl. D. van de Vijver).

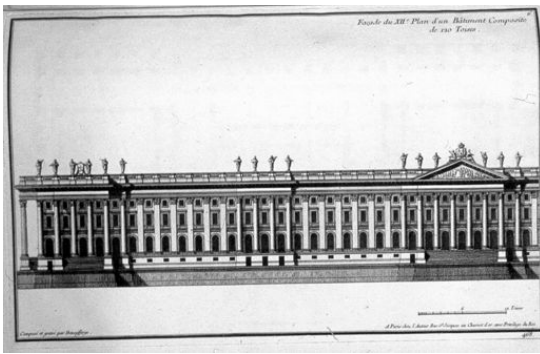


16 – F. De Neufforge, Plan du XII<sup>e</sup> bâtiment composite de 120 toises, Vol. 7, 1767 (Cl. D. van de Vijver).

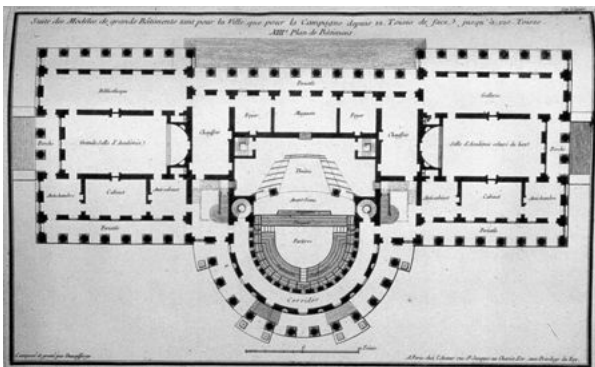
<sup>48</sup> Le premier projet ne comportait qu'une fausse colonnade engagée dans la façade. D'autre part, Papillon de La Ferté, intendant des Menus Plaisirs, fit remarquer à propos du projet que Victor Louis présentait pour la Comédie française, qu'il avait pillé le 2<sup>e</sup> projet de ses confrères Peyre et De Wailly (1771). Cf. D. Rabreau, *op. cit. supra* note 6.

<sup>49</sup> D. Van de Vijver, *op. cit. supra* note 2.

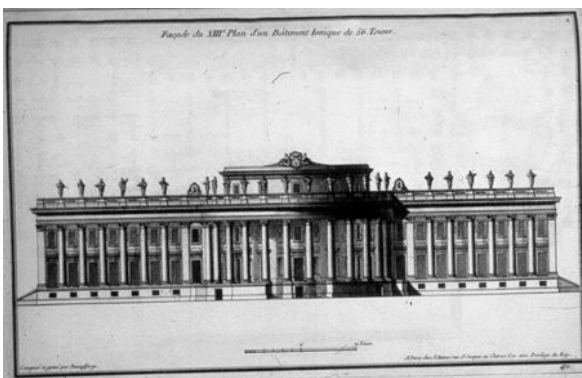
<sup>50</sup> G.-B. Piranèse, *Prima Parte di Architettura e Prospettiva*, Roma, 1743.



17 – F. De Neufforge, Façade du XII<sup>e</sup> plan d'un bâtiment composite de 120 toises, Vol. 7, 1767 (Cl. D. van de Vijver).



18 - F. De Neufforge, XIII<sup>e</sup> plan de bâtiment (ionique de 56 toises - cf. fig. 7), Vol. 7, 1767 (Cl. D. van de Vijver).



19 - F. De Neufforge, Façade du XIII<sup>e</sup> plan d'un bâtiment ionique de 56 toises), Vol. 7, 1767 (Cl. D. van de Vijver).

