

Mémoire pour l'obtention
d'une licence en Histoire de l'Art

ARCHITECTURE DU PARADOXE

THEATRE DES BASTIONS (1782-1880)

Regards sur l'architectonique théâtrale
des XVIII^e et XIX^e siècles à Genève

VOLUME I : TEXTE

Directeur de Mémoire : Leïla El-WAKIL, m.a.

Ariane GIRARD

Juin 1992

TABLE DES MATIERES

Remerciements	p.	4
Liste des abréviations	p.	5
 <u>INTRODUCTION</u>	p.	6
 <u>CHAPITRE I</u> : <u>L'IMBROGLIO POLITIQUE ET SES CONSEQUENCES</u>	p.	8
Les précédents	p.	9
Réactions genevoises	p.	13
L'emplacement : un choix similaire à critères évolutifs	p.	17
De la monumentalité	p.	22
Le théâtre et la place de Neuve : un effet déclancheur	p.	23
Société d'actionnaires et financement	p.	27
Une genèse empirique	p.	32
 <u>CHAPITRE II</u> : <u>PROJETS ET PLANS DEFINITIFS</u>	p.	43
Projet du plan des premières loges	p.	46
Projet de coupe :	p.	54
- Avant-scène	p.	56
- Loges	p.	58
- Parterre	p.	61
- Décorations	p.	62
- Acoustique	p.	63
Projets : Conclusion	p.	65
Comparaisons : les plans définitifs	p.	65
- Plan des premières loges	p.	68
- La coupe	p.	70
Plans définitifs : Conclusion	p.	71
Élévation de la façade principale	p.	72
Essai d'attribution	p.	76

<u>CHAPITRE III</u>	:	<u>LA CONSTRUCTION</u>	p. 80
		"Péristile" ou avant du bâtiment, foyers et dégagements publics	p. 83
		Intérieur de la salle : décorateurs et décorations	p. 86
		- Avant-scène	p. 96
		- Décors	p. 99
		- Aménagements de la salle pour les bals	p. 103
		Eclairage	p. 107
		Chauffage	p. 116
		Prévention contre les incendies	p. 119
 <u>CHAPITRE IV</u>	 :	 <u>DU PRIVE AU PUBLIC</u>	 p. 123
		1798-1808 : Changements de mains	p. 127
		Nouveau départ	p. 132
		Reconnaissance du bâtiment public	p. 134
 <u>CHAPITRE V</u>	 :	 <u>XIX^e SIECLE, SURVOL DE L'ARCHITEC- TONIQUE THEATRALE GENEVOISE</u>	 p. 137
		Exigences et incompatibilités, projets et impasses	p. 138
		Aménagements intérieurs :	
		évolution ou statu quo ?	p. 147
		- Eclairage	p. 149
		- Chauffage	p. 152
		Conclusion : le nouveau théâtre	p. 156
		 <u>EPILOGUE</u>	 p. 162

REMERCIEMENTS

Aucun travail ne peut être réalisé sans d'étroites collaborations, aussi tous mes chaleureux remerciements vont-ils aux nombreuses personnes qui ont permis la réalisation de cette étude.

Un grand merci aux Archives d'Etat et de la Ville, à la Collection Iconographique du Vieux Genève, à la Collection Iconographique de la Bibliothèque Publique Universitaire, au Musée et Institut Voltaire, sans oublier les nombreux collègues, amis et proches qui par leurs informations, conseils ou soutien quotidien m'ont aidée dans l'accomplissement de ma tâche. De tout coeur, merci à tous !

LISTE DES ABREVIATIONS

AEG : Archives de l'Etat de Genève
AVG : Archives de la Ville de Genève
RC : Registres des Conseils

INTRODUCTION

Alors que fleurissaient partout ailleurs des monuments consacrés à Thalie et Melpomène, et que s'ébauchait une forme d'architecture nouvelle, la Suisse persistait dans une réserve sévère. Plus que dans tout autre pays, les représentations théâtrales eurent de la peine à s'y établir, et l'ombre de la Réforme a longtemps brandi le sceptre de la morale face à l'émergence de spectacles d'amusement. Si quelques timides initiatives tentèrent au XVIII^e siècle d'ébranler cette austère politique, il aura fallu pourtant attendre le XIX^e siècle pour voir ce genre nouveau triompher en Helvétie. Mis à part le petit théâtre aménagé pour Voltaire,¹ Lausanne ne connut son premier théâtre, la petite "Salle Duplex",² qu'au début du XIX^e siècle, la situation fut similaire à Neuchâtel, Zwingli sévit à Zurich comme l'avait fait Calvin à Genève, et Berne enfin, ne devait avoir, avant le XIX^e siècle, qu'un bâtiment improvisé, dans lequel les troupes genevoises eurent parfois l'occasion de jouer. Décrivant la situation suisse en 1859, Joseph de Filippi ne parle encore que des "... rares et petits théâtres que l'intolérance politique et religieuse n'a pu empêcher de surgir,...".³

1. Le marquis de Langalerie lui avait en effet installé une scène dans sa propriété de Mon-Repos, scène sur laquelle Voltaire avait organisé des représentations dès 1757. (WIRZ, Charles, "L'Institut et Musée Voltaire en 1984", dans Genava, n.s. XXXIII, 1985, p. 170.

2. HUGUENIN, A., Le Théâtre de Lausanne, dès sa fondation en 1871 jusqu'à nos jours, Lausanne, n.d., rééd. de l'édition de 1913, pp. 6 et 19.

3. CONTANT, Clément, FILIPPI, Joseph de, Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises, allemandes et anglaises, Paris, 1859, p. 26.

Genève fait donc figure d'exception en construisant dès 1782 un théâtre permanent (Pl. I), établi dans un des plus beaux quartiers de la ville. L'exception est d'ailleurs d'autant plus paradoxale que Genève se trouve être le berceau du calvinisme. Le pourquoi et le comment de cet événement formeront donc l'objet du travail qui va suivre.

Le théâtre étant un domaine aussi vaste que varié, le sujet de cette étude a été limité aux aspects architecturaux du théâtre des Bastions. Des recherches restent à entreprendre aussi bien dans le domaine historique, social, littéraire que musical. Les décors, principalement ceux du XIX^e siècle, ne seront qu'évoqués. Réalisés, pour certains, par des maîtres de l'école genevoise (Jean-Jacques Dériaz, Barthélemy Menn, François Diday) ils constituent à eux seuls le sujet d'une étude.

CHAPITRE I : L'IMBROGLIO POLITIQUE ET SES CONSEQUENCES

La lutte entre natifs, bourgeois et patriciens soutend l'histoire politique du XVIII^e siècle à Genève. Corollaires d'une réussite économique, l'aspiration, puis l'exigence de nouveaux droits politiques et financiers toujours refusés, sont à l'origine des troubles qui ont secoué Genève de 1707 jusqu'en 1792, date à laquelle la Révolution genevoise assied un nouveau régime au pouvoir. Durant cette période, les dirigeants feront systématiquement appel à des troupes étrangères afin de rétablir l'ordre dans la République. Parmi ces différentes médiations, trois d'entre elles seront déterminantes pour l'histoire théâtrale genevoise : celles de 1737, 1766 et 1782. A chacune de ces trois dates, l'intervention des médiateurs¹ se double en effet d'une répercussion particulière : l'ouverture d'un théâtre dans une ville où un arrêt du 18 mars 1732² interdit pourtant toute représentation théâtrale.

Par trois fois la demande émane des chefs de garnisons françaises. En mars 1738, une salle de spectacle est ainsi aménagée dans le jeu de Paume de St-Gervais (Pl. II) à la requête du comte de Lautrec; puis en 1766, un théâtre en bois est élevé à la place de Neuve sous l'impulsion du Chevalier de Beauteville; et en 1782, c'est enfin le Marquis

1. En 1737 les forces médiatrices sont composées des troupes françaises, auxquelles se joignent celles de Berne et de Zürich; ces forces restent les mêmes en 1766; puis en 1782, la France est secondée par des troupes sardes et bernoises.

2. Cet arrêt vient lui-même confirmer l'ancienne ordonnance de 1617. (AEG, RC 18 mars 1732; AEG, RC 4 décembre 1739).

de Jaucourt qui impose à nouveau l'introduction de la comédie dans la cité. Construit de pierre sur le même emplacement que celui de 1766, ce bâtiment sera le premier théâtre permanent de Genève.

La complexité d'une documentation ambiguë, voire contradictoire, masque les intentions réelles et rend les raisons politiques, ou culturelles, de l'introduction de ces théâtres difficile à cerner. Sans se lancer dans une analyse qui reste à faire, un rapide survol est néanmoins indispensable afin d'appréhender le climat qui a contribué à la création d'un théâtre permanent à Genève.

Les précédents

La seule mention des Registres du Conseil concernant l'installation d'un premier théâtre dans le Jeu de Paume de St-Gervais, laisse croire à une cause fortuite :

"S.E. Mr le Comte de Lautrec" a fait parvenir une lettre d'un certain Mr Poullétier "qu'il prie de s'intéresser auprès du Magistrat en faveur du Sr Gherardi chef d'une troupe de comédiens pour lui permettre de représenter pendant quelque temps la comédie, que Mr de Lautrec paroît le désirer, et croit que cela est convenable dans les circonstances"³.

Ce qui n'est apparemment qu'un concours de circonstances (mais peut-on croire au hasard ?), est ici présenté par le comte de Lautrec comme un outil de contrôle politique. Détourner les Genevois de leurs préoccupations premières et limiter ainsi les réunions populaires, paraissait être un moyen de neutraliser les révoltes qui se fomentaient. S'agirait-il déjà d'une subtile manoeuvre tendant à forcer les interdictions

3. AEG, RC 16 février 1738.

genevoises ?

Une lettre encore, est à l'origine de la demande de 1766 :

"N Jallabert Sgr. Syndic a rapporté, que s'étant trouvé hier chez S.E. M. de Beauteville ce Sgr. lui dit, qu'il venoit de recevoir une supplique de François Hebrard Directeur de la Troupe de comédiens de SAS Mgr le Prince de Condé, dans laquelle ce Directeur le prie de vouloir bien le protéger au pres du M Conseil pour obtenir la permission de faire entrer la Comédie en Ville et lui remit la ditte supplique le priant de la mettre sous les yeux du Conseil. N Jallabert a ajouté, que S.E. lui témoigne qu'Elle verroit avec plaisir que le Conseil lui accordat cette demande et que l'introduction de la Comédie feroit plaisir aux Plénipotentiaires de Zurich et de Berne."⁴

Cependant le "hasard" d'une lettre est, là, clairement prétexte, car le contexte est loin d'être le même qu'en 1738. Genève, moins d'une dizaine d'années auparavant, était devenue malgré elle le centre d'un débat théâtral lancé par les encyclopédistes, qui plaçaient, ainsi que le relève Auguste Cavallari-Murat, "le théâtre parmi les divers phénomènes culturels à réimposer soit en ce qui concerne la structure de l'organisme soit en ce qui concerne l'acceptation édilitaire"⁵. L'article "Genève" écrit par d'Alembert dans le Tome VII de l'Encyclopédie (1757), avait eu pour écho la "Lettre à M. D'Alembert" (1758) d'un Rousseau se posant en défenseur de la morale anti-théâtrale genevoise, et cette riposte avait dès lors transformé le débat genevois en une double confrontation : l'opposition locale haute-ville/basse-ville et l'opposition pro et anti-théâtre Voltaire/Rousseau. Certains prétendent, sans citer leurs sources toutefois, que

4. AEG, RC 16 avril 1766

5. CAVALLARI-MURAT, Augusto "Encyclopédie et polémiques rococo-néoclassiques sur les théâtres", in Victor Louis et le Théâtre, Actes du colloque tenu en mai 1980 à Bordeaux, Paris, 1982, p. 85.

Voltaire aurait soufflé au Chevalier de Beauteville le précédent de 1738, et l'aurait incité à demander l'établissement d'un théâtre⁶. Il s'agirait alors également d'une double riposte voltairienne envers un Consistoire ayant mis le holà à ses activités théâtrales, et contre Rousseau d'autre part, que Voltaire se faisait une joie de contrer. C'est dire que la question théâtrale prend soudain à Genève une ampleur qu'elle n'avait jamais eue auparavant.

L'analyse historique de la réaction des Genevois quant à ces deux implantations est à faire et l'évolution de leur position dans le débat théâtral du début de cette seconde moitié du XVIII^e siècle reste à définir. Enfin, une étude approfondie permettrait également d'expliquer la réinstauration systématique de l'arrêt du 18 mars 1732 après la disparition des théâtres de 1738 et 1766,⁷ ceci s'opposant

6. PEREY, Lucien (HERPIN, Luce) et MAUGRAS, Gaston, La Vie intime de Voltaire aux Délices et à Ferney, 1754-1778, Paris, 1885, p. 396. L'ouvrage présentant de nombreuses erreurs, cette hypothèse est sujette à caution. Un indice en faveur de cet argument toutefois, est que l'un des directeurs qui ont établi la salle de Comédie à la place de Neuve, François Hébrard, est celui même qui a fait construire le théâtre de Châtelaine une année auparavant, théâtre auquel Voltaire n'avait pas été étranger. On retrouve de plus, sur les chantiers de ces deux théâtres, François Louis Landry, un charpentier qui avait travaillé pour Voltaire à Ferney. (Concernant Châtelaine, voir AEG, Notaire E.M. Masseron, vol. 10, pp. 140 et ss.; pour le théâtre des Bastions voir le même notaire, même volume, pp. 450 et ss. Ces références nous ont été transmises par Anastasia Winniger, qu'elle soit ici vivement remerciée. Pour le précédent chantier de Châtelaine, voir Voltaire, correspondence and related documents, ed. by Theodore Bestermann, Genève, puis Banbury, puis Oxford, 1968-1977, D. 9819, 14 juin 1761).

7. Le théâtre de St-Gervais fut fermé durant l'été 1739 suite à une série d'incidents fâcheux provoqués par les comédiens, et le Conseil réinstaura l'arrêt du 18 mars 1732 (interdisant le théâtre à Genève) à la demande du Consistoire (AEG, RC 4 et 5 décembre 1739); le théâtre de bois de 1766, quant à lui, fut détruit par un incendie dans la nuit du 29 au 30 janvier 1768. Les circonstances particulières de cet accident avaient fait croire à un incendie volontaire et donnèrent lieu à un procès

à une prise de position de certains Genevois en faveur du théâtre en 1782, ainsi que nous allons le voir.

Loin de s'appuyer sur des prétextes qui ne tromperaient personne, la démarche du Marquis de Jaucourt⁸ en 1782 est rapide⁹ et directe :

"Mr le Premier a dit encore que Mr. le Mis de Jaucourt lui avait dit qu'ils ne pouvaient se passer d'une Comédie dans Genève, qu'il fallait absolument cette distraction aux officiers qui n'en trouvaient point ici."¹⁰

A l'objection du Conseil, de Jaucourt répond encore

"que quelques fussent les inconvénients de la Comédie il fallait voir le bien de la chose, qu'il le pria d'en proposer l'établissement de sa part au Conseil & qu'il espérait qu'il ne le lui refuserait pas."

Ainsi formulée, cette demande s'inscrit dans la tradition française de théâtre de garnison, générée dès la fin du XVII^e siècle par des questions de police militaire¹¹. Cette demande

qui débuta le 5 février 1768 (AEG, Procès Criminels, no 11681, 5 février 1768). L'affaire fut cependant classée sans jamais aboutir. Le 4 mars 1769, les Registres du Conseil nous apprennent que la Comédie avait à nouveau été interdite.

8. Arnail-François, Marquis de Jaucourt, né à Paris en 1757 et mort en 1852 (DEZOBRY Ch. et BACHELET, Th., Dictionnaire Général de biographie et d'histoire, 2ème éd. M.E. DARSY, Paris 1889, Vol.1, p. 1499) Jaucourt n'est donc âgé que de 25 ans lorsqu'il arrive à Genève.

9. Genève capitule le 2 juillet 1782, et le 8 juillet déjà le Marquis de Jaucourt fait une demande officielle. (AEG, RC 8 juillet 1782).