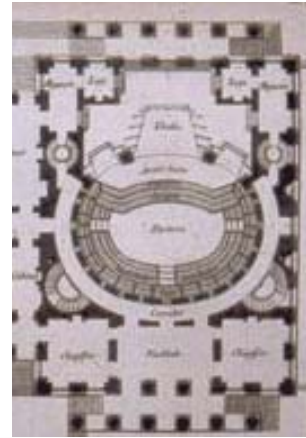
A partir des années 1750, le thème devient récurrent et s'accroît même dans les sujets proposés aux concours de l'Académie royale. Des plans d'Académies, de palais ou de pavillons pour des souverains, etc. incorporent des salles de spectacles, tout comme les bâtiments de foires<sup>51</sup>. L'économie de cette étude ne permet pas de détailler la conception des plans d'ensemble de Neufforge, mais on constate une distribution des pièces et circulations en enfilade, des plus traditionnelles, qui contrastent avec les effets compositionnels très variés des jeunes piranésiens (pièces centrées, circulations biaisées, corridors, espaces circulaires ou elliptiques, etc.) dont le plus beau modèle avait été publié en 1765 par M.-J. Peyre<sup>52</sup>, dans son *Livre d'Architecture* qui diffusait ses dessins académiques exécutés à Rome en 1753 ! Les façades de Neufforge, plus monotones que celles de la première série, cultivent un *grand genre* assez similaire ; hyper monumentales elles extériorisent le parti rectangulaire, longiforme, des bâtiments d'où se détachent symétriquement des pavillons ordonnancés et, pour certains, terminés par des frontons. Sauf dans le « XIII<sup>e</sup> plan... », que j'évoquerai en dernier comme le plus réussi, les salles de spectacle inscrites dans ces palais sont situées dans les pavillons d'extrémité et communiquent avec les circulations d'ensemble [fig. 14 - 16 - 20] ; mais leur spécificité s'expose aussi par la présence de cages d'escaliers, de corridors et de foyers largement conçus. A l'inverse, certains modèles de « salles de spectacle » (I<sup>er</sup> Plan, II<sup>e</sup> plan... [fig. 21 - 22]), qui semblent extraits d'un ensemble hypothétique, car non figuré, n'offrent que des dégagements d'une conception minimaliste, bien peu acceptable à cette date.

<sup>51</sup> Cf. J.-M. Pérouse de Montclos, *op. cit. supra* note 47.

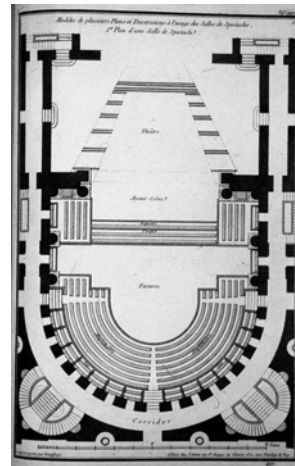
<sup>52</sup> Cf. *Piranèse et les Français*, *op. cit. supra* note 32 ; M. Gallet, *op. cit. supra* note 1.



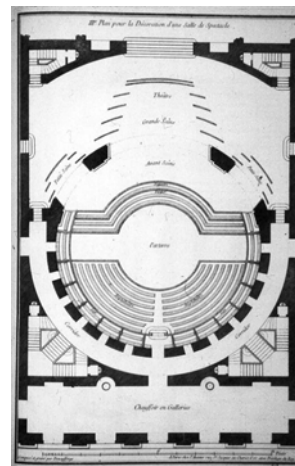
Enfin, Neufforge tient compte dans ses projets d'intérieur de théâtre des recherches de Potain et de Cochin : il tente d'unifier, au niveau du proscénium, la conception palladienne avec l'image d'une scène tripartite -mais toujours sans colonnade au-dessus de la pseudo *cavea* et sans proscrire le parterre debout [fig. 20 - 21 - 23]. Si les gravures ne montrent, malheureusement, qu'en plan ces variations sur la scène tripartite, un projet qui se borne à l'élévation du cadre unique traditionnel lui inspire une belle perspective de décor de temple [fig. 23], tout à fait conforme à l'inspiration piranésienne qui s'est récemment imposée en France, mais privée de l'expressivité biaisée qui distingue l'image de scène qu'il avait gravé pour Soufflot sur la coupe du théâtre de Lyon [fig. 1]. La série des tracés de salles de 1767 révèle donc les mêmes hésitations qu'en 1765, mais avec quelques belles réussites formelles dans l'unité recherchée des différentes fonctions. A l'évidence, la salle en U s'accommode mal du vis-à-vis de la triple scène, à moins d'être presque réduite au demi-cercle et d'engendrer ainsi le mouvement des gradins en forme de vraie *cavea*. Le parterre debout se substitue à la position de l'*orchestre* du théâtre antique, tandis que la fosse d'orchestre moderne se voit projetée vers la salle par l'avancée, à la rencontre du public, de tout ou partie de l'avant-scène. Un des projets de théâtre palatial reproduit fidèlement le plan ovale tronqué sur le grand axe, interprété par Cochin à partir du Théâtre Olympique [fig. 2], tandis que deux autres, parfaitement circulaires [fig. 14 - 22], harmonisent dans un tracé unique la courbe de la salle avec celle des trois scènes où se dressent deux courtes et étroites perspectives de portants de part et d'autre de la grande perspective axiale. Inspiré des trois portes qui ouvraient le mur de scène du théâtre antique (comme celui de Palladio [fig. 3]), ce dispositif semblait devoir alors contribuer à une réforme de la dramaturgie moderne, comme la réclamait Voltaire<sup>53</sup>, on va le voir.



20 - F. De Neufforge, XIV<sup>e</sup> plan de bâtiment (détail de la salle de spectacle, aile de droite), Vol. 7, 1767 (Cl. D. van de Vijver).

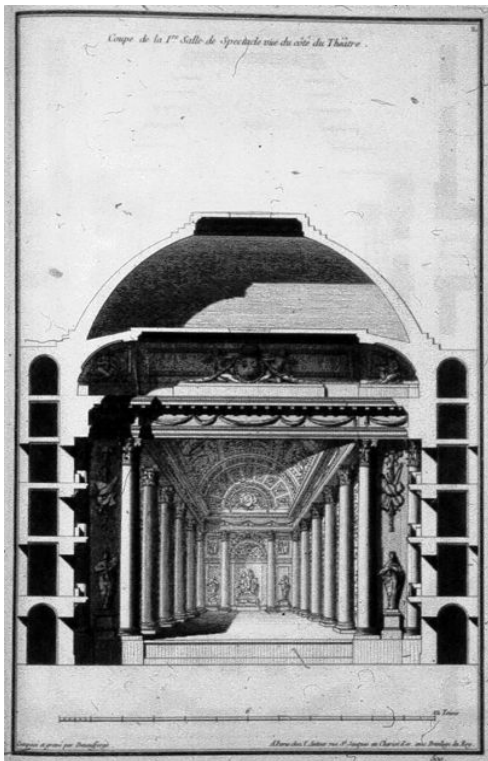


21 - F. De Neufforge, Premier plan d'une salle de spectacle, Vol. 7, 1767 (Cl. D. van de Vijver).



22 - F. De Neufforge, Plan d'une salle de concert, Vol. 7, 1767 (Cl. D. van de Vijver).

<sup>53</sup> Cf. Voltaire, "Préface" de *Sémiramis*, Paris, 1748.



23 - F. De Neufforge, Coupe de la première salle de spectacle du côté du théâtre (scène), Vol. 7, 1767 (Cl. D. van de Vijver).

Le « XIII<sup>e</sup> Plan d'un Bâtiment Ionique de 56 toises » [fig. 18 - 19] marque un temps fort dans les projets de Neufforge, par la cohérence de l'ensemble du programme qu'il renferme, l'équilibre du parti de distribution et l'accord harmonieux des masses avec le caractère des façades ordonnancées. Symboliquement et plastiquement, la synthèse des innovations intérieures et extérieures dicte l'expression monumentale : située dans la partie centrale d'un plan tripartite, la salle à l'antique en demi-cercle dont la scène s'ouvre par un triple entrecolonnement, s'individualise à l'avant par une ample saillie en forme de demi-tholos, tandis qu'à l'arrière un portique en retrait des façades latérales donne accès aux dépendances du théâtre (chauffoirs, foyers, magasin). Le système périptère qui s'interrompt sur les façades des côtés engendre toutefois deux porches symétriques ouverts par trois entrecolonnements qui servent d'entrée aux parties complémentaires du bâtiment. Celles-ci comportent, à gauche, « une grande salle d'Académie », avec cabinet, bibliothèque et antichambre, et, à droite, une