10. AEG, RC 8 juillet 1782. Même référence pour la citation suivante.

11. Fuchs nous apprend qu'en 1697 déjà, l'abonnement des troupes françaises à la Comédie était obligatoire. Cette mesure avait soulevé des protestations, mais elle fut pourtant confirmée par un décret royal : l'"Ordonnance du Roi pour régler le service dans les Places et dans les quartiers, du 1er mars 1768, titre XX, art. 23 : "Tous les régiments s'abonneront à la Comédie; mais les Commandants des Places tiendront la main à ce que cet abonnement soit fait au plus bas prix possible et que la retenue en soit faite avec égalité

paraît donc claire, justifiée de plus par des raisons de police intérieure.¹²

Réactions genevoises

Au voeu exprimé par de Jaucourt, Genève oppose les mêmes réticences que lors des demandes précédentes :

Mr le Premier "représenta à Mr. de Jaucourt que le séjour de la Comédie dans la ville ferait beaucoup de peine au Conseil & à plusieurs Citoyens, que les événements qui venaient de se passer avaient causé beaucoup de chagrin dans un parti, que leur douleur répandait un deuil général sur la République; que d'ailleurs la cessation des fabriques avait occasionné beaucoup de misère chez quelques familles, que les occasions de dépense nouvelle étaient par conséquent à éviter, & que les plaisirs d'un spectacle seraient un contraste fâcheux avec les besoins du peuple."¹³

Pourtant le Conseil finira par autoriser, le 8 juillet, l'établissement d'un théâtre à Genève.

Dès lors qu'il réalise que le théâtre sera construit de pierre, le Consistoire témoigne de l'inquiétude quant aux "maux qu'attireroit sur nous un Spectacle permanent & au préjudice notable qu'il pourroit porter à la Religion et aux moeurs".¹⁴ Ce à quoi le Conseil rétorque (Pilate non dénué

au prorata des appointements de chaque grade". (FUCHS, Max, La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle, Tome 1, Paris, 1933, pp. 45-46).

12. Ces raisons sont exprimées très clairement dans un mémoire ultérieur (23 février 1784) envoyé à Jaucourt par M. De Saussure : "Les Seigneurs Plénipotentiaires, en travaillant à la pacification de la République, regardèrent l'établissement de la Comédie dans Genève, comme un moyen de rapprocher les esprits, de dédommager la Bourgeoisie des récréations dangereuses, auxquelles on la forçoit de renoncer, & de disposer à la gayeté & à des affections douces & paisibles, un peuple, que de longues dissensions avaient rendu sombre & insociable." (AEG, Finances J4)

13. AEG, RC 8 juillet 1782.

14. AEG, RC 24 août 1782.

d'une impertinence toute voltairienne) qu'un théâtre en pierre évite tout risque d'incendie, "que les raisons de sagesse qui ont engagé les Sgr^s Plénipot. à requérir que la comédie fut reçue chez nous n'échappèrent point au Conseil & que le temps seul pourra nous apprendre si la permanence de ce genre de récréation convient ou ne convient pas à notre peuple."¹⁵

Ainsi formulée, cette réponse soulève une question qui mérite qu'on s'y arrête. Etant donné les circonstances politiques, le Conseil pouvait difficilement refuser le théâtre au Marquis de Jaucourt, mais souhaitait-il le refuser ? En tant qu'organe étatique il eut été délicat d'ignorer délibérément les interdictions en cours et le Conseil se devait ainsi d'afficher une attitude réticente au théâtre. Cependant, bien des indications témoignent d'une dichotomie au sein du Conseil, dichotomie qui révélera plusieurs de ses membres comme étant favorables à l'implantation d'un théâtre permanent.¹⁶ Preuve en est qu'un nombre important de conseillers, faisant partie du Petit Conseil et du Conseil des Deux-Cents, se trouvent être soit les instigateurs, soit des membres de la société d'actionnaires qui se forme pour la construction du théâtre.¹⁷ (Voir annexes nos 1,2 et 3)

15. *ibid.*

16. Ceci explique d'ailleurs la célérité avec laquelle l'affaire est réglée, puisqu'il n'aura fallu qu'une seule séance, sans même un débat, pour que l'autorisation soit accordée.

17. Un extrait d'une lettre adressée au Conseil par les actionnaires (20 mars 1783) fait ressortir très clairement la volonté politique : "Que la construction de cette salle, quoique dirigée par des Particuliers, n'en doit pas moins être considérée comme une Entreprise Publique, soit dans son origine, soit dans son bût; qu'elle a été formée sous les auspices du Gouvernement, et qu'il ne saurait se dispenser de l'Encourager, d'en faciliter même le succès." (*italics mine*) (AEG, Notaire Gédéon Mallet, 1785-86, vol. 1er, p. 31 et ss. +

Plusieurs raisons peuvent en être la cause.

Tout le XVIII^e siècle est révélateur du goût prononcé des Genevois pour le théâtre. En 1737 déjà, avant les troubles du mois d'août, alors que l'arrêt du 18 mars 1732 était toujours en vigueur, le procureur général DuPan proposait en avril "que l'on réfléchisse s'il ne convient pas de permettre pendant quelques mois de l'année une bonne comédie".¹⁸ Au mois de juin encore, le Sr Isaac-Pictet demandait "qu'on permette de temps en temps une comédie qu'un nommé Laforet offre ses services, et de se soumettre à tout ce qu'on voudra lui prescrire."¹⁹ Puis dans la deuxième moitié du siècle, ce fut chez Voltaire, ou dans les nombreux théâtres construits sous son impulsion (tels ceux de Carouge, de Châtelaine, ou à Tournay puis à Ferney) que les Genevois se rendirent en masse. Aussi n'est-il pas surprenant de constater qu'en 1783 d'aucuns affirment que le "Spectacle étoit regardé depuis assés longtems par un grand nombre de personnes, comme un Etablissement qui manquoit à une Ville aussi riche, aussi peuplée, & aussi éclairée que l'étoit celle de Geneve."²⁰ L'argument de contrôle politique est évidemment déterminant :

"On n'en a que mieux compris que des Cytoiens sans cesse occupés de leurs affaires, dont ils n'étoient gueres distraits que par des speculations serieuses, avoient besoin plus que tout autre Peuple, de quelque delassement d'un autre genre; pour les empecher de se trop concentrer en eux mêmes, d'ou leur activité naturelle, ne les tiroit de tems en tems, que par des efforts plus ou moins dangereux pour la Société."²¹

document annexé)

18. AEG, RC 1er avril 1737.

19. AEG, RC 3 juin 1737.

20. Mémoire du 15 Janv 1783, (AEG, Finances J4). Mêmes références pour la citation suivante.

21. Cet argument motivera d'ailleurs la demande de veto

Si l'histoire dévoile l'inclination des Genevois pour l'art dramatique, elle ne permet pas en revanche de comprendre une si forte détermination à vouloir un théâtre permanent.²² Déchus, puis rétablis dans leur fonction par les médiateurs, le Petit Conseil ainsi que le Conseil des Deux-Cents viennent de reprendre leurs séances.²³ Le théâtre ne s'impose-t-il pas dès lors, plus qu'un moyen de contrôle politique, comme une affirmation d'un pouvoir absolu réinstauré ? Symbole visible de tous, ce théâtre est, par sa volonté de permanence, le reflet d'une autorité qui se veut inébranlable. Au-delà d'une police militaire, d'un contrôle politique, de l'argument didactique ou d'une notion de prestige local, cet enfant non désiré, pourtant désiré, serait donc avant tout signe tangible d'un pouvoir patricien. Paradoxe des circonstances, qui explique l'établissement d'un théâtre permanent dans une ville où les lois l'interdisent.

adressée au Marquis de Jaucourt par les actionnaires le 23 février 1784, lorsque St-Gérard (cf. infra note 62), renvoyé de la direction genevoise, manifestera ses intentions de rouvrir sa salle de Châtelaine : "On a lieu de croire qu'il pense à s'établir sur la frontière, à Chatelaine en Eté, & qu'il sollicite des souscriptions des Représentans. S'il réussit, le theatre de Genève ne sera fréquenté que du petit nombre de constitutionnaires qui habitent la Ville pendant la belle saison, & les Représentans, qui croiseront longtems les vues de l'administration, ne le fréquenteront pas pendant l'hyver. Et cependant, c'est pendant l'hyver qu'il convient que la Bourgeoisie fréquente le Spectacle, & que les cotteries d'hommes ne soient pas sa première et son unique récréation." (Mémoire envoyé au Marquis de Jaucourt par Mr de Saussure, AEG, Finances J4).

22. "...on jugea que cet établissement devant être désormais permanent il falloit le faire en Piere et d'une grande solidité..." (Rapport fait à l'assemblée des actionnaires, 8 mars 1783, AEG, Finances J4).

23. La première séance officielle du Petit Conseil a lieu le 4 juillet 1782 (AEG, RC 283, 4 juillet 1782, p. 219).

L'emplacement : un choix similaire à critères évolutifs

De concert avec les autorités, le patriciat avait lancé au début du XVIII^e siècle une vaste opération architecturale qui modifia considérablement le visage de la ville haute. Le remplacement des anciens taudis par une rangée uniforme d'hôtels particuliers à la française (création de la rue des Granges), surplombant et dominant l'entrée de Neuve, avait permis aux classes dirigeantes de s'établir et d'embellir le site le plus privilégié de la ville.²⁴ Les militaires eux-mêmes n'étaient pas restés insensibles à l'esthétique des nouvelles implantations. Le 28 juillet 1737, Gedeon Girard, Sieur des Bergeries et Capitaine d'une compagnie au service de la République, proposait la démolition du Bastion de l'Oie²⁵ et la construction d'une nouvelle porte à Neuve, présentant précisément son projet comme étant une contribution à l'embellissement de ce front de ville :

"A l'égard de la decoration de nôtre ville, je crois qu'il n'y a qu'à jetter la veüe sur mon plan, pour voir que cette distribution est très reguliere; elle est d'autant plus a desirer, que c'est un de nos plus beaux cartiers, et un des beaux fronts de fortification de nôtre ville".²⁶

Il n'est pas surprenant dès lors de constater, trois ans plus tard, que la Porte de Neuve est la seule qui, des trois portes de Genève, soit dotée de qualités architectoniques particulières. L'implantation, en 1766, du théâtre en bois

24. CORBOZ, André, "La Place Neuve, composition progressive", dans Le Musée Rath a 150 ans, Genève, 1976.

25. La démolition du Bastion de l'Oie ne pose selon lui aucun problème militaire, ce bastion ne protégeant qu'un espace très restreint où il n'est pas nécessaire de poster des troupes pour la défense de la place.

26. AEG, RC 1738, entre pp. 14 et 15.

dans un espace aux rapports esthétiques bien définis, pouvait donc sembler en contradiction avec les efforts d'embellissement entrepris²⁷. Ce choix est toutefois moins surprenant qu'il n'y paraît, lorsque l'on sait qu'il ne s'agissait pas là du premier emplacement retenu pour ce bâtiment. Les regards du Conseil s'étaient en effet tout d'abord tournés vers la place "qui se trouve sur la droite en entrant au Bastion d'Hollande", un terrain réservé aux besoins de l'artillerie. La Chambre d'Artillerie fut aussitôt réticente à une telle implantation, réticence qu'elle motivait par des raisons de sécurité :

"laissant à l'écart la dépense du transport des couverts, qui sont addosser contre le mur du Parapet on a observé qu'en les replaçant ailleurs cela nous resserrerait dans le Bastion et que dans le cas où le feu prendrait au Theatre il pourroit facilement se communiquer aux hangards et aux autres couverts qui n'en sont pas éloignés même au magasin à Poudre."²⁸

Sans doute les militaires voyaient-ils également d'un mauvais oeil le Conseil s'immiscer dans leurs affaires et leur imposer un bâtiment qui les aurait mis de surcroît à l'étroit. Le Conseil fut donc prié de bien vouloir porter son choix sur un autre emplacement. Pourquoi la Place de Neuve ? D'autres endroits sans doute auraient été possibles. Il est vrai qu'il paraissait cependant difficile d'imaginer le théâtre en bordure d'un lieu aussi socialement explosif que St-Gervais;

27. Le 19 avril les nobles Mallet et François Tronchin rapportent "qu'ayant examiné les places qui pourroient convenir pour établir le théâtre de la Comédie, ils avaient trouvé qu'on ne pouvoit le placer plus commodément qu'à gauche à l'entrée du bastion souverain, qu'on y entreroit par le parapet, et qu'il n'y auroit aucune sortie sur le bastion" (AEG, RC 19 avril 1766).

28. "Registre de la Chambre d'Artillerie de 1750 à 1780", AEG, Militaire 03, 21 mars 1766, p. 471, information transmise par Christine Amsler que nous remercions chaleureusement.

quant au quartier de la porte de Rive, situé en bout d'une artère commerciale de la ville, il était probablement trop excentré pour accueillir un édifice à fonction publique (une prison sera d'ailleurs construite sur le Bastion de Hesse en 1822). Y avait-il déjà volonté de situer le théâtre à proximité des classes susceptibles de le fréquenter ? La promenade et l'école de dessin récemment installée au Calabri ont-elles joué un rôle ? Quelle que soit la réponse, ce choix est curieusement annonciateur de celui qu'auraient à faire les conseillers seize ans plus tard.

Si le choix est similaire en 1782,²⁹ les critères ayant dirigé la réflexion ont évolué. Il ne s'agit plus de faire construire un bâtiment de bois mais un édifice de pierre pour lequel un architecte est mandaté par des commanditaires particuliers : ceux là même qui ont bâti Genève durant le siècle. Vu sous cet angle, le bâtiment peut apparaître comme un aboutissement, non prévu sans doute, d'une opération qui aura duré plus d'une soixantaine d'années. L'insertion d'un monument architecturé dans cet espace pourrait donc être également considéré comme la touche finale de l'embellissement architectural de la ville du XVIII^e siècle.³⁰ Il est le lien

29. "Noble Ami Rilliet Seigneur Conseiller a rapporté qu'il s'etoit occupé avec Monsieur l'Ancien Syndic Guainier de l'emplacement qu'on pouvait donner à une Salle de Comedie & qu'ils n'en avoient trouvé aucun qui fut plus convenable que celui ou avoit été bâtie la Salle de Comedie en 1766" (AEG, RC 22 juillet 1782).

30. Ainsi considérée, cette démarche peut également s'inscrire, bien que dans une moindre mesure, dans la continuité d'un mouvement de monumentalisation des places genevoises, que l'on observe durant tout le XVIII^e siècle : le temple de la Fusterie (1713-15); la porte Neuve (1740); la Grenette de Longemalle (1747); et le portique colossal de la cathédrale Saint-Pierre (1752-56) qui, bien que n'étant qu'une reconstruction partielle, peut également être compris dans cette tendance d'affirmation de l'édifice public genevois.

symboliquement et physiquement transitoire entre l'architecture étatique (la porte militaire) et l'architecture privée (le front des Granges), étant lui-même redevable aux deux (terrain et architecture), tous étant indissociablement liés en un effet d'esthétique monumentale. De plus, il crée le pendant du Calabri, et détermine en le délimitant, le nouveau quartier culturel, dans lequel viendront s'implanter ensuite l'Orangerie (1818), le Conservatoire de Botanique (1824) et enfin, beaucoup plus tard, le Conservatoire (1856-58) et l'Université (1868-1873).³¹

Comparé aux emplacements retenus pour d'autres salles de spectacles de la seconde moitié du XVIII^e siècle, celui de Genève présente une solution de compromis qui, sans être rétrograde, est loin d'être avant-gardiste. Jusqu'à la fin des années 1770, l'insertion d'un théâtre ne semblait pas, en général, faire l'objet de grandes préoccupations.³² Placés tant bien que mal dans un tissu urbain préexistant, les théâtres étaient des bâtiments que l'on ne souhaitait pas mettre en évidence.³³ C'est à la fin des années 1770 et le

31. Genève se rapproche en cela de la notion de centre culturel qu'avait déjà définie le théoricien italien Francesco Milizia. Allant au-delà du regroupement d'activités culturelles dans un même quartier, il préconisait qu'à un théâtre idéal ("école de vertu et de bon goût") devaient être annexés des "Académies de Peinture, Sculpture, Architecture, et de Belles Lettres"; 'Jeu de balle'; des 'Académies de Musique, de Danse, et de plusieurs Jeux Gymnastiques'; des 'Jeux de Paume'; un terrain pour le 'Jeu du Ballon'; des 'Salles de Billard'; une 'Place pour Manège d'équitation' et pour des 'Spectacles publics'" (VIALE FERRERO, Mercedes, "Le théâtre de Carouge", dans Bâtir une ville au siècle des lumières, Carouge, 1986, p. 424.