« salle d'Académie éclairée d'en haut », avec galerie, cabinet et antichambre, c'est-à-dire un programme de musée. Bref, il s'agit d'un palais des arts et des sciences, édifice à vocation culturelle dont la vie urbaine moderne ressentait de plus en plus le besoin, à l'image de son modèle antique ! Ces trois programmes, Académie, Théâtre et Musée, traités avant Neufforge, mais avec gigantisme notamment par Piranèse<sup>54</sup> (1750) et M.-J. Peyre (1753-65), seront appelés à un bel avenir programmatique, d'abord dans les concours académiques, à l'époque de Le Roy et de Boullée, puis dans les projets de construction à l'époque révolutionnaire et au XIX<sup>e</sup> siècle.

Innovation et magnificence : tel est l'effet produit par le choix de l'emplacement central du théâtre dans le « XIII<sup>e</sup> Plan » de Neufforge et, surtout par l'extériorisation expressive de la pseudo *cavea* dans une grande demi-tholos. A l'évidence, inspiré du décor que j'ai évoqué plus haut dans lequel, en 1749, Petitot montrait une restitution inventive de la façade du théâtre grec d'Herculanum [fig. 4], le motif de colonnade convexe trouvait avec Neufforge un prolongement au rez-de-chaussée dans le péristyle linéaire de la façade arrière en retrait. Ainsi déployé, le portique urbain du théâtre, du lycée ou de l'académie des Grecs nuançait clairement la symbolique déjà admise du *théâtre-temple* -dans un parti expressif très différent, le même principe inspirera la transparence des colonnades de l'École de Chirurgie de J. Gondoin<sup>55</sup>, premier édifice public d'enseignement centré sur une vraie *cavea* à l'antique : l'amphithéâtre de dissection (1769-1774).

En conclusion, quelles que soient les grandes qualités de ce projet *théorique*, la comparaison qui s'impose avec des projets bien concrets, contemporains ou légèrement antérieurs, montre que Neufforge n'est qu'un des acteurs, parmi d'autres bien mieux autorisés par leur expérience, de la création du théâtre *gallo-grec*. On l'a vu, les variations sur la forme du

<sup>54</sup> G.-B. Piranèse, "Pianta di ampio magnifico Collegio", *Opere varie*, Rome, 1750.

<sup>55</sup> Cf. P.-L. Laget, "Du Collège Saint-Côme au Temple d'Esculape : un monument royal édifié à l'art et science de Chirurgie", *Paris capitale des arts sous Louis XV*, op. cit. supra note 8.

plan de la salle, de la configuration de l'amphithéâtre et de la structure de la scène tripartite, sont redevables des recherches de Soufflot, Potain, Dumont ou Cochin. Dès les années 1760, ces recherches sont mises à profit dans la mise en chantier de l'Opéra de Versailles et de la nouvelle Comédie française. Le premier, inscrit dans le château, ne posait pas vraiment de problème de caractérisation extérieure, mais l'adaptation de Gabriel est remarquable de souplesse, tandis que la colonnade intérieure, « à la Palladio », montre un compromis inédit avec le système des loges à balcon continu « à la française »<sup>56</sup>. Rien de comparable chez Neufforge ! Un autre théâtre de cour expérimental, celui de la *Reggia* de Caserte de Luigi Vanvitelli<sup>57</sup>, achevé en 1768, introduit une ordonnance *colossale* sur le pourtour de la salle circulaire : mais les colonnes sont engagées à moitié dans un système de pilastres et les balcons correspondent à la largeur de l'entrecolonnement. Selon la même idée, les colonnes (cette fois adossées et sans pilastres) dressées par Victor Louis à l'intérieur de sa salle circulaire du Grand théâtre de Bordeaux (début du chantier 1773) montrent davantage de maturité esthétique : l'architecte s'inspirait d'une salle de bal éphémère qu'il avait édifée à Paris en 1770, mais qui disposait d'un vrai ordonnancement péripète (sur plan rectangulaire), comme certaines salles de concert ou de bal (circulaires) de Neufforge, mais aussi de Chalgrin<sup>58</sup>... On sait également, par des témoignages directs, que Victor Louis s'était intéressé au projet de Comédie française et qu'il avait étudié de près les dessins successifs de Peyre et De Wailly pour ce théâtre<sup>59</sup> !