32. Exception faite du théâtre de Lyon, construit par Jacques-Germain Soufflot (1754), premier théâtre de France à être isolé de toute part.

33. "Celui de Brest est, jusqu'en 1767, au fond d'un coupe-gorge; celui du Puy est placé non loin de la Tour Pannésac,

début des années 1780 que le théâtre acquiert ses titres de noblesse. Protagoniste d'une scénographie urbaine dont il régit le tracé, reconnu comme entreprise édilitaire, il devient également facteur de valorisation économique et signifiant social. Son implantation est ainsi le plus souvent liée à la création (ou à la restructuration) d'un quartier destiné à attirer la haute société et les classes aisées.³⁴

Ville en mal de place, Genève ne pouvait songer à donner à son théâtre l'ampleur urbanistique des grands modèles français. De plus, tel n'en était pas le but.³⁵ Cependant, loin d'être relégué en un quartier obscur, le théâtre de Genève est néanmoins doté d'un espace qui le valorise.

Enfin, le théâtre n'est pas à Genève l'agent d'une potentielle aristocratisation du voisinage, c'est au contraire le haut front des maisons patriciennes qui confère au bâtiment un prestige certain, rejoignant ainsi les propos énoncés par Enea Arnaldi (érudit italien ayant écrit sur la question théâtrale, 1762) :

"le Théâtre doit être bâti dans la partie plus noble de la Ville, de façon qu'il soit entouré de rues magnifiques: il sera presque indispensable que devant sa façade s'ouvre une

'le long des murs'; celui de Caen, bâti après 1762, est au milieu de cabarets borgnes, 'non loin du quartier de la foire'; celui de Grenoble avoisine la prison." (FUCHS, Max, Op. cit., supra note 11, p. 55). A Paris la situation n'est pas véritablement meilleure. L'Opéra de Moreau (1763) est enclavé dans le Palais-Royal; la Comédie-Française reste jusqu'en 1770 à la rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés, encadrée entre deux immeubles; et la Comédie Italienne reste jusqu'en 1783 dans l'Hôtel de Bourgogne, qui occupe le coeur d'un îlot.

34. Tels sont les cas de la Comédie-Française (1767-1782), Besançon (1778-1784), Marseille (1785 ?), Nantes (1784-5), pour ne citer qu'eux.

35. Gardons en mémoire que le théâtre était, dans l'immédiat, destiné à distraire les troupes médiatrices aussi rapidement que possible.

Place, où pourront se garer les Carosses et autres sortes de Voitures pour les Personnes de qualité qui y feront concours"³⁶,

le front magnifique tenant lieu, à Genève, de "rues magnifiques". Le conseil, il est vrai, est d'une simplicité presque banale (caractéristique par ailleurs de l'empirisme des premiers écrits théoriques) qui fait ressortir d'autant mieux la modestie de la solution retenue pour Genève.

De la monumentalité

L'isolement est condition sine qua non mais non le seul critère de monumentalité. Depuis longtemps, on l'a vu, il était recommandé qu'un théâtre soit isolé de toute part, dans le but de prévenir tout risque de propagation d'incendie.

La définition donnée par J.F. Blondel du "caractère" que doit présenter un édifice, ne s'allie, pour le cas théâtral, qu'à une perception utilitaire du milieu urbain:

"Pour la commodité des Citoyens & des Etrangers, ils doivent être isolés de toute part, & être environnés de rues qui facilitent la circulation des voitures"³⁷

Six ans plus tard, une nouvelle conception de l'édifice théâtral transcende la seule intégration pratique, et Roubo pour la première fois, établit l'interdépendance du bâtiment et du tissu urbain. Un théâtre doit être ainsi situé sur une place percée de plusieurs rues afin de procurer des point de vues

36. VIALE FERRERO, Mercedes, Op. cit., supra note 31, p. 424.

37. BLONDEL, Jacques-François, Cours d'Architecture ou Traité de la Décoration, Distribution et Construction des Bâtiments, Tome II, Paris, 1771, p. 264.

"pour que ceux qui arrivent puissent jouir facilement de son aspect, & pour que ceux qui sont dans l'intérieur jouissent également des différents points de vue, qui pour cela doivent être prolongés le plus qu'il est possible".³⁸

Les projets pour la nouvelle Comédie Française³⁹ iront plus loin encore, en impliquant une restructuration urbaine de tout le quartier et une mise en relation de l'architecture du bâtiment avec celle des immeubles avoisinants, et depuis lors, la réalisation de théâtres monumentaux ne pourra être dissociée des programmes d'urbanisme, que les projets soient extension, reconstruction, ou aménagement.

Le théâtre et la place de Neuve : un effet déclencheur

Les plans de la ville de Genève antérieurs à 1782 (Pl. III) présentent un espace défini symétriquement par rapport à la Porte Neuve qui en établit l'axe central. De part et d'autre de la porte, des courbes arborisées ouvrent la place en direction des dégagements : à gauche, la Corraterie; à droite la rue Sous la Treille. Le parcours visuel de cette entrée de ville se veut dans un premier temps monumental, puisque le regard bute en ligne droite contre les murs de soubassement des terrasses, obligeant ainsi le spectateur à lever les yeux et à découvrir le front des hôtels particuliers. La forme légèrement bastionnée des terrasses conduit ensuite le regard aux dégagements qui permettent de

38. ROUBO, le fils, Maître Menuisier, Traité de la Construction des Théâtres et des machines théâtrales, Première partie, Paris 1777, p. 38.

39. Les projets remaniant considérablement le tissu environnant datent de 1777 à 1780. Les projets précédents ne proposaient pas une recomposition aussi radicale.

choisir son entrée dans la ville. La perception visuelle de cette place est donc bien celle d'une entrée, et d'une entrée uniquement, impliquant une approche en deux temps : temps de pause imposé par les murailles, puis choix de direction (Pl. IV). L'implantation du théâtre crée donc un déséquilibre dans cet espace symétriquement organisé (Pl. V). Encastré dans la promenade des Bastions et placé de biais, il s'aligne sur l'enceinte des Réformateurs; cet emplacement singulier n'est d'ailleurs pas documenté. Par rapport à la courbe arborisée précédente, le théâtre accuse une position en retrait qui témoigne d'une volonté d'élargissement de la place, de façon à conférer à l'édifice un espace lui permettant de s'affirmer. Est-ce pourtant suffisant pour parler de monumentalité dans le cas de Genève ? Confrontés aux règles énoncées dans l'ouvrage didactique et le traité susmentionnés, force nous est d'admettre que le bâtiment, et nous en reparlerons,⁴⁰ ne présente ni le "caractère" affirmé, ni la mise en scène urbaine préconisés entre autres par Blondel et Roubo. Si l'on peut pourtant parler de scénographie urbaine pour la place de Neuve, elle n'est jamais dirigée en fonction du théâtre, qui n'est à aucun moment envisagé comme un objet urbain, quasi sculptural, pour lequel le tissu environnant fait office d'écrin, et avec lequel il développe une relation d'interdépendance. Bien que situé sur une place, le théâtre des Bastions, par sa position légèrement en retrait dans un angle de la Belle Promenade, révèle l'option pour une certaine discrétion, qui cède la place à une monumentalité urbaine dont il fait partie, sans en être le centre.

40. Cf. infra, note II. 68.

S'il n'est pas finalité, le théâtre fait par contre effet de déclencheur urbain. Sa position de guingois appelle un pendant (rendu possible par l'élargissement de la place), il dynamise et renforce la ligne de dégagement de la rue sous la Treille, et crée le premier élément d'une potentielle "sortie" de ville monumentale. Par son obliquité, le théâtre fait office de "déflecteur"⁴¹ et ce, non seulement dans le sens d'une sortie - où le théâtre renvoie le regard vers la porte Neuve - ainsi qu'André Corboz l'a démontré (Pl. VI), mais également dans le sens d'une entrée. Pour qui vient de l'extérieur, l'appréhension de l'entrée comporte alors trois étapes : la porte Neuve, puis derrière, le théâtre dont l'inclinaison renvoie enfin le regard vers le front des Granges (Pl. VII et VIII). Dans les deux cas (entrée et sortie), le théâtre n'est donc jamais l'objectif de lignes convergentes, ainsi qu'on l'observe sur des compositions urbaines des théâtres français monumentaux de l'époque (Pl. IX), mais une seule étape transitoire.

Le musée Rath ne viendra compléter la place que quarante-quatre ans plus tard, et bien qu'étonnamment la solution ne se soit pas imposée d'emblée⁴², il est évident que l'emplacement finalement retenu pour sa construction a été conditionné par celui du théâtre. De l'arrangement final de la place date également le fronton, rajouté en 1830 de façon à harmoniser le théâtre aux deux autres bâtiments (Porte Neuve et musée Rath). L'un et l'autre s'influencent donc mutuellement afin de créer un tout esthétiquement et

41. Ainsi que l'a fort bien défini André Corboz, Op. cit., supra note 24, p. 15.

42. Ibid., p. 15.

urbainement cohérent. Les éléments sont en place, et d'un lieu, conçu en tant qu'entrée seulement, la place de Neuve est devenue à la fois entrée plus imposante encore (Pl. VIII sans acétate) et sortie monumentale (Pl. VI). Ainsi, bien que n'étant pas le protagoniste, le théâtre des Bastions est néanmoins acteur et metteur en scène de l'agencement de la place de Neuve.

La démolition des fortifications transformera cet ordre progressivement composé, mais l'implantation du Conservatoire (1855) témoignera encore de la volonté de conserver, sinon les proportions, du moins les éléments de la composition. Un projet pour le nouveau théâtre (Pl. X) tentera de recréer l'ancienne organisation en proposant une solution amplificatrice (pavillons de part et d'autre du théâtre, agrandissement du Musée Rath), afin de remédier aux dimensions d'une place devenue gigantesque. Mais l'emplacement retenu pour le nouveau théâtre (1875-79) ainsi que la démolition du théâtre des Bastions (1880) viendront porter le coup final à tout espoir de réorganisation cohérente de la place.⁴³ La

43. D'aucuns se sont d'ailleurs élevés contre cet emplacement, dressant un tableau précurseur d'une situation restée inchangée jusqu'à nos jours et posant encore problème aujourd'hui : "... la place, rasée d'un côté avec une grille, aura l'apparence d'un carrefour du genre de ceux qui servent aux octrois des barrières de Paris. Du reste par la présence des Bâtiments Académiques, les allées des Bastions sont devenues de véritables rues qui rendront la création d'une grille parfaitement ridicule, attendu que s'il en existait une maintenant, il conviendrait de l'enlever. Du côté actuel se trouve l'animation naturelle résultant du passage direct pour Carouge et Plainpalais. Si l'on met le théâtre vers la caserne, le côté dont nous parlions deviendra nu et sombre. En effet, figurez-vous cette partie si importante de la place, le soir, avec des grilles et des arbres sur toute son étendue, et vous comprendrez que ce morne silence jurera fatalement avec la circulation forcée de cet endroit.

Quoi qu'on fasse on n'obtiendra ainsi qu'une place sans symétrie, sans régularité, boîteuse puisque tous les monuments seront jetés d'un seul côté, avec le plus considérable dans

logique urbanistique qu'assurait en partie l'implantation du théâtre a motivé la surprenante proposition de Slobodan Vasiljevic, qui suggère en 1984 ⁴⁴ la création d'une salle de concert sur le même emplacement que celui de l'ancien théâtre (Pl. XI). L'agencement de la place ayant été cependant totalement transformé, ce bâtiment n'aurait pas été la solution qu'attend toujours la Place Neuve.

Société d'actionnaires et financement

Le budget de la ville ne permettant pas le financement d'une telle entreprise, des particuliers s'organisent en une société d'actionnaires afin de construire la salle de spectacles. La version officielle laisse penser que la création d'une société d'actionnaires n'a pas été la première solution envisagée :

"Sur la manière de l'édifier il y avoit eu de la difficulté pour les Directeurs d'une troupe de Comédiens qui avoient dessein de jouer dans cette ville, à s'entendre avec les Charpentiers auxquels ils s'étoient adressés pour entreprendre le bâtiment, que cela avoit engagé des Particuliers de cette ville à offrir de faire bâtir à leur fraix un Théâtre en Massonnerie,"⁴⁵

Trois ans plus tard toutefois, un bref rappel historique apporte des précisions plus objectives :

l'angle le plus exentrique." (AVG, "Mémorial des séances du Conseil Municipal", 27 janvier 1874, p. 614).

44. VASILJEVIC, Slobodan, "Ville-symbole et symboles de la ville, Genève : à la recherche des lieux perdus", dans Transformations urbaines, Etude sur les espaces de Genève, Introduction à l'exposition 'A la recherche des lieux', Genève, 1984. (Tiré à part des Ingénieurs et Architectes Suisses, 1984).

45. AEG, RC 22 juillet 1782.

"Que quelques particuliers aiant été appelés à conférer avec les dits Seigneurs Commissaires sur l'emplacement & l'exécution de cet établissement, il fut arrêté préalablement qu'on ne pouvoit en donner l'entreprise à aucun Entrepreneur de bâtimens, ni chefs de troupe de Comédie, dont les intérêts ne pouvoient se concilier aux vues que l'on devoit se proposer."⁴⁶

A l'évidence, certains conseillers et les futurs actionnaires tenaient à garder les rênes bien en main.

Il est établi d'emblée "que le bâtiment appartiendrait aux Actionnaires, (...) & en tant que le sol sur le quel le dit bâtiment seroit construit appartiendrait toujours à la Seigneurie" et que "l'Etat qui ne se trouvoit pas en position d'en faire les avances, se réserva cependant la Faculté de se charger dans la suite de cet Etablissement, lorsque les circonstances et l'amélioration de ses finances pourroient le luy permettre"⁴⁷ La date de la création de la société n'est pas connue, cependant les registres du Conseil nous apprennent qu'elle existe déjà le 22 juillet 1782. Une souscription est ouverte pour des actions fixées à 50 louis chacune, mais la campagne ne se fait pas sans peine et au 15 janvier 1783 "on n'a pû parvenir encore a se procurer au dela d'une 50ne de souscriptions entieres"⁴⁸, qui se trouvent en grande majorité dans les mains des familles patriciennes. (voir annexe no 1) Cette difficulté peut s'expliquer sans doute par la crise secouant Genève, responsable, ainsi qu'on l'a vu plus haut, de la ruine de plusieurs familles de commerçants, et les actionnaires seront d'ailleurs contraints par la suite à

46. AEG, Notaire Gédéon Mallet, 1785-86, vol. 1er, p. 32.

47. ibid., pp. 32-33 et documents annexés.

48. AEG, Finances J4, Mémoire du 15 Janvier 1783.

baisser le prix des actions de 50 à 25 louis⁴⁹ (Pl. XII). Le comité d'actionnaires s'organise rapidement en plusieurs commissions : celle de la construction du bâtiment est composée de MMs Jean Daniel Lemaire, Isaac Robert Rilliet & Jacques Rilliet, alors que MMs François De la Rive, Jean Armand Tronchin, Antoine Charles Benjamin Saladin & Pierre Rodolphe Bontems sont chargés de la partie administrative, soit de traiter avec les Seigneurs commissaires du Magnifique Conseil et avec ceux de la Chambre des Comptes afin d'établir les conventions, de chercher une troupe convenable et de traiter des conditions avec les directeurs.⁵⁰

Inhérentes à la commercialisation de l'entreprise théâtrale, les constitutions de sociétés d'actionnaires en vue de la création d'une salle de spectacles apparaissent et se généralisent au XVIII^e. Citons les exemples de Grenoble, Montpellier, Nantes et Paris.⁵¹ Cependant les circonstances ne

49. Probablement lors de l'émission de nouvelles actions le 10 avril 1785. (AEG, notaire Gédéon Mallet, 1785-86, vol. 1er, p. 31 et ss.)

50. Ibid., pp. 33-34; et Rapport fait à l'assemblée des actionnaires le 8 mars 1783, AEG, Finances J4.

51. Grenoble (avant 1773). FUCHS, Max, Op. cit., supra note 11, p. 52.

Montpellier (entre 1755 et 1773). JOURDA, Pierre, "Notes sur l'histoire du Théâtre à Montpellier au XVIII^e siècle", in Mélanges d'Histoire Littéraire offerts à Daniel Mornet, Paris, 1951, p. 143.

Nantes (1770). LELIEVRE, Pierre, Nantes au XVIII^e : Urbanisme et architecture, Paris, 1988, p. 214.

Paris - 1763 : Comédie Française sous l'impulsion de Marigny.

- 1780-2 : Nouvelle Comédie-Française. MOSSER, Monique, et RABREAU, Daniel, Charles de Wailly peintre et architecte dans l'Europe des Lumières, Paris, 1979, p. 65.

En Italie les "théâtres étaient organisés de manière sociétaire : un groupe d'aristocrates s'associait pour les gérer sans aucun but lucratif (disons mieux, en pure perte)", tradition qui "s'était répandu(e) en Piémont et en Savoie après avoir été établi(e) à Turin" (VIALE FERRERO, Mercedes, Op. cit., supra note 31, p. 424.) Il n'est toutefois pas

paraissent pas comparables à celles de Genève. A Nantes en 1770, des négociants se réunissent en une "Société pour l'établissement d'un spectacle sédentaire", toutefois leur ambition ne tendait pas à la construction d'un édifice de prestige, et l'utilisation de la pierre (au lieu du bois projeté) leur est imposée par le procureur du roi syndic.⁵² La situation ne semble pas davantage comparable à Paris, où la construction de la nouvelle Comédie Française (actuel Odéon) fait en effet partie d'une opération immobilière importante qui place le théâtre dans un contexte bien différent de celui de Genève. Il est à Paris la clef de voûte de tout un projet dont il conditionne, ainsi qu'on l'a vu, l'urbanisme des lotissements à restructurer ou à construire. Cependant le financement de sa construction dépend de la réussite financière de l'opération immobilière. Aussi les actionnaires investissent-ils dans le projet global, dans le but d'en retirer un bénéfice.⁵³ Genève se trouve à l'opposé d'une telle démarche et les actionnaires genevois s'offrent le luxe

précisé s'ils s'étaient constitués en une société d'actionnaires, et s'ils étaient également responsables de la construction des théâtres. La surprise de l'auteur, qui relève avec étonnement qu'"un entrepreneur aurait pris sur soi la gestion des spectacles" nous apprend de plus que la tradition de l'entrepreneur de spectacle, qui est en France, comme à Genève et en dépit de la société d'actionnaires, chargé de la direction, voire parfois de la construction des salles de spectacles (tel à Genève le théâtre en bois de 1766), est à considérer comme une innovation typiquement française datant du XVIII^e siècle.

Martine de Rougemont nous apprend qu'en Allemagne, l'écart moins marqué entre le monde de la cour et le monde du négoce a favorisé des associations de marchands et de grands bourgeois qui, assistés par les corps locaux, se chargent le plus souvent de la construction des théâtres. (ROUGEMONT, Martine de, La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle, Paris, 1988, p. 163.

52. LELIEVRE, Pierre, Op. cit., supra note 51, p. 214.

53. MOSSER, Monique, RABREAU, Daniel, Op. cit., supra note 51, p. 65.

d'investir dans un projet dont ils ne peuvent ignorer qu'il constitue un gouffre financier. La volonté patricienne est par conséquent d'autant plus évidente, que contrairement aux salles de spectacles françaises contemporaines, aucune infrastructure commerciale n'est de plus prévue pour celle de Genève. Le théâtre de Lyon, par exemple, comptait parmi ses recettes annexes la location de locaux attenants à la salle, tels que des boutiques, des écuries et des greniers.⁵⁴

L'extrême en la matière se trouve indiscutablement au théâtre de Bordeaux qui offre "144 'pièces ou accessoires' à louer, boutiques, arrière-boutiques, entresols, caves, 13 logements à l'étage attique".⁵⁵ A Genève, le café, l'appartement du cafetier, du directeur, et le loyer de la salle de spectacle ne seront que d'un rapport trop modeste pour oser espérer rentabiliser l'opération.

Projets et devis croissant et dépassant très rapidement les budgets fixés, les actionnaires se voient dans l'obligation de recourir à de nouveaux modes de financement. Ainsi, le 26 mars 1783, les actionnaires se résolvent-ils à

54. FUCHS, Max, Op. cit., supra note 11, p. 58.

55. LAGRAVE, Henri, "Le Grand-Théâtre de Bordeaux devant l'opinion (1772-1785)", dans Victor Louis et le Théâtre, Actes du colloque tenu en mai 1980 à Bordeaux, Paris, 1982, p. 46. Les villes de gros négoce, telles Lyon et Bordeaux ont dû favoriser ce développement de commerces, qui sont à la fois moteur économique et facteur de rentabilité. Daniel Rabreau relève toutefois "la fonction urbaine des façades ouvertes du théâtre (de Bordeaux), transformées en galeries marchandes" (RABREAU, Daniel, "Le Grand Théâtre de Victor Louis : Des vérités, des impressions", dans Victor Louis et le Théâtre, Actes du colloque tenu en mai 1980 à Bordeaux, Paris, 1982, p. 28). L'idée sera reprise dans le projet de Ledoux pour le théâtre de Marseille (1784-1785), où l'architecte n'hésitera pas à doubler ses façades latérales d'une série continue de boutiques, ce que Rittaud-Hutinet définit comme étant l'espace social actif en opposition à l'espace social passif qu'est la salle du théâtre. (RITTAUD-HUTINET, Jacques, La Vision d'un futur : Ledoux et ses théâtres, Lyon, 1982, p. 125.

demander une aide au Magnifique Conseil, que celui-ci consent à leur accorder, le 15 avril 1783, sous la forme d'un prêt hypothécaire de neuf mille livres pour une durée de huit ans sans intérêt.⁵⁶ Ce montant s'avère pourtant insuffisant et l'on a recours, le 5 janvier 1784, à une nouvelle souscription de 70 obligations de 500 livres chacune.⁵⁷ Il sera même question de demander une avance aux maîtres maçons et charpentiers, avance qu'ils auraient laissée en hypothèque sur le bâtiment.⁵⁸ Il ressort de cette cascade d'emprunts, outre l'imprécision du projet ainsi que nous allons le voir, la détermination des actionnaires qui, une fois résolus à doter leur ville d'un théâtre permanent, ne reculeront devant rien pour embellir Genève par un édifice public qui soit non seulement durable, mais également d'une qualité architecturale qui se veut être digne de fierté.

Une genèse empirique

Devant les instances du Marquis de Jaucourt, qui souhaite que l'on entreprenne sans délai la construction de la salle afin que celle-ci soit en mesure d'être ouverte à ses officiers et au public dès l'hiver suivant,⁵⁹ le comité

56. AEG, Notaire Ch. Gab. Flournois notaire, vol. 35, 1783, pp. 293-4.

57. AEG, Notaire Gédéon Mallet, 1785-86, vol 1er, p. 36.

58. AEG, Finances J4, Rapport fait à l'assemblée des actionnaires, 8 mars 1783.

59. La salle ne sera pas prête à temps, ce qui amènera St-Gérard, alors entrepreneur à Châtelaine, à solliciter la permission d'aménager un théâtre provisoire dans le Jeu de Paume de Rive (AEG, RC 12 août 1782). Finalement, c'est au Jeu

d'actionnaires se voit obligé de faire "creuser les fondemens à la fin de Juillet et commencement d'août"⁶⁰ et ce, "sans avoir eu le tems d'en bien assëoir les Plans, d'en calculer la dépense, ni même de s'assurer s'il pourroient rassembler le nombre suffisant de souscription". L'affaire est donc menée avec une rapidité hors du commun.⁶¹

L'expérience en la matière faisant défaut, les premières tentatives de définition de budget initial et d'élaboration de programme s'établissent par comparaison. Le modèle de base retenu par le comité est celui de Châtelaine. Il s'agissait d'un théâtre en pierre, construit par St-Gérand⁶² à une date qui nous est encore inconnue, mais qui

de Paume de St-Gervais que St-Gérand ouvrira son théâtre intérim à la fin septembre. (AEG, RC 16 septembre 1782).

60. AEG, Notaire Gédéon Mallet, 1785-86, Vol. 1er, p. 31 et ss, document annexé daté du 20.3.83. Mêmes références pour la citation suivante.

61. 2 juillet : les Genevois capitulent devant les forces médiatrices.
 4 juillet : première séance du Petit Conseil, réinstauré dans ses fonctions par les Plénipotentiaires.
 8 juillet : le Marquis de Jaucourt a fait sa demande le soir précédent, elle est présentée au Conseil, et l'autorisation est accordée lors de cette même séance.
 22 juillet : l'emplacement est trouvé. La société d'actionnaires est déjà créée.
 fin juillet : les fondations sont commencées.

62. François Gallier dit St-Gérand (ou St-Géran) avait établi une troupe depuis 1771 à Châtelaine, alors sur territoire français (VIALE FERRERO, Mercedes, Op. cit., supra note 31, p. 422). Réputé dans la région, il était le directeur des Spectacles de Bourgogne, et on le retrouve aussi bien à Dijon, à Chambéry, à Mâcon, qu'à Colmar. (FUCHS, Max, Op. cit., supra note 11, p. 104). Sa réputation était loin d'être aussi brillante sur Genève, où il était connu pour être un homme obéré. Pourtant, lors du choix du premier directeur pour le théâtre de Genève, "les sollicitations instantes du S^r de St Gerand, ses promesses et ses protecteurs déterminèrent à lui accorder pour trois ans la direction du Spectacle. On ne se flattoit pas qu'il put satisfaire le public, on le répète, son impuissance à cet égard étoit connue, aussi prit-on la précaution de ne lui accorder le privilège que sous la

peut être située entre 1771 et 1773.⁶³ Le bâtiment présentait au dehors une forme rectangulaire, apparemment plus que sobre d'ornements (Pl. XIII)⁶⁴, et l'intérieur se composait d'un hémicycle en charpente, soutenant deux rangs de loges au-dessus du parterre.⁶⁵ S'inspirant du coût occasionné par le théâtre de Châtelaine, il est donc décidé que 30 à 40 milles livres d'argent courant suffiraient à construire la salle de Genève. Les intentions de départ sont donc relativement modestes, et il n'est pas question encore du programme plus ambitieux qui sera défini par la suite.

Les premiers plans sont demandés à l'architecte genevois Pierre-David Matthey, qui facture pour 1782 : "Deux ou trois projets de façade et plans pr ledit Théâtre".⁶⁶ Aucun

condition expresse qu'il rempliroit tous les engagements qu'il contractoit avec le comité des Actionnaires, & que s'il ne satisfaisoit pas le public & le Comité, son privilège seroit révocable chaque année, en l'avertissant six semaines avant Pâques." (Mémoire envoyé au Marquis de Jaucourt par Mr de Saussure, AEG, Finances J4). Les relations seront houleuses entre le Comité et le directeur St-Gérard qui, néanmoins, se retrouvera de nombreuses fois à la tête du théâtre genevois (cf. annexe no 7).

63. Mercedes Viales Ferrero mentionne en effet dans son article que la requête de 1780 pour l'établissement d'un théâtre à Carouge est signée St-Gérard "qui 'depuis neuf ans' avait établi une troupe à Châtelaine" (Op. cit. supra note (?), p. 422). Le Conseil Municipal par contre note, lors d'un bref rappel historique, que les Genevois fréquentaient "la salle de spectacle de Châtelaine, construite par quelques particuliers, en 1773, sur le territoire français." (AVG, "Mémorial des séances du Conseil Municipal", 24 mai 1872, p. 136).

64. Nous donnons ici une illustration tirée de l'ouvrage de KUNZ-AUBERT, Ulysse, Le Théâtre à Genève. L'art lyrique et dramatique à Genève depuis le Moyen-Age, Genève, 1963. Cette illustration est elle-même tirée de la Vie de Voltaire, de Georges RENARD, Paris, 1883. N'ayant pu retrouver la gravure originale et en vérifier l'attribution, il convient d'émettre une certaine réserve à l'égard de ce document.

65. DESNOIRESTERRES, Gustave, Voltaire et la Société au XVIII^e siècle, volume 7, 2^{ème} éd., Paris, 1876, pp. 422-3.

66. AEG, Finances J5. Relevons en passant qu'il facture

document d'archives ne motive le choix de ce maître maçon-architecte, dont la carrière nous est encore peu connue. Fils de maître maçon,⁶⁷ Pierre-David Matthey travaille dans l'entreprise parternelle jusqu'à l'obtention de sa maîtrise de maçon en 1773,⁶⁸ et cette activité paraît avoir été sa seule formation. Des factures signées de sa main démontrent qu'il y travaille encore jusqu'en 1782, tout en menant par moment une activité indépendante en parallèle (annexe no 4). Le chantier du théâtre semble avoir été déterminant pour sa carrière, ce fut sans doute son premier mandat d'importance,⁶⁹ et une facture du 19 mars 1783 mentionne pour la première fois le titre d'architecte.⁷⁰ Ne subsistent de lui, à notre connaissance, qu'un projet pour la porte de Cornavin (n.d.) (Pl. XIV) et un projet pour la suppression de l'arcade du Bourg-de-Four (n.d.) (Pl. XV) On sait enfin qu'il a été l'un des architectes chargés de construire la Caserne sise à la rue des Granges 14-16 de 1783 à 1786.⁷¹ C'est dire que les raisons

également "le dessin de la plantation d'arbres changés à la belle promenade et direction de lad^e".

67. Fils de Jean-Jacques Matthey, Pierre-David est né à Genève le 14 avril 1752 et mort à Planpalais le 23 juillet 1826. (BRUN, Carl, Schweizerisches Künstler-Lexikon..., vol. II, Nendeln, 1967, p. 340). Il a pour frères : Jean-Jaques, Abraham-François, Simon et Alexandre. Tous sont reçus Bourgeois en 1770. (SORDET, Louis, Dictionnaire des familles genevoises, manuscrit Société d'histoire 313-315, Tome 3, p. 890. Déposé aux AEG).

68. BRUN, Carl, Op. cit., supra note 67, p. 340.

69. Les immeubles de la rue Beauregard et de St-Antoine ne doivent pas être, à notre avis, attribués à Pierre-David Matthey (BRULHART, Armand, DEUBER-PAULI, Erica Arts et Monuments, Ville et Canton de Genève, Genève, 1985, pp. 70-71). Malgré les plans fournis pour l'esplanade de St-Antoine et de Beauregard (annexe no 4, 1774), il paraît difficile de croire qu'il ait pu être chargé d'une telle entreprise un an seulement après l'obtention de la maîtrise de maçon.

70. AEG, Finances W 1783/123/12.

du choix des actionnaires demeurent une inconnue. Avait-il éventuellement travaillé pour certains d'entre eux ? Son père, qui avait oeuvré dans les différentes propriétés de Voltaire (Délices, Tournay, Ferney),⁷² aurait-il eu l'occasion de travailler sur les différents théâtres construits à l'instigation de Voltaire et son fils l'aurait-il accompagné ? Ou alors, Pierre-David aurait-il participé à la construction du dernier théâtre en pierre de Châtelaine ? Nous en sommes réduits à de misérables conjectures et une seule ligne d'explication ferait bien mieux notre affaire.