Le foisonnement des projets et des réalisations, à la chronologie serrée, n'échappe pas à l'entourage des artistes de la direction des Bâtiments du roi, des Menus Plaisirs et de l'Académie. Neufforge se situe dans cette position d'observateur privilégié. Et le second chantier, si long à mettre en place, qu'avait été justement cette nouvelle Comédie française

(connue aujourd'hui sous l'appellation Théâtre de l'Odéon) demeure le plus riche en variantes sur les différents thèmes régénérateurs évoqués, dès 1760<sup>60</sup>. En finissant je sélectionnerai ici deux projets seulement : les premiers plans (1767-69) présentés par les constructeurs, Peyre et De Wailly [fig. 5 - 6], et le second projet de Jean Damun<sup>61</sup> (1769), un de leurs nombreux concurrents malchanceux qui était pourtant tout dévoué à la cause des comédiens. Ce choix ressortit à la nécessité d'insister sur le contenu symbolique et sur l'appel à l'imaginaire qu'il suppose. Pourquoi réformer l'architecture de telle manière plutôt que de telle autre ?

Par rapport aux séries de Neufforge, l'avantage des projets de Peyre et De Wailly, et de Damun, est qu'ils sont accompagnés de textes explicatifs des architectes. En plein élan créateur, il s'agit pour eux de définir, de justifier et de faire connaître, d'une part des innovations fonctionnelles, et, d'autre part, d'en faire comprendre (ou sentir) le caractère éminemment *symbolique*, voire *poétique* sous le rapport de l'art. Or ce dernier s'effectue dans le cadre d'une impérieuse *imitation de la nature*, en partage avec celle des Anciens, premiers observateurs et interprètes des conditions d'environnement et de comportements innés, peut-on dire. Cette orientation, qui soulève maints débats également dans les autres formes d'art ou en littérature, trouve un écho dans le public de l'époque à travers les gazettes. Car il s'agit bien dans le contexte de la pensée des Lumières, à travers l'exercice de l'architecture savante, de répondre à l'attente du public, tout en lui ouvrant des voies d'accès au *langage* des arts. Dans un texte de 1769, accompagné d'un plan, *Nouveau théâtre des Français fait avec les plans combinés du théâtre des Grecs et de l'amphithéâtre des Romains ; tracé géométriquement sur des principes d'optiques, de physique, de mécanique et d'architecture* [...], J. Damun rappelle, comme Soufflot avant lui, et comme De Wailly peu après dans *L'Encyclopédie*<sup>62</sup>, l'origine naturelle de la *cavea*

<sup>56</sup> Cf. T. Boucher, *op. cit. supra* note 4.

<sup>57</sup> Cf. G. Ricci, *Teatri d'Italia* [...], Milan, 1971.

<sup>58</sup> Cf. A.-C. Gruber, *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI*, Paris-Genève, 1972.

<sup>59</sup> Cf. D. Rabreau, *op. cit. supra* note 6.

<sup>60</sup> Cf. M. Steinhauser et D. Rabreau ; D. Rabreau 2007, *op. cit. supra* note 5.

<sup>61</sup> *Ibid.* et M. Gallet, *op. cit. supra* note 1.

<sup>62</sup> Cf. M. Mosser et D. Rabreau, « Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les

en Grèce, adossée à une colline, mettant en avant l'instinct de la nature humaine qui encercle l'orateur et offre l'égalité physique et psychologique, en quelque sorte des composants du public. Il déplore ainsi que la hiérarchie sociale d'Ancien Régime soit un obstacle à l'union sacrée, égalitaire, du public. Or, en conservant les loges et les balcons, c'est de cette hiérarchie que Soufflot et Peyre et De Wailly durent tenir compte dans leurs réalisations ; par exemple, à la Comédie française, si le plan en fer à cheval légèrement évasé fut imposé à la place du cercle idéal projeté, le parterre assis, concrétisé, fit sensation.

Le tracé régulateur fondé sur l'interpénétration de deux cercles égaux, que De Wailly, plus précis et mieux inspiré que Damun sur ce point, appelle « l'échelle du théâtre »<sup>63</sup>, définit l'idéal de distribution établie sur une dynamique géométrique et des proportions harmoniques (non seulement en plan, mais en volume<sup>64</sup>). Il s'inspire directement des relevés et restitutions de grandes ruines antiques (les thermes de Dioclétien, la villa d'Hadrien) dont Peyre et De Wailly avaient donné de très célèbres dessins à leur retour d'Italie. Or la première adaptation de cette « échelle du théâtre » dans une architecture moderne, De Wailly l'avait expérimentée dès 1764 dans la conception d'ensemble d'un château de plaisance, Montmusard près de Dijon<sup>65</sup>, dont le caractère était d'exprimer sur le Mont des Muses (Le Parnasse), la double élévation des cercles imbriqués d'un Temple d'Apollon et d'un Salon des Muses. La symbolique apollinienne des loisirs de la villégiature précédait ici le loisir urbain *in situ* : mais on sait que le programme symbolique de la nouvelle Comédie française relevait de la création d'un *Parnasse français* -c'est-à-dire un local et un lieu (quartier de l'Odéon actuel) dont le caractère puisse exprimer dans la capitale la gloire de la langue française et le

triomphe du répertoire classique (de Racine à Voltaire), comme le rappellent les Lettres patentes de fondation sous Louis XVI<sup>66</sup> ! Damun de son côté est très explicite sur les attendus de l'architecture savante réformatrice, « puisée dans la nature même », mais transposée de l'architecture, fonctionnelle et symbolique, antique : « Si ce spectacle, qui seul renferme dans la *sphère* [je souligne] de ses jeux l'école des mœurs et du langage, devient pour la nation le plus précieux de ses amusements, il est du devoir de l'auteur de rendre compte à ce même public des circonstances qui ont fait appliquer son nouveau plan de théâtre à l'usage de la Comédie française »<sup>67</sup>. Suit alors ce passage où il explicite le programme moral et civique que l'on doit attendre d'une « Académie dramatique de la Nation » : « le sieur Damun imagine qu'on pourrait ajouter aux représentations dramatiques, des représentations muettes, bonnes à perfectionner l'éducation et les études de la jeunesse française ; ces nouveaux spectacles seraient alors dans le genre de ceux que Servandoni donna autrefois dans la salle des Tuileries<sup>68</sup> ; la matière en serait fournie alternativement par l'histoire, la fable, la géographie, les antiquités, les usages et les cérémonies anciennes, par les grands effets de la nature et toutes les choses remarquables qui existent actuellement chez les peuples divers, même par les hauts faits de nos rois et par les événements célèbres de notre monarchie ; un cours suivi de ces sortes de spectacle tiendrait lieu des voyages coûteux et des lectures possibles que beaucoup de gens n'ont ni le temps ni les moyens de faire. Les images animées et frappantes qui entreraient ainsi par les yeux dans l'esprit des spectateurs ne lui permettraient jamais d'oublier ce qu'il aurait

Lumières », *Soufflot et l'architecture des Lumières*, actes du colloque (Lyon, juin 1780), Paris, 1980.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.* De Wailly fait figurer des tracés de cercles en pointillé, non seulement en plan, mais également sur les coupes de la salle et notamment sur l'élévation de la scène. Les cercles engendrent l'idée d'une sphère, centrée sur le lustre qui pend du plafond décoré d'un *Zodiaque* rayonnant.