Les premiers plans fournis par Matthey ne comprennent que la salle, la scène, et un vestibule d'entrée donnant accès à la salle et aux escaliers menant aux loges. Ces plans serviront de base à l'élaboration des plans finaux, qui ne sont définis qu'au cours des travaux :

"on sentit à mesure que l'on traçait les plans qu'il seroit ridicule de s'arrêter dans les dimensions de cet édifice, à quelques pieds de largeur et de longueur plus ou moins, qu'il falloit éviter également un plan trop resserré et un plan trop étendu, et que tout au moins falloit-il rendre cette salle capable de contenir 1000 à 1200 Spectateurs. On comprit que pour la commodité des acteurs et des Spectateurs, pour la facilité des communications pour l'agrément de se réunir hors des loges avant ou après le Spectacle et pour rendre le bâtiment susceptible d'être adapté à d'autres usages que celui d'y jouer la comédie on étoit indispensablement obligé de lui donner des dimensions plus étendues qu'on ne l'avoit d'abord imaginé".⁷³

71. La paternité de Pierre-David Matthey paraît en effet devoir être relativisée, et le libellé de factures d'origine laisse croire à une étroite collaboration : "Les Nobles Seigneurs du Conseil Militaire Doivent a la Societé des Maitres Maçons du Batiment des Casernes au Vieux Arcenal,..." (AEG, Militaire M 17). Cette Société (s'agit-il véritablement d'une "société" formée devant notaire ?) réunit une nouvelle fois Pierre-David Matthey et Ulrich Heldt, auxquels se joint un des nombreux maîtres maçons Vaucher.

72. Voltaire, correspondence and related documents, ed. by Theodore Bestermann, Genève, puis Banbury, puis Oxford, 1968-1977. Voir les Household Accounts.

La tradition théâtrale française, au travers du Marquis de Jaucourt, a considérablement influencé l'évolution du programme. Nous donnons ci-après une citation qui est fondamentale pour la compréhension du bâtiment et du processus l'ayant généré, c'est pourquoi nous n'hésitons pas, malgré sa longueur, à la retranscrire presque intégralement :

"...excité par le vœu d'un grand nombre de personnes, on n'a pas crû devoir rien épargner quant à la solidité, à la salubrité, à la sureté, à la facilité des sorties et des communications, à la comodité de se reünir hors des loges avant ou après le Spectacle. On a jugé encore qu'il ne convenoit pas de borner trop strictement cette Salle à la seule destination d'y jouer la Comédie; qu'il seroit utile de l'adapter à d'autres usages, à des bals, à des concerts, à l'Etablissement même du Caffé Public, qui à portée du Spectacle en hyvers, et de la promenade dans les autres saisons, favoriserait peut-être plus que toute autre chose, le bût désirable de la reünion des divers ordres de Citoyens.

C'étoit un moyen de satisfaire en partie au vœu bien exprimé sur ce point là, de l'un des Seig^{rs} Plénipotentiaires⁷⁴; mais pour y déferer plus pleinement encore, on a fait entrer dans le plan de cette construction une Gallerie de 53 Pieds de longueur, sur environ 22 pieds de largeur, qui comprend toute la façade du côté de la Place, & qui se trouvera à la hauteur des premieres loges, de pleinpiéd avec Elles. C'est au dessous de cette pièce que sera placé le susdit Caffé Public, à coté du Peristile qui servira d'entrée au Spectacle.

Il est facile de juger d'après cette exposition abrégée, que les fraix de cet édifice, n'ont pû manquer d'excéder ceux qu'il parût exiger au premier coup d'œuil; c'est d'ailleurs le sort de tous ceux que l'on construit, surtout lorsqu'on est forcé d'agir avec quelque précipitation."⁷⁵

Le café excepté⁷⁶, tous les desiderata du Marquis de

73. Rapport fait à l'assemblée des actionnaires, 8 mars 1783, AEG, Finances J4.

74. Il faut y voir, sans hésitation aucune, la personne du Marquis de Jaucourt. A plusieurs reprises les textes le désignent en effet comme le principal instigateur ou demandeur : "L'Etat pour concourir jusques à un certain (sic) aux vues de Mr de Jaucourt pourroit et devroit aider" ("Mémoire du 15 Janvier 1783", AEG, Finances J4).

75. AEG, Notaire Gédéon Mallet, 1785-86, vol. 1er, p. 31 et ss., document annexé, daté du 20 mars 1783.

76. Des cafés, placés sous l'amphithéâtre, se trouvaient déjà dans les théâtres de Châtelaine (celui en bois de 1765) et de la Place de Neuve (de 1766). (Concernant Châtelaine, voir AEG,

Jaucourt introduisent des concepts d'architecture théâtrale française nouveaux pour Genève. Ainsi la possibilité de transformation de la salle en salle de Bal,⁷⁷ et l'introduction d'un grand foyer au niveau des premières loges. Cette "galerie", innovation de Soufflot pour le théâtre de Lyon (1754-1756), était devenue l'un des éléments sociaux essentiels du programme théâtral français. Il est l'équivalent transposé des salons de loges à l'italienne, où la bonne société se rencontre et s'entretient. A l'évidence, le Marquis de Jaucourt tenait à obtenir ces éléments pour le théâtre de Genève.

Rien ne permet de savoir s'il était lui-même féru d'architecture théâtrale, cependant on le sait neveu du Chevalier Louis de Jaucourt, littérateur (1704-1779), ayant travaillé à l'Encyclopédie, pour laquelle il avait écrit de nombreux articles. Même si rien ne prouve que les deux hommes aient été particulièrement liés, du moins Jaucourt devait-il vivre dans un milieu particulièrement cultivé et avoir compulsé, sans doute, les divers tomes de l'Encyclopédie. C'est dire qu'il avait vraisemblablement connaissance des dernières innovations théâtrales⁷⁸ ce qui devait faire de lui

Notaire E.M. Masseron, vol. 10, pp. 140 et ss.; pour le théâtre des Bastions voir le même notaire, même volume, pp. 450 et ss.).

77. Cf. infra, chapitre III, "Aménagements de la salle pour les bals".

78. Les tomes V et VI de l'Encyclopédie consacrent en effet plusieurs planches à l'architecture théâtrale. ENCYCLOPEDIE, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres. Mis en ordre & publié par M. DIDEROT, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la Partie Mathématique, par M. D'ALEMBERT, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres. A Paris, 1751-1780.

un exigeant et précieux conseiller. Ses propositions, novatrices pour Genève, ont dû être d'autant mieux acceptées qu'elles marquent non seulement la volonté de permanence, mais également la volonté édilitaire du théâtre des Bastions.

La décision de compléter la salle, par un bâtiment accolé sur le devant de l'édifice côté place Neuve, doit remonter à janvier 1783.⁷⁹ Ces adjonctions étant de nature nouvelle pour Genève, sans doute est-ce à ce moment-là que l'on fit appel à l'architecte parisien Claude-Jean-Baptiste Jallier de Savault (1740-1806). Le recours à un architecte étranger n'est pas surprenant pour la Genève du XVIII^e siècle, dont bon nombre de bâtiments portent en effet une griffe française, et Jallier de Savault était de plus connu des actionnaires de la Salle de Spectacle. Antoine Saladin lui avait commandé, dans les années 1760, des plans pour le château de Crans, et avait eu l'occasion de le mettre en rapport avec Isaac-Robert Rilliet-Fatio.⁸⁰ De plus, Jallier de Savault n'était pas un néophyte en matière d'architecture théâtrale. Dans le cadre d'une collaboration avec le groupe d'artistes chargés de réaliser l'Opéra de Versailles pour le mariage du Dauphin avec Marie-Antoinette en 1770, il avait eu l'occasion de réaliser deux splendides dessins de l'intérieur de la Salle⁸¹ (Pl. XVI et XVII)⁸², révélateurs de ses talents

79. Un mémoire du 15 janvier 1783 mentionne déjà le café, (AEG, Finances J4).

80. BORY, Monique, et FONTANNAZ, Monique, "Le Château de Crans, une oeuvre genevoise ?", Genava, n.s., tome XXXVII, Genève, 1989, p. 62.

81. D'après A. C. Gruber, "ces deux planches, exécutées avant 1769, correspondent probablement (...) à la maquette qui fut exécutée sous les ordres d'Arnoult par un sculpteur nommé

de dessinateur. En 1772 il établit en outre, avec François Joseph Bélanger, un projet commun de théâtre pour la Comédie Italienne qu'ils présentent à l'Académie qui "a reconnu qu'ils avoient bien profité de leurs terrains, que les dispositions en étoient ingénieuses et commodes et les décorations analogues à l'objet"⁸³. Alain-Charles Gruber⁸⁴ a fait également ressortir l'importance du rôle joué par Bélanger dans l'élaboration des projets pour l'Opéra de Versailles, c'est-dire qu'avec celui pour la Comédie Italienne, Jallier de Savault continue d'être à bonne école.

Le recours à cet architecte d'une certaine expérience en matière d'architecture théâtrale semble donc s'imposer et Jallier fournit alors plusieurs plans et dessins pour le théâtre de Genève.⁸⁵

Le rapport de l'assemblée des actionnaires du 8 mars 1783 fait état des propositions apportées pour le devant du théâtre, comportant à présent un "Péristile"⁸⁶ dans lequel sont placés le café et "les Salles et logemens au dessus, à

Absyle, entre le 19 mars 1768 et le 9 juillet 1769, ..."
GRUBER, Alain-Charles, "L'Opéra de Versailles est-il l'oeuvre de Gabriel ?", Revue de l'Art, no 13, Paris, 1971, p. 93.

82. Ces illustrations sont tirées de l'ouvrage d'Alain-Charles GRUBER, Les Grandes Fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XIV, Genève, 1972, fig. 39 et 40.

83. BORY, Monique et FONTANNAZ, Monique, Op. cit., supra note 80, p. 82.

84. Op. cit., supra note 81, pp.87-97.

85. Ainsi que l'atteste une quittance signée de la main de Jallier : "J'ai reçu de Mons^r Saladin de Crans la somme de six cent Livres, pour tous les plans et desseins que j'ai fait relativement a la Salle de Comédie de Genève. à Paris le 20 May 1783" (AEG, Finances J5).

86. Par ce terme il faut entendre l'ensemble du bâtiment plaqué sur le devant de la salle)

divers usages",⁸⁷ et nous apprend également l'introduction d'un nouveau bâtiment, à l'arrière de la salle :

"de plus l'appendice que l'on va encore construire derrière le Théâtre du côté de la promenade; bâtiment destiné à des chambres pour les acteurs et pour les actrices dont on avoit senti la nécessité dès le Principe & dont on avoit d'abord pensé de pouvoir renvoyer sa construction à un autre temps dans l'idée de pouvoir placer ces chambres au dessus du Plafond. Projet que l'on a abandonné vu les inconvénients qui résulteroient de l'éloignement du Théâtre pour les acteurs et des risques pour le feu que l'on a cherché de toute manière à prévenir".

Il ressort très clairement des factures de Matthey que ces deux bâtiments viennent se greffer en cours de construction. Ainsi une première facture concerne-t-elle la salle proprement dite, et une seconde précise-t-elle :

"Comptes des deux bâtiments contiguës à la Salle de Spectacles ci-devant mentionnée par le prix fait; l'un se présente à l'entrée et l'autre est adossé derrière le théâtre, le tout ne faisant qu'un seul et même édifice."⁸⁸

Le programme se complète donc au cours des expériences faites et des renseignements recueillis, et montre bien à quel point la genèse de ce bâtiment est empirique. Les commissaires avouent d'ailleurs à maintes reprises, leur désarroi devant la nouveauté de la tâche et se déclarent démunis devant l'ampleur des travaux :

"Nous ne vous laissames pas ignorer non plus combien nos lumières & notre experience etoient en deffaut dans un genre de travail aussi nouveau (...) dont nous n'avions pas connu toute l'Etendue & nous exposoit a Nombre de contradictions et d'Embarras."⁸⁹

Il ne semble pas que d'autres théâtres aient connu

87. AEG, Finances J4. Même référence pour la citation suivante.

88. AEG, Finances J5.

89. "Rapport sur la Reddition des Comptes du Theatre pour l'Assemblée Generale du Mardy 29 mars 1785" (AEG, Finances J4).

les aléas d'une telle conception "patchworkisante" ! Les volontés paraissent en général claires, les programmes bien définis, et si modification il y a, ce sont d'habitude des projets totalement nouveaux qui viennent supplanter les anciens.⁹⁰ La situation genevoise est donc singulière, et sa particularité découle de la convergence de facteurs contradictoires. La construction du théâtre doit en effet répondre à un critère de disponibilité quasi immédiate, difficilement compatible avec la notion de durabilité désirée par les actionnaires, exigeant un temps de réflexion d'autant plus nécessaire que ces derniers ne possèdent aucune expérience en ce domaine.

90. Ceci arrive notamment dans le cas de gestations trop prolongées, tel le cas de Nantes, où les projets de Ceineray, établis dès 1761, sont supplantés par ceux de Crucy en 1784 et le théâtre construit de 1784 à 1785. (LELIEVRE, Pierre, Op. cit., supra note 51, pp. 212-215.)

CHAPITRE II : PROJETS ET PLANS DEFINITIFS

La documentation planimétrique dont nous disposons est essentiellement composée d'une gravure tri-partite¹ (coupe de la Salle de Spectacle prise sur la longueur de l'axe médian; plan du rez-de-chaussée, et plan au niveau des premières loges), (Pl. XVIII). Ce document intitulé "Coupe et profil pris sur la ligne A.B. des Plans de la Salle de Spectacle, exécutée à Genève, en 1783", n'est pas signé, mais doit être attribué à Pierre David Matthey.² Il s'agit là des plans post-exécution, qui tiennent lieu de plans "officiels", envoyés pour information à tout artiste étranger pressenti ou mandaté pour un travail au théâtre.³ Cette gravure est complétée par une élévation de façade⁴ signée P. Matthey⁵, datée de 1783 également (Pl. XIX)⁶.

1. AEG, Archives privées no 17, de Candolle. Un exemplaire de cette gravure se trouve également dans la Collection Iconographique du Vieux-Genève.

2. Cf. infra note 3.

3. Il fait foi jusqu'au XIX^e siècle, et les registres de la Chambre Municipale mentionnent encore en 1822 : "...un plan de la Salle qu'on peut se procurer chez M^r Matthey Architecte qui l'a fait construire." (AEG, R. Mun A18, p. 238, 29 octobre 1822).

4. Collection iconographique du Vieux Genève, no VG 936.

5. Gravée par Zimmerli.

6. Il faut encore mentionner un projet d'élévation de façade intitulé "Face de la Comédie de Genève" et signé "Manéra Arch^{te}" (Pl. XX) (Collection privée). Ce document se rapporte sans aucun doute au théâtre des Bastions : le nombre de travées est en effet identique, de même que celui des étages et la largeur du bâtiment (soit environ 19 mètres). Il s'agit donc certainement d'un projet datant des années 1782 ou 1783. La mesure de longueur utilisée, soit le pied de roi, n'est qu'un argument supplémentaire en faveur de cette hypothèse.

Les documents d'archives restent muets quant à cet architecte Manéra. La seule mention retrouvée consiste en un libellé figurant au compte de "Depence Generale pour la Theatre" datant du 9 juillet 1784 : "a Maneira Moretti & plans

Deux représentations géométrales viennent encore se joindre à ce dossier : une coupe de la Salle de Spectacle, prise une fois de plus sur la longueur de l'axe médian (Pl. XXI), et un plan pris au niveau des premières loges (Pl. XXII). Ces deux documents⁷ ne sont ni signés ni datés, cependant on peut les faire remonter à la première moitié de l'année 1783.⁸ Loin d'être des rendus finaux, ces deux dessins doivent être considérés comme des ébauches, la coupe reflétant clairement cet état de fait. On observe ainsi sur cette dernière que l'artiste ne s'est en aucun cas préoccupé de l'arrière du bâtiment, où ne figurent ni les coulisses sur la scène, ni les loges d'acteurs au-dessus; les combles ne retiennent pas son attention, pas plus que l'éclairage pour lequel aucune solution n'est envisagée.

Bien qu'à première vue ces deux documents paraissent

de Paris" (AEG, Finances J4). L'information est sibylline et nous laisse dans l'incertitude. Faut-il comprendre "à Maneira, à Moretti et plans de Paris" ou à "Maneira Moretti & plans de Paris" ? S'agirait-il du décorateur Moretti parfois désigné comme architecte (cf. infra note III. 23), bien que le nom de Maneira ne soit jamais mentionné dans la correspondance ? L'hypothèse ne serait pas dénuée de sens, certains décorateurs italiens pouvant en effet se piquer d'architecture. Ce projet de façade proviendrait-il autrement d'un parent du décorateur ? S'agit-il d'un mandat ou d'une offre spontanée ? Autant de questions auxquelles les documents refusent de livrer réponse.

Tel qu'il est présenté, ce projet ne s'inscrit toutefois pas dans le courant stylistique des façades théâtrales françaises, et il faut sans doute y reconnaître le tracé d'une main italienne, tout particulièrement pour le socle du bâtiment, qui présente un air de parenté avec ceux de certains palais italiens. Une étude comparative avec les façades de théâtres italiens de province permettrait peut-être une analyse plus approfondie.

Nous remercions M. Livio Fornara d'avoir eu la gentillesse de nous signaler l'existence de ce document.

7. AEG, Travaux B 2, 171 et 172.

8. L'ajout du "Péristyle" sur le devant du bâtiment est en effet mentionné pour la première fois en mars 1783. (Rapport fait à l'assemblée des actionnaires, 8 mars 1783, AEG, Finances J4).

se compléter, des différences révèlent sans conteste qu'il s'agit de deux projets différents. Ainsi l'avant-scène ne reçoit-elle pas le même traitement : le plan présente un rang de loges continu s'ouvrant sur l'avant-scène, alors que la coupe propose les traditionnelles loges d'avant-scène placées dans l'entrecolonnement d'un ordre colossal. De plus, dans le "Péristile", l'emplacement des salons semble inversé, puisque figure sur la coupe la porte donnant accès au chauffoir. Précisons encore qu'il s'agit bien de deux projets pour le même théâtre, et bien que le nom de Genève n'apparaisse nulle part, les annotations du plan suffisent à dissiper les doutes. Le théâtre est ainsi situé entre "dessous de la Treille" et la "Belle Promenade". Quant à la coupe, l'absence d'indication est compensée par la similitude qu'offre l'intérieur de la salle avec celui finalement réalisé; et quand bien même des doutes subsisteraient, les dimensions des différentes parties du bâtiment, en tout point similaires à celles proposées par le plan, achèvent d'établir la parenté entre ces deux dessins non signés.⁹

L'absence de datation rend toute chronologie difficile à déterminer. S'agit-il de deux projets simultanés ? ou d'un second, établi à la suite d'un refus du premier ? La coupe étant le projet le plus proche de l'élaboration finale, on pourrait en déduire qu'elle est postérieure à la proposition de plan.

9. Les documents qui devaient compléter ces deux projets (tels le plan, qui avait dû être joint à la coupe, et la coupe, qui devait accompagner le plan) n'ont malheureusement pas été retrouvés.

Projet du plan des premières loges (Pl. XXII)

Alors que le programme dicte d'ordinaire les dimensions d'un théâtre, il y a lieu de rappeler qu'à Genève les fondations sont déjà entreprises à l'époque où l'on se préoccupe de construire une adjonction sur le devant du bâtiment.¹⁰ Dès lors, tout plan proposé est nécessairement conditionné par les dimensions préexistantes. Le projet révèle ainsi la tentative d'insérer un programme aussi complet que possible dans un bâtiment qui n'offre pas des dimensions suffisantes pour le recevoir d'une manière satisfaisante.¹¹ On constate ainsi une surcharge sur le devant du théâtre qui présente à la fois un "Sallon en galerie", occupant quatre des cinq travées de la façade, et un "Chauffoir",¹² pour lequel on réserve la dernière travée. On n'a donc pas opté pour la "Gallerie" occupant toute la largeur de la façade,¹³ modèle qu'avait lancé le théâtre de Soufflot à Lyon (Pl. XXIII) (1754-

10. Cf. supra pp. 39-40.

11. Les dimensions du théâtre avant l'ajout du "Péristile" étaient (ou devaient être) de 58 pieds (soit environ 19 mètres) de largeur, sur 95 pieds de longueur (soit environ 31 mètres). L'agrandissement amène la longueur du bâtiment à environ 116 pieds (soit environ 38 mètres).

Toutes les dimensions de ce travail sont calculées selon les échelles figurant sur les différents plans. Le nombre de pieds obtenu est ensuite simplement multiplié (avec ses virgules) par 0,325 mètres, correspondant au 32,5 cm du pied de roi.

Nous joignons en annexe (no 11) un tableau comparatif des dimensions de divers théâtres, établi par Roubo, qui permet de situer les proportions de celui de Genève dans un contexte élargi.

12. Il est important de relever que la terminologie utilisée pour définir ces deux espaces est française. "Gallerie" et "Chauffoir" seront remplacées par "Grand" et "Petit foyer" sur les plans finaux.

13. Ainsi que l'avait souhaité le Marquis de Jaucourt et qu'on l'avait décidé en mars 1783. (cf. supra, p. 37).

1756) et qui avait été transformé, dans les théâtres les plus récents, en un espace faisant partie intégrante d'une entrée monumentalisante. La loggia centrale de la Nouvelle Comédie Française par exemple, établit une interdépendance entre le vestibule d'entrée et les niveaux supérieurs qui fait du premier étage un passage obligé, un lieu de déambulation, où l'on peut à la fois voir et être vu et ce, dès l'entrée au théâtre (Pl. XXIV). La "Gallerie" de Genève n'est donc pas un espace ouvert mis en relation avec d'autres parties du bâtiment, mais un lieu fermé, indépendant, desservant uniquement les premières loges. On se réserve enfin, grâce à la seconde pièce, la possibilité d'introduire d'autres activités.¹⁴ Loin de l'ambition des théâtres contemporains, le choix fait pour Genève révèle donc clairement une volonté de rentabilisation maximale d'un programme utilitaire.

Cette volonté transparaît de façon encore plus évidente dans les solutions envisagées pour certaines des loges d'acteurs (Pl. XXV). Les deux espaces réservés à cet effet de part et d'autre de l'arrière de la scène ont dû être jugés insuffisants, car l'architecte en prévoit deux autres dans le triangle ménagé par la courbe de la salle et du corridor. Véritables mouchoirs de poche (celui de gauche n'a qu'à peine quatre mètres carrés de surface, en partie inutilisable de surcroît, l'extrémité ne mesurant que 50 cm !), ces loges d'acteurs partagent encore l'espace avec des latrines (sur la gauche) et un réduit pour chaises (sur la

non !
ce sont des
loges
d'acteurs

14. Ces deux espaces seront réalisés et la "Gallerie" servira à l'occasion de salle de bal et de salon pour des représentations musicales, ou autres petits spectacles; le "Chauffoir" sera utilisé comme dépendance du café et salle de billard.

droite). Situées à l'extrémité de la salle, elles auraient obligé les acteurs à parcourir le corridor réservé au public et à descendre une volée d'escalier, également publique, avant d'atteindre la scène. Les inconvénients d'un tel emplacement étaient considérables, mais sans doute l'auteur du plan n'avait-il d'autre choix car une telle disposition paraît impensable pour l'époque. Depuis Lyon, les loges étaient en effet situées dans un espace totalement indépendant de celui du public, avec un système de distribution qui leur était propre (Pl. XXIII). Même un théâtre aux dimensions relativement modestes n'aurait pas dû échapper à la règle.

Si le compromis, entre l'état préexistant et les exigences d'un programme qui se veut aussi actuel que possible, n'est pas véritablement satisfaisant, le plan proposé pour Genève est toutefois habile, et l'architecte a su tirer un parti maximum de tous les espaces dont il pouvait disposer. On remarquera qu'il utilise ainsi jusqu'à ceux compris entre les escaliers et les courbes de l'avant-scène, pour y aménager des garde robes accompagnées de latrines (Pl. XXVI). Il parvient de plus à créer un plan dont l'harmonie et l'agencement des courbes sont loin d'être dépourvus d'intérêt et qui, toute proportion gardée, n'a pas à souffrir d'une comparaison avec certains des théâtres contemporains.

Présentant une ellipse tronquée aux deux tiers de l'axe médian longitudinal, ce plan s'inscrit d'emblée dans le courant formel de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Imitée des théâtres italiens, cette forme avait été importée par Soufflot¹⁵ qui l'avait appliquée pour la première fois au

15. Soufflot avait eu l'occasion de visiter le théâtre de Turin (1740) (Pl. XXVII) lors de son voyage en Italie (fin 1749

théâtre de Lyon (1754), remettant ainsi en cause les traditionnels agencements des jeux de paume (organisés de façon rectangulaire) (Pl. XXVIII), et ceux, dérivant des jeux de paume, présentant un demi-cercle prolongé de séries de loges rectilignes s'ouvrant en direction de la scène (telle la salle du théâtre de Metz, Pl. XXIX). Depuis lors, les dispositions générales de la salle n'avaient cessé d'être la préoccupation première des différents traités d'architecture théâtrale, et l'on constate dès les années 1760, l'émergence de trois partis : l'ellipse dont le grand axe est perpendiculaire à la scène, l'ellipse dont le grand axe est parallèle à la scène, et enfin, le plan circulaire. Cochin présentait ainsi en 1765 un "Projet d'une Salle de Spectacle pour un théâtre de comédie"¹⁶, dérivé du théâtre Olympique de Palladio à Vincence, dont le plan offrait une ellipse tronquée par la scène parallèlement au grand diamètre, de façon, entre autres, à rapprocher les spectateurs au maximum de l'espace scénique (Pl. XXX). J. F. Blondel établissait dans son Cours d'Architecture, sans développement toutefois, "que l'intérieur de la Salle de ces sortes

à 1751), voyage qui avait été organisé par Monsieur de Vandières, frère de Mme de Pompadour, futur Marquis de Marigny et futur directeur des bâtiments. Vandières et Soufflot avaient été accompagnés dans ce voyage par Charles-Nicolas Cochin et l'abbé Jean Bernard Leblanc. Selon Hauteceur, le futur marquis de Marigny avait été chargé, entre autres missions, d'envoyer les plans du théâtre de Turin, et ce fut apparemment Soufflot qui se chargea de les relever.

(HAUTECOEUR, Louis, Histoire de l'Architecture Classique en France, Tome IV, Paris, 1952, p. 97 et p. 437) Soufflot devait avoir été séduit par le théâtre du comte Benedetto Alfieri, théâtre qui offrait, selon les spécialistes de l'époque, les meilleures dispositions au point de vue visuel et acoustique, dispositions dont Soufflot allait s'inspirer.

16. COCHIN, Charles-Nicolas, Projet d'une Salle de Spectacle pour un théâtre de comédie, Paris, 1765. Reprint Genève, 1974.

d'édifices devrait être de forme circulaire ou elliptique de préférence à celle oblongue qu'on leur a donnée jusqu'à présent."¹⁷ Roubo quant à lui proposait en 1777 de "changer la forme de l'ellipse tronquée de la poire ou du soufflet (qui sont les formes des salles italiennes) en un demi-cercle parfait, ou du moins en quelque chose d'approchant; car c'est la seule forme qui convienne aux salles de Spectacles"¹⁸.

Pierre Patte est le seul, qui de tous, ait proposé une solution véritablement étayée, et l'argumentation utilisée dans son ouvrage, bien qu'étant encore empirique, révèle la tentative d'une approche scientifique inconnue jusqu'alors.¹⁹ Son traité, publié en 1782, entreprend la démonstration de la supériorité de l'ellipse (Pl. XXXI, fig. VII) : "De tout ce que nous venons d'exposer, il demeure constant que la courbe elliptique a sans contredit, sur toutes les autres, une supériorité marquée pour faire valoir la force de retour de la voix,"²⁰. Curieusement, à l'époque où le traité de Pierre Patte voit le jour, la forme elliptique est déjà délaissée par les architectes d'avant-garde au profit de la forme

17. BLONDEL, Jacques François, Op. cit., supra note I.37, p. 265.

18. ROUBO, Op. cit., supra note I.38, p. 29.

19. Le Chevalier de Chaumont, il est vrai, avait déjà relevé la nécessité d'une approche scientifique en affirmant qu'il fallait être plus "Physicien qu'Architecte" pour construire une salle de spectacle. (CHAUMONT, D.J. Chevalier de, Véritable Construction d'un Théâtre d'Opéra, Paris, 1766, Reprint Genève, 1874, p. 8). Il ne s'est pourtant hasardé à aucune analyse allant en ce sens.

20. PATTE, Pierre, Essai sur l'Architecture Théâtrale ou de l'Ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique & de l'Acoustique. Avec un Examen des principaux Théâtres de l'Europe, & une Analyse des écrits les plus importants sur cette matière, Paris, 1782. Reprint, Genève, 1974.

circulaire²¹ (Pl. XXXII) ou de solutions plus audacieuses (tel le théâtre de Besançon (1778-1784) par Claude-Nicolas Ledoux) (Pl. XXXIII). Sans être obsolète, la forme proposée pour le plan de Genève s'inscrit donc à contre-courant des tentatives les plus récentes. Néanmoins, comparée à la solution de Patte (Pl. XXXI, fig. VII) ou à des exemples antérieurs, tel le théâtre de Lyon (Pl. XXIII), l'ellipse adoptée par l'auteur du plan de Genève présente une souplesse bombée qui force la comparaison avec certains des théâtres contemporains. Le plan genevois semble donc d'inspiration hybride. Rappelons encore une fois que la proposition formelle de la salle était conditionnée par des dimensions préexistantes, aussi paraît-il fort probable que celles-ci aient été calculées en fonction d'une ellipse dès l'origine.²² Toutefois tout porte à croire également que l'auteur du plan a cherché, dans la mesure du possible, à obtenir un compromis entre une salle elliptique et circulaire²³ en définissant la partie basse de son ellipse (correspondant principalement à la salle) au moyen d'un cercle venant naturellement tracer la partie extérieure de la salle, ainsi que délimiter les points de naissance de l'avant-scène (Pl. XXXV).

Sans être identique à l'ellipse définie par Patte,

21. Tels le théâtre de Bordeaux (1773-1780) par Victor Louis, et celui de la Nouvelle Comédie Française (1767-1782) par Marie-Joseph Peyre et Charles De Wailly.

22. L'adoption d'une ellipse n'est pas surprenante dans le contexte genevois. Une telle forme avait été en effet envisagée deux ans plus tôt pour le théâtre que St-Gérard se proposait de faire construire à Carouge, projet qui n'avait pas abouti (Pl. XXXIV). VIALE FERRERO, Mercedes, Op. cit., supra note I.31, p. 422 (plus illustration no 309, p. 427).

23. Cette dernière forme n'étant pas réalisable si l'on désirait garder le même nombre de places pour l'auditoire.

celle de Genève répond toutefois à ses proportions et le petit diamètre est ainsi égal au $\frac{3}{4}$ du grand axe.²⁴ Le resserrement de l'avant-scène, conçu comme moyen de canalisation du son permettant une meilleure propulsion de la voix de l'acteur vers la salle, répond également aux principes émis par Patte, avec cependant un resserrement plus important qu'il ne le préconise, et une réalisation qui s'en écarte considérablement. L'avant-scène conçue par ce dernier (Pl. XXXI, fig. VIII), présentait un espace vidé des traditionnelles loges responsables, selon lui, d'une absorption trop importante du son de la voix avant même que celle-ci soit propulsée dans la salle.²⁵ Sur le plan proposé pour Genève, les trois rangs de loges envahissent la scène en s'y évasant. L'architecte s'éloigne ainsi une nouvelle fois de l'ellipse traditionnelle en lui préférant les courbes concaves, tracé reconnu plus avantageux pour la vision des spectateurs. Le traitement des courbes de cette avant-scène n'est d'ailleurs pas sans rappeler le projet pour la Nouvelle Comédie Française, tel qu'il a été gravé dans l'Encyclopédie²⁶ (Pl. XXXII). On remarquera ainsi que l'extrémité des courbes est définie par leur intersection avec l'ellipse (qui dans le cas de la Nouvelle Comédie Française est l'intersection des courbes avec le cercle), cette extrémité étant elle-même

24. Nous émettons ici une réserve en précisant que les analyses faites dans ce travail sont basées sur des ellipses qui n'ont pas été complétées mathématiquement mais à main levée.