<sup>65</sup> *Ibid.*

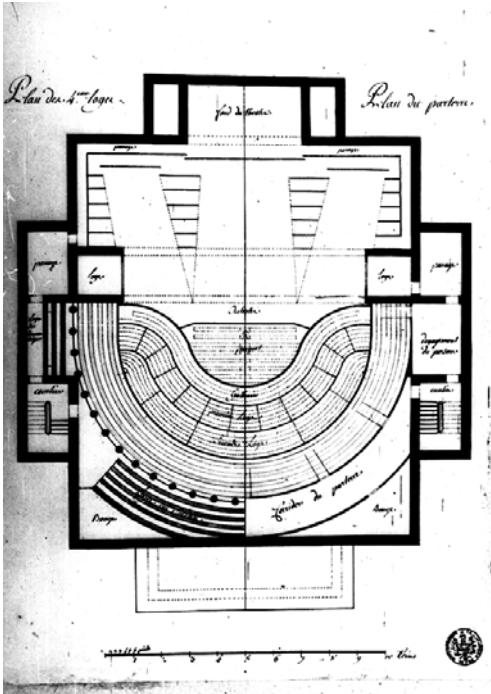
<sup>66</sup> Cf. M. Steinhauser et D. Rabreau, *op. cit. supra* note 5 ; D. Rabreau, « L'Odéon, temple de Melpomène et de Thalie », *Bulletin de la Société historique du VI<sup>e</sup> arrondissement de Paris*, n°6, année 1978-79.

<sup>67</sup> J. Damun, manuscrit conservé à la Bibliothèque de la Comédie française (publié par l'auteur à Paris en 1772). Cf. M. Steinhauser et D. Rabreau, *op. cit. supra* note 5.

<sup>68</sup> Ces spectacles muets de Servandoni, architecte préfigurateur à bien des égards du goût « à la grecque » se tenaient dans la gigantesque salle des spectacles construite à l'intérieur des Tuileries par Vigarani pour Louis XIV. Son inutilisation permanente avait été mise à profit par Servandoni qui, par ailleurs, était décorateur de l'Opéra de Paris et maître de C. De Wailly.



appris dans cette nouvelle école [...]. » Clairement, l'éducation du regard conduit à l'éducation par la vue !



24 – Claude-Nicolas Ledoux, Plan (parterre et 4<sup>e</sup> loges) du premier projet du théâtre de Besançon, plume, 1775, Besançon, Archives municipales (Cl. Centre Ledoux).

Dans le phénomène global de représentation (ou performance) théâtrale, et compte tenu des vertus de la sensibilité visuelle qu'exaltait alors Condillac<sup>69</sup>, c'est l'engagement attendu du public qui a motivé les projets expérimentaux de nouveaux modes d'encadrement de la scène et, notamment, du renforcement du rôle du proscénium. Les variations sur la scène tripartite, à la Cochin, selon Potain, Neufforge ou Peyre et De Wailly, certes extrapolées du schéma antique monumental<sup>70</sup>, devaient permettre de concrétiser une nouvelle conception de la scénographie et de la mise en scène, dont Voltaire réclamait depuis longtemps une adaptation plus vraisemblable, davantage variée et propre à certains effets dramaturgiques réalistes -inspirés de

Shakespeare ! Mais seuls De Wailly, puis Ledoux [fig. 24], inventeront, concrètement et sans suite<sup>71</sup>, de vraies structures architectoniques, pratiques et monumentales, directement issues de l'*ordonnance* même de la salle. Neufforge se limite à un catalogue de cas, un peu incertains, incrustés dans des ensembles stéréotypés. A l'évidence, il illustre le goût « à la grecque » plus qu'il n'en forge la légitimité active, comme le font ses fameux confrères chargés de chantiers.

Avant les écrits et les expériences de Noverre et de Gluck, qui concernent le ballet d'action et la tragédie lyrique, la célèbre préface de *Sémiramis* (1748), est un long réquisitoire pour une révolution du théâtre français moderne où Voltaire s'appuie justement sur l'analyse critique du répertoire antique. Plaçant toujours la tragédie de son dieu Racine, au-dessus du spectacle le plus à la mode au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'opéra, l'auteur d'*Oedipe*, le grand médiateur de son temps que Diderot honorait pour avoir « fait entendre la voix de la philosophie sur la scène » ainsi « rendue populaire »<sup>72</sup>, affirmait, sceptique : « La forme des tragédies-opéras nous retrace la forme de la tragédie grecque à quelques égards. Il m'a donc paru, en général, en consultant les gens de lettres qui *connaissent l'antiquité* [je souligne], que nos tragédies-opéras sont la copie et la ruine de la tragédie d'Athènes [...] »<sup>73</sup> A l'époque où le comte de Caylus militait très activement pour que les artistes, et notamment les élèves de l'Académie royale, s'inspirassent davantage des grands poètes grecs (notamment Homère), quand les voyages et les ouvrages consacrés à l'ancienne civilisation hellénique se multiplient, on assiste à une formulation en profondeur de l'imaginaire « à la grecque »,