25. En cela, Patte n'est pas novateur et d'autres théoriciens, d'ailleurs mentionnés dans son traité (Chaumont, Roubo, Noverre), avaient émis les mêmes critiques à l'égard des loges d'avant-scène.

26. Tome VI, suppl. planche 3.

physiquement terminée par une colonne, à l'instar du modèle français. De plus, l'écartement des courbes d'avant-scène semble être dicté dans les deux cas par le triangle c i - d i, ainsi qu'il est défini par Patte²⁷, qui permet de tester la qualité de vision des places les plus défavorisées de l'auditoire. Les deux avant-scènes (Pl. XXXV et XXXVI) proposent donc une ouverture suffisante pour permettre aux spectateurs (placés en c et en d) de voir le fond des décorations (i). La comparaison avec la planche de l'Encyclopédie semble d'autant plus justifiée que le principe de définition des espaces au moyen du cercle (Pl. XXXVII) paraît avoir été adopté et transposé dans le projet pour Genève. Il est en effet possible de tracer deux cercles intersectés à l'intérieur de l'ellipse (le cercle inférieur étant dans le cas genevois tracé à l'intérieur de la salle) (Pl. XXXVIII), et si l'intersection des deux cercles ne correspond pas à Genève à l'avant scène, du moins dicte-t-elle la limite antérieure de la scène et, dans une certaine mesure, le tracé de l'orchestre (Pl. XXXIX). Bien plus que dans le résultat, l'intérêt de cette démarche réside dans la tentative de compromis entre des contraintes imposées et l'expression d'aspirations plus ambitieuses. Il va sans dire que cette version "bâtarde" reste loin du "jeu de la composition sur le cercle" qui "bien plus qu'un simple tracé régulateur, a une fonction symbolique permanente"²⁸ pour Charles De Wailly.

27. PATTE, Pierre, Op. cit., supra note II.20, p. 31.

28. MOSSER, Monique, RABREAU, Daniel, "Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les lumières", dans Soufflot et l'architecture des lumières, actes du colloque tenu à Lyon en juin 1980, Paris, 1980, p. 230.

Projet de coupe (Pl. XXI)

La coupe présente un second projet qui démontre, autant que le plan précédemment étudié, la simplicité de la solution retenue pour Genève. L'architecte adopte en effet une structure purement fonctionnelle, clairement définie en trois parties simplement accolées : l'avant du bâtiment, avec ses locaux superposés et dégagements respectifs; la salle, aménagée de trois rangs de loges; et enfin la scène, pour laquelle, ainsi que nous l'avons mentionné, l'architecte n'apporte pas de solution précise. Cette simplicité engendre une répartition orthogonale des différents volumes qui sont par conséquent tous à niveaux. L'entrée du théâtre mène en droite ligne au parterre en passant par le vestibule; le foyer conduit de même au rang des premières loges, et ainsi de suite, jusqu'à l'étage des combles, qui couvrent toute la surface du bâtiment.

Malgré la rigidité de ce système, l'auteur de cette coupe réussit néanmoins à privilégier certains espaces. Il tire ainsi profit de la légère différence de niveau créée par la déclivité du plancher de la salle, pour conserver au vestibule d'entrée une certaine prestance qui lui est nécessaire (le raccord avec le palier ovale, placé à la hauteur supérieure du parterre, se fait ensuite par une simple volée de trois marches d'escalier²⁹). L'espace est à nouveau favorisé au premier étage, où l'architecte surhausse légèrement le plafond ce qui, sans perturber les grandes

29. Il faut noter qu'une solution similaire avait été envisagée dans un projet pour la Nouvelle Comédie Française par Peyre et De Wailly (Pl. XLI). L'auteur de la coupe de Genève s'en est-il inspiré ?

horizontales, permet de donner au foyer une hauteur plus marquée que la distinction de cette salle requiert. On remarque donc que la simplicité de structure ne se réalise pas aux dépens des conventions.

Pour l'intérieur de la salle, une politique financière très restreinte, plus qu'une stricte observance du traité de Patte³⁰, dicte la sobriété de l'agencement et de la décoration. Cependant, bien que ne disposant que de moyens limités, l'architecte réussit toutefois à donner une certaine allure à la salle en utilisant pour cela l'emphase verticale comme principal outil esthétique. Il élargit à cet effet à environ 10 pieds (= env. 3,25 m.) l'espace entre les loges, équidistantes ainsi que le veut l'usage, alors que la moyenne préconisée par Patte n'est que de 8,5 pieds seulement (= env. 2,75 m.)³¹. De plus, il allonge les colonnes d'avant-scène de façon à couvrir la hauteur des trois rangs de loges et contrevient aux règles architectoniques en supprimant l'entablement qui devait les couronner. Les colonnes paraissent ainsi d'autant plus hautes que leurs chapiteaux se placent sans transition sous l'arc d'avant-scène. La solution est habile puisqu'elle lui permet de placer ainsi trois loges d'avant-scène qui font suite aux divers rangs de loges. Grâce à cet artifice, la salle peut paraître plus grande et plus

30. Pierre Patte s'opposait en effet à toute surcharge décorative, telles les colonnades sur le pourtour de la salle auxquelles les architectes avaient recours dans les théâtres de l'époque (Bordeaux et Besançon entre autres), contraire aux effets phoniques et visuels. La décoration d'une salle devait être simple. (PATTE, Pierre, Op. cit., supra note II.20, p. 159). Il est intéressant de relever que Patte est ici en absolue contradiction avec J.F. Blondel qui recommandait que "la magnificence" éclate "dans les dedans" (BLONDEL, Jacques François, Op. cit., supra note I.37, p. 264.)

31. PATTE, Pierre, Op. cit., supra note II.20, p. 205.

imposante qu'elle ne l'est en réalité, et l'effet esthétique ne prime que très légèrement sur le fonctionnalisme puisque l'angle de vision, mesuré ici très simplement du début de la scène aux derniers rangs de loges, n'est que légèrement supérieur à celui des théâtres de l'époque.³²

Avant-scène

L'avant-scène, seule différence visible entre le plan et la coupe non signés (excepté la scène), annonce un projet d'emblée plus traditionnel. Cet espace, d'ordinaire réservé à des spectateurs de marque, s'était imposé en France et ce d'autant plus depuis l'expulsion du public de la scène, qui s'était faite en 1759 à l'instigation de Voltaire.³³ Et pourtant, malgré les condamnations virulentes des théoriciens (Chaumont, Roubo, Noverre, Patte) dénonçant ces loges principalement pour des raisons acoustiques et visuelles³⁴,

32. Ce calcul d'angle n'est ici que très empirique et ne correspond pas au calcul de l'angle de vision défini par Pierre Patte (Op. cit., supra note II.20, p. 32). Dans son traité, ce calcul dépend de la position du foyer (f) que Patte situe au milieu du proscenium. Calculé pour Genève, ce foyer trouve sa place à l'arrière de l'avant-scène, ce qui rend ainsi illogique tout calcul de l'angle de vision par rapport à ce point. L'angle que nous proposons ici est une version simplifiée, calculée depuis le début de la scène jusqu'à la hauteur du dernier rang des troisièmes loges. Nous obtenons ainsi pour le théâtre de Genève un angle approximatif de 37°, alors que le même calcul appliqué à l'élévation proposée par Patte (Pl. XXXI, fig. VIII) ne nous donne qu'un angle de 33°.

33. Cf. BJURSTRÖM, Per, "Mises en scène de Sémiramis de Voltaire en 1748 et 1769", dans Revue d'Histoire du Théâtre, Paris, 1956.

34. Nous n'hésitons pas à donner une citation tirée du traité de Patte, qui brosse de ces loges d'avant-scène un tableau particulièrement piquant : "Est-ce donc remplir ce but que de pratiquer, de part & d'autre, des loges dans toute la hauteur de l'avant-scène ? Est-il rien de plus capable de faire tort à la voix ? Dès son débouchement ne se trouve-t-elle pas

malgré les tentatives de divers architectes, tels Ledoux à Besançon et Peyre/De Wailly à la Nouvelle Comédie Française (qui se sont vus imposer des loges d'avant-scène bien que cette disposition fût en contradiction totale avec leur conception d'ensemble !), on persiste à vouloir garder ces alvéoles à l'ouverture de la scène qui, restant très prisées puisque très en vue, sont donc rentables. Donnet dénonce encore en 1857 la cupidité des constructeurs de théâtres :

"...l'esprit de spéculation est là; il faut des places; il faut entasser les spectateurs; peu importe si le spectacle sera pour eux tout ce qu'il devrait être; cent places de plus augmentent la recette de cent écus; et avec cela comment se résoudre à supprimer des loges d'avant-scène, qui se payent plus cher que les meilleures de la salle"³⁵;

et Joseph de Filippi accuse également toujours cette "combinaison bâtarde" dont les inconvénients sont "encore visibles sur les théâtres actuels".³⁶

évidemment engloutie dans ces especes de gouffres, auxquels on affecte même de ne donner aucune communication avec la Salle en les fermant exactement par les côtés ? C'est un abus intolérable, & sur lequel il faut espérer que l'on ouvrira enfin les yeux pour l'intérêt du Public.

A considérer d'ailleurs la position de ces loges, par rapport au Spectacle, il est constant que ceux qui les occupent sont très-mal placés à tous égards : ils voient les murs du fond des coulisses; ils sont trop près pour juger du jeu de l'Acteur; ils entendent les efforts de sa respiration; ils le voient par le côté ou par le dos, ou bien les mouvemens de son visage leur paroissent des convulsions : ils jouissent encore bien moins du dessin des ballets, & l'illusion des décorations est absolument perdue pour eux; enfin les sons des divers instrumens de l'orchestre, n'ayant pas eu encore le tems de se fondre suffisamment, & frappant leurs oreilles trop brusquement, doivent leur paroître durs & sans agrément. D'après l'exposé de tous ces désavantages réels des loges de l'avant-scène, il n'y a assurément personne qui ne doive sentir combien leur suppression seroit intéressante." (PATTE, Pierre, Op. cit., supra note II.20, p. 184.

35. DONNET, Alexis, Architectonographie des Théâtres de Paris ou Parallèle Historique et Critique des ces Edifices, Paris, 1857, p. 40.

36. CONTANT, Clément, FILIPPI, Joseph de, Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises, allemandes et anglaises, Paris, 1859, p. 11.

Loges

La répartition des loges, tout comme les formes des salles, a été l'objet de nombreux débats théoriques. En réaction aux parois verticales compartimentées, voire fermées³⁷ des théâtres italiens (Pl. XL) qui ne convenaient pas à leurs conventions sociales, les Français développèrent rapidement un système de distribution de loges beaucoup plus ouvert, où l'on pouvait à la fois voir et être vu. Selon Pierre Patte, les frères Slodtz, architectes et décorateurs des Menus-Plaisirs du Roi, furent les premiers à supprimer les poteaux et cloisons de séparation des loges dans la salle provisoire qu'ils avaient construite dans le Manège des Ecuries de Versailles, à l'occasion des fêtes données pour le premier mariage du Dauphin en 1745 : "Cette nouveauté ayant été beaucoup applaudie, à cause des avantages qu'elle procuroit aux spectateurs, fut employée ensuite à plusieurs salles nouvelles ...".³⁸ Soufflot est le premier à appliquer cette disposition au théâtre de Lyon, où les loges ne sont séparées que par de légères cloisons en col de cygne. De plus,

37. En parlant des loges des théâtres italiens, Monginot expose notamment : "Les Italiens veulent garder l'incognito, même en public et voir sans être vus (...) Ils veulent également être pour ainsi dire chez eux aux spectacles. Les loges y sont fermées de tout côté, et souvent même sur le devant, par des jalousies. Les architectes ne peuvent construire ces étages de petites caisses suspendues qu'en les élevant perpendiculairement (...) Les mœurs du reste de l'Europe sur cet objet sont absolument différents (..) On aime autant à être vu qu'à voir" (MONGINOT, G.M., Exposition des principes qu'on doit suivre dans l'ordonnance des théâtres modernes, Paris, 1769, pp. 87-88. Cette citation est tirée de l'article de Daniel RABREAU et Monique STEINHAUSER "Le théâtre de l'Odéon de Charles De Wailly et Marie-Joseph Peyre, 1767-1782", dans Revue de l'Art, no 19, Paris, 1973, p. 38).

38. PATTE, Pierre, Op. cit., supra note II.20, p. 106.

il innove en proposant trois séries de loges continues placées en retrait les unes par rapport aux autres. Depuis lors le débat ne portera plus tant sur le problème de séparation des loges, mais plutôt sur la question de savoir si les rangs doivent être placés d'aplomb ou en retrait. La salle de l'Opéra du Palais Royal (1770) construite par Moreau-Desproux propose encore des loges placées d'aplomb. L'année suivante J.F. Blondel sera d'avis que les rangs de loges soient en retrait, disposition que les théâtres progressistes adopteront. Patte enfin, propose à nouveau des loges d'aplomb en 1782, et ce, curieusement, pour des raisons de conventions sociales:

"Cette disposition, qui pourroit être à un certain point avantageuse à l'ouïe, s'écarteroit trop de nos étiquettes & l'on souffriroit difficilement de laisser autant de surfaces libres".³⁹

Le public y serait selon lui confondu et les femmes, traditionnellement considérées comme étant le principal ornement d'une salle de spectacle, n'y seraient que peu remarquées.⁴⁰

La solution adoptée pour les loges du théâtre de Genève est à rapprocher de l'exemple lyonnais. L'architecte opte ici pour un modèle des plus simples, Genève ne pouvant financièrement se permettre une disposition même inspirée des salles à l'agencement sophistiqué et au foisonnement décoratif des grands modèles d'alors (Pl. XLI). La coupe (Pl. XXI) permet de constater que l'architecte étage trois rangs continus de loges, qui ne sont séparées, jusqu'à hauteur

39. Ibid., p. 166.

40. Ibid., pp. 141-2.

d'appui, que par de légères cloisons en col de cygne. Relevons que celles proposées pour Genève sont toutes dirigées vers la scène, ce qui apporte une amélioration visuelle par rapport à celles du théâtre de Lyon qui n'étaient pas orientées. Pour le dernier rang, conçu en amphithéâtre, l'architecte semble s'être particulièrement inspiré de la disposition adoptée par la salle lyonnaise, et l'on remarquera qu'à l'instar de Soufflot (Pl. XLII), il place son dernier rang en retrait de la salle, ce qui fait déborder l'amphithéâtre sur l'espace du vestibule.

Pour une raison qui nous échappe encore, la superposition des loges est curieusement hybride. On peut observer que les deux premiers rangs de loges sont placés d'aplomb, alors que le dernier étage est en retrait. Cette disposition paraît d'autant plus insolite que le plan présentait des loges étagées régulièrement en retrait les unes des autres. De plus, l'architecte dote les deux premiers rangs de surfaces bombées, alors que le troisième présente une surface totalement plane. A-t-il hésité entre deux partis ? Les surfaces bombées étaient en effet déconseillées, par Pierre Patte notamment, pour des raisons d'acoustique; il était reconnu cependant qu'elles avaient l'avantage de laisser plus de place aux jambes des spectateurs. Y a-t-il ici une double volonté : de confort pour les rangs les plus privilégiés, et d'acoustique, pour l'espace élevé où le son a tendance à faiblir ?

Parterre

Contrairement aux autres théâtres européens, qui présentaient des parterres assis, la France a conservé jusqu' dans les années 1780⁴¹ un parterre debout qui par ses cabales, son public actif et agité, faisait partie intégrante du spectacle. Malgré les recommandations des différents traités d'architecture théâtrale, qui déploraient pour la plupart ce lieu de tumulte troublant la tranquillité des spectacles,⁴² cette disposition de parterre assis eut de la peine à s'imposer et Alexis Donnet constate, dans les années 1820, que le parterre en province est encore pratiquement toujours debout.⁴³

Malgré l'influence française, lors de l'introduction des deux précédents théâtres,⁴⁴ Genève n'a toujours connu que des parterres assis. Cette mesure, d'une prudence toute calviniste, fut imposée par les autorités⁴⁵ lors de la création de la première salle de spectacles, aménagée dans le Jeu de Paume de St-Gervais, durant les troubles de 1738. Le Conseil craignait en effet qu'en cette période perturbée, un parterre debout ne puisse être la cause d'agitations et d'émeutes. Celui présenté par l'auteur de la coupe n'est donc pas à considérer comme une disposition nouvelle, issue des

41. La Nouvelle Comédie Française est la première à offrir en 1782 un parterre doté de banquettes. Il faut préciser toutefois que les projets présentaient un parterre assis dès 1770.

42. Voir, entre autres, sur ce sujet : J.F. Blondel, *Op. cit.*, supra note I.37, p. 266; et Pierre Patte, *Op. cit.*, supra note II.20, p. 175.

43. ROUGEMONT, Martine de, *Op.cit.*, supra note I.51, p. 169.

44. Soit le théâtre du Jeu de Paume de St-Gervais et le théâtre en bois de 1766.

45. Les Registres des Conseils mentionnent le 16 février 1738 "...dix sols pour le Parterre, ou on devra estre assis,..."

dernières réalisations françaises, mais bien comme une condition imposée par les précédents genevois.

Le parterre aligne ainsi douze banquettes, suivies d'une cloison délimitant trois rangs de places plus luxueuses appelées le "parquet", qui n'est autre qu'une réminiscence des seules places assises des parterres français debout. Le parquet fait ensuite place à l'orchestre auquel on peut accéder par un escalier partant des dessous de la scène. L'architecte tient apparemment compte des risques d'incendie, ennemi principal de toute construction théâtrale, et dote les côtés du parterre de trois portes, ce qui est relativement considérable pour un théâtre de cette grandeur.

Décorations

Malgré sa simplicité, la décoration accuse une nouvelle fois une très nette influence française. Les guirlandes de fleurs et les lyres, décorant respectivement les deuxièmes et troisièmes loges (Pl. XLIII), sont des motifs empruntés du vocabulaire décoratif parisien.⁴⁶ La même influence dirige sans aucun doute le choix des chapiteaux composites des colonnes de l'avant-scène. L'intérieur du théâtre d'Ange Jaques Gabriel pour Versailles (1770) proposait déjà une juxtaposition de chapiteaux ioniques et corinthiens (Pl. XLVI), et Victor Louis n'avait pas hésité à les mêler en un chapiteau composite dont il avait orné la salle du théâtre

46. Un des projets pour la Nouvelle Comédie Française offre ce genre de décoration, de même que le Théâtre de Beaujolais (1784) (Pl. XLIV) ou le théâtre des Italiens (Pl. XLV) transformé par De Wailly (la transformation date de 1784, il est vrai, mais est néanmoins révélatrice du goût décoratif de l'époque).

de Bordeaux (1773-1780) (Pl. XLVII). Rien ne semble donc échapper à la griffe française, jusqu'à la guirlande entourant les fûts cannelés des colonnes d'avant-scène, qui pourrait une fois de plus avoir trouvé son modèle sur Paris. Un dessin pour la Nouvelle Comédie Française, que l'on doit à De Wailly (Pl. XLVIII), offre en effet un modèle possible.

Si tous les exemples cités n'ont pas eux-mêmes directement servis de modèles, il n'en reste pas moins que la coupe du projet pour le théâtre de Genève révèle un architecte parfaitement imprégné des tendances et du goût français de l'époque.

Acoustique

L'intérêt porté aux problèmes acoustiques mérite enfin d'être relevé, car l'utilisation, en divers endroits de la salle, de moyens d'amplification phonique est en effet frappante. La disposition la plus évidente est le recours à une voûte en plein cintre renversée, située sous le plancher de l'orchestre et destinée à amplifier les sons. Cet artifice avait déjà été utilisé au théâtre Regio de Turin (1740) (Pl. XLIX); cependant, bien que Roubo le mentionne dans son ouvrage en 1777⁴⁷, il semble qu'il faille attendre, pour en voir l'application, les théâtres de Victor Louis à Bordeaux (terminé en 1780) et celui de Ledoux à Besançon (achevé en

47. Lors de la description du théâtre de Turin, Roubo mentionne en effet : "L'orchestre est placé sur une voûte renversée, dont la disposition sert au renvoi des sons, & elle est bombée du côté du parterre, ainsi que toutes les banquettes dont il est rempli,..." (Op. cit., supra note I.38, p. 34).

1784), ce dernier présentant une solution encore plus élaborée et révolutionnaire (Pl. L).

Le traité de Pierre Patte, édité en 1782, paraît être, pour cette question, la source de référence la plus probable pour la coupe proposée pour Genève. Patte utilise en effet la voûte de résonnance, et dote de plus le haut des loges de voussures, qu'il préconise afin d'éviter les surfaces planes du fond des loges qui absorbent le son ou le renvoient au hasard⁴⁸ (Pl. XXXI, fig. VIII). Autant de mesures que l'auteur de la coupe propose pour Genève, bien que les voussures soient ici moins marquées que celles figurant sur l'élévation de Patte.

Paradoxalement, il est vrai, le plafond présente une solution qui semble contredire les mesures prises jusqu'alors. Il s'éloigne en effet du plafond voûté généralement recommandé, pour proposer une légère voûte cintrée ceinturant le plafond entre le mur du fond de l'amphithéâtre et la corniche moulurée délimitant les décorations du plafond (Pl. LI). Nous serions tentés de penser que cette disposition, comparée à l'un des projets pour la Nouvelle Comédie Française (Pl. XLI) dont l'entablement soutenant la calotte fait place à une voûte cintrée similaire, est plutôt d'ordre architectonique qu'acoustique. Cependant, cette voûte est-elle véritablement nécessaire à Genève ? S'agirait-il d'une mauvaise interprétation de l'architecte ?

Projets : Conclusion

48. PATTE, Pierre, Op. cit., supra note II.20, p. 168.

En dépit de la simplicité imposée par une politique financière sévère, et bien que tributaire de données préexistantes, l'auteur des deux documents n'en réussit pas moins à présenter des propositions d'une qualité très nettement supérieure aux quelques réalisations de la région genevoise. Il a su tirer un parti maximum de l'espace disponible, le plan a même dévoilé la tentative, certes modeste, de créer un théâtre qui s'éloignait, autant que faire se peut, des formes dépassées, et la coupe a démontré qu'il possédait une maîtrise lui permettant, au moyen de solutions simples, de conférer au bâtiment un prestige certain. De plus, l'analyse de différents détails a permis de découvrir que l'architecte devait connaître les dernières réalisations théâtrales et avoir lu certains des écrits théoriques les plus récents. L'auteur des documents possédait donc de larges connaissances en matière d'architecture théâtrale. Enfin, la qualité graphique de la coupe, dont les volutes des cloisons de séparation sont d'une délicatesse exceptionnelle, et du plan, qui esquisse notamment une légère perspective cavalière, révèle un dessinateur à la main particulièrement sûre. Autant de facteurs dont il faudra tenir compte lors d'un essai d'attribution ainsi que nous le verrons plus tard.

Comparaisons : les plans définitifs

L'appendice, absent sur les deux projets non signés, figure à présent sur les plans définitifs et est constitué au rez-de-chaussée d'un hangar, devancé d'une série d'arcades en plein cintre (Pl. LII), et au premier étage (Pl. LIII), de loges (p) et d'un foyer d'acteurs (q) occupant logiquement un

espace indépendant de celui du public.⁴⁹ La scène trouve une prolongation (r) dans cet appendice, prolongation sans doute ménagée dans le but d'y entreposer des décors. La scène est en effet restreinte, caractéristique d'un petit théâtre peu machiné, et malgré cette extension, les changements et stockage de décors resteront un problème constant.

Au rez-de-chaussée (Pl. LIV), le vestibule d'entrée (c) est encadré de deux pièces pour le café, sous lesquelles ont été excavés deux espaces servant de caves pour le cafetier. Il faut noter que c'est dans la pièce côté Bastions que se trouve la salle du café proprement dite. Elle aura même par la suite, mis à part le petit foyer (n) annexé à l'usage du café, différentes adjonctions dans le parc des Bastions (Pl. LV et LVI); celle côté Treille devait servir de laboratoire et de réduit. Enfin, étrié dans l'espace résiduel offert par la courbe du palier ovale, le bureau de distribution des billets (g) ne propose guère qu'un mètre cinquante (env.) de guichet côté hall.

La disposition du palier ovale de distribution (e), flanqué des deux escaliers menant aux premières et aux secondes loges, est reprise sans variation de la proposition faite par le plan non signé ainsi que le sont à une volée près, les escaliers placés de part et d'autre de l'avant-scène.⁵⁰ On remarquera toutefois que le plan les prévoyait

49. Le deuxième étage de l'appendice comprend également des loges d'acteurs. Trois autres seront encore rajoutées sous le théâtre (scène) en 1784-85. (AEG, Finances J5, Facture Matthey et Heldt, second compte).

50. Cette disposition est d'ailleurs tout à fait traditionnelle, et on la retrouve dans la plupart des théâtres. Patte, notamment, la recommandait (Pl. XXXI, fig. VII). Il faut noter que pour les escaliers d'avant-scène, le projet ne prévoyait qu'une seule volée côté Treille et ce,

plus spacieux (env. 1,80 m. de largeur par volée), alors que ceux réalisés ne mesurent qu'un mètre quarante (environ), allant ainsi à l'encontre des mesures de sécurité qui préconisaient des escaliers aussi larges que possible. Restant dans le domaine de la sécurité, un autre recul est à noter également au parterre, où l'on compte une porte de moins que sur la coupe proposée.⁵¹

Enfin, ont été placés, dans les espaces résiduels occasionnés par la courbe du couloir, un bureau (g) côté Bastions, et des latrines communes (y)⁵² et des piscines (x) côté Treille. Les piscines restent un mystère ! Ce terme n'apparaît pas dans l'ouvrage de Guerrand.⁵³ S'agirait-il donc là d'une terminologie locale servant à désigner des lieux plus luxueux, puisque l'on constate en effet que ce sont deux

afin de ne pas entraver la circulation scénique. On remarquera sur le plan définitif, regressif de ce point de vue là, que la volée devenue double rend l'accès aux premières coulisses difficile. C'est à cet inconvénient d'ailleurs que l'architecte Jean-Pierre Guillebaud proposera de remédier en 1839 en suggérant l'arrondissement de la cage d'escalier (Pl. LVII) ("Rapport sur les améliorations proposées pour la scène", par l'architecte Jean-Pierre Guillebaud, 22 mars 1839, AEG, Finances D 74, 1840).

51. Les dégagements deviendront l'objet d'une préoccupation croissante au XIX^e siècle, et il est intéressant de remarquer que dès 1826, des propositions répétées sont faites à la Chambre Municipale (AEG, R.Mun A 22), pour la création de portes communiquant du parterre au couloir. En 1835, la question sera réexaminée avec plus d'attention, et il en résultera, entre autres, le percement de deux portes : "Ces portes, ou plutôt demi-portes, doivent ouvrir du parterre dans le couloir à la hauteur du banc des stalles & se fermer par leur propre poids." (AEG, Travaux AA 32, 29 juillet 1835). Ironie, il s'agit là pratiquement du même emplacement retenu pour la porte supplémentaire que prévoyait la coupe non signée de 1783 ! (Pl. XXI).

52. Il faut relever là une erreur du plan car, tel qu'il est conçu, l'accès aux deux latrines placées dans l'angle doit poser quelques problèmes !

53. GUERRAND, Roger-Henri, Les Lieux : histoire des commodités, Paris, 1985.

piscines que l'on réserve aux premières loges ? Leur nombre paraît être suffisant et ce d'autant plus pour la fin du XVIII^e, puisque CAVOS en 1847 n'en réclame toujours que deux par rang de loges⁵⁴, ce que Genève respecte également pour les deuxièmes et troisièmes loges.⁵⁵

Plan des premières loges

Dictée par la présence des loges d'avant-scène, la courbe de la salle subit une modification et se rapproche ainsi de "...la forme dite circulaire, obtenue par un demi-cercle raccordé avec le cadre du rideau par deux courbes concaves..."⁵⁶, forme qui semble être adoptée à l'époque pour des théâtres n'aspirant pas aux principes avant-gardistes développés par les architectes progressistes pour des théâtres de grande envergure (Pl. LVIII). Il n'y apparaît à présent plus aucune réminiscence du débat naturaliste et du concept néo-classique s'articulant autour de la théorie du cercle, telle que l'ont appliquée Boullée, Peyre et De Wailly ou Ledoux dans leurs projets ou réalisations.

Il eût été intéressant de retrouver le plan qui devait accompagner la coupe non signée, car l'irrégularité graphique du plan final rend la lecture difficile.⁵⁷ Tout

54. CAVOS, Albert, Traité de la construction des théâtres, Paris, 1847, p. 79.

55. Facture Voirin (AEG, Finances J5).

56. GOSSET, Alphonse, Traité de la Construction des théâtres, Paris, 1886, p. 15. Il mentionne que cette forme sera appliquée sans grands changements jusque dans les années 1860.

57. On remarquera que le tracé gauche de la courbe (plus rectiligne), n'est pas similaire à celui de droite (plus renflé).

porte à croire qu'une seule et unique main soit à l'origine des deux plans. La superposition des deux salles (Pl. LIX) révèle en effet que les dimensions sont les mêmes, l'ellipse de base identique, le tracé de la courbe similaire jusqu'à un certain point,⁵⁸ tout concorde, jusqu'aux proportions de l'avant-scène. Il n'est donc pas hasardeux d'en conclure que l'auteur des projets reste dans une large mesure celui des plans définitifs.

Tel qu'il a été réalisé, le bâtiment présente toutefois des différences accusant une régression en regard des plans de départ. La souplesse des courbes, qui caractérisait le projet de plan, est systématiquement gommée dans la réalisation finale. Les divers locaux aménagés dans les espaces résiduels à l'avant de la salle sont ainsi tous définis par un tracé rectiligne, et le palier ovale qui, ainsi que l'illustre le projet de coupe (Pl. XXI), était reproduit jusqu'au niveau des deuxièmes loges, est ici abandonné dès les premières loges et remplacé par un vestibule rectangulaire.

La coupe

La confrontation des deux coupes est parlante et met en lumière les modifications opérées. La plus frappante est le bourrage du bâtiment (Pl. LXII), effectué dans le but d'obtenir des combles supplémentaires, influence, sans doute,

58. Ceci nous porte à croire que le modèle du plan final devait être légèrement plus bombé (suivant le tracé renflé de la partie droite de la salle), car la main ayant tracé le projet de plan (Pl. LX) n'aura pas manqué de définir sa deuxième proposition à l'aide du même cercle (Pl. LXI).

d'une volonté de rentabilisation maximum. Ceci provoque dès lors une diminution de la hauteur de la salle, qui conjuguée au surhaussement nettement marqué du grand foyer,⁵⁹ crée un déséquilibre de structure, inhabituel et pour l'époque et pour ce genre de construction. De plus, ce déséquilibre entraîne un illogisme dans la répartition des espaces, tel, par exemple, l'appartement situé au-dessus du foyer, dont la hauteur est ainsi supérieure à celle du hall de l'entrée principale du théâtre.

La toiture présente également une implantation curieuse, qui ampute l'appartement du quatrième étage de façon importante tout en provoquant une gorge plate incommode sous nos climats.⁶⁰ Cette solution a-t-elle été retenue pour des raisons d'architecture ? Craignait-on d'appliquer la formule proposée par le projet de coupe pour des raisons de solidité ?

Dans la salle, les moyens d'amplification phonique font l'objet d'une simplification : la voûte sous l'orchestre a été supprimée - remarquons en passant que l'accès réservé à l'orchestre l'est aussi -, de même que les voussures dans le haut des loges. Le plafond par contre présente une solution clairement effective, soit un plafond légèrement voûté, qui rejoint les directives contenues dans les traités de l'époque.

Enfin, ce n'est pas une décoration à la française qui orne l'avant-scène, mais une oeuvre turinoise. L'agencement

59. La hauteur du foyer tel qu'il a été réalisé est de 4,25 m. (environ), alors que le projet de coupe le prévoyait à 3,55m. (environ).

60. Cette disposition contraindra