<sup>71</sup> Peyre et De Wailly ne furent pas autorisés à réaliser l'entrecolonnement tripartite de la scène de leur projet de Comédie française (Cf. les planches de *L'Encyclopédie*) ; Ledoux, derrière l'immense arcade du cadre de scène du théâtre de Besançon, réalise bien une triple perspective de portants, mais le coût et les difficultés d'utilisation de ce dispositif le condamnèrent très rapidement (cf. J. Rittaud-Hutinet, op. cit. supra note 7).

<sup>72</sup> Diderot, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron et sur les mœurs et les écrits de Sénèque*, Londres, 1782 (*Œuvres complètes de Diderot*, Paris, éd. le Club du Livre, 1970, t. XIII, p. 574-575).

<sup>73</sup> Voltaire, «Préface» de *Sémiramis*, Paris, 1748 (*Théâtre de Voltaire*, Paris, éd. Firmin Didot, 1858, p. 416).

<sup>69</sup> Condillac, *Traité des sensations*, Paris, 1754.

<sup>70</sup> A la Renaissance, Serlio, d'après Vitruve, avait donné une célèbre interprétation libre, *indépendante* et non pas simultanée, de la scène tragique, comique, satyrique.

nouveau *goût* à forger et que d'aucuns ne prirent que pour une mode.

Instrument fondamental de diffusion de formes et d'idées, le *Recueil élémentaire* de Neufforge, demeure un monument incontestable de l'épanouissement du goût « à la grecque », dans le domaine de l'ornement, du décor et de l'architecture. Mais son caractère *élémentaire* même, où l'idée de modèles présentés en série, semble destinée avant tout au public, peut-être aux commanditaires, mais surtout aux jeunes artistes, voire aux artisans des métiers de l'architecture, n'offre pas une égale invention dans toutes les rubriques abordées. Neufforge n'est semble-t-il pas un praticien et ses publications ne militent pas pour la reconnaissance d'un génie de l'art, contrairement aux grands *traités* de ses confrères -des Boffrand, Blondel, Peyre, Ledoux... Et c'est peut-être dans le domaine du théâtre, dont l'histoire de l'évolution est si riche et si compliquée de son temps, que Neufforge se borne à son rôle de graveur d'architecture, illustrateur d'un courant dont il est, au demeurant, parfaitement informé par l'entourage qu'il fréquente : au cœur de l'action. Le problème posé par la primauté de l'invention de tel motif ou de telle idée novatrice pourrait paraître quelque peu secondaire. Toutefois, dans un climat de création sans cesse plus libertaire au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la question est débattue devant le public lui-même, souvent dans les gazettes : on l'a vu plus haut avec l'Intendant des Menus Plaisirs qui ironise sur les tendances au plagiat de Victor Louis ; on le découvre avec la correspondance sarcastique que Ledoux publie dans le *Journal de Paris* afin de pourfendre le jeune Poyet qui prétendait avoir inventé avant lui un nouveau théâtre à l'antique moderne<sup>74</sup> ! Les hautes qualités de *médiateur* de Neufforge peuvent, dans ce domaine, suffire à sa gloire. Au même titre que *L'Encyclopédie*, son grand recueil de gravures témoigne de cette frénésie de connaissance et de partage qui fonde l'action des Lumières. Dans le domaine du *goût*, par l'exemple illustré en subtiles variations, il approche la démarche de Voltaire

pour rendre, non la philosophie, mais l'art, plus populaire.

---

© Daniel Rabreau. Vous pouvez lire tous les textes publiés sur ce site, les stocker sur votre disque dur et les imprimer, sous réserve d'en faire un usage exclusivement personnel ou selon le droit habituel de citation.

<sup>74</sup> Cf. J. Rittaud-Hutinet, *op. cit. supra* note 7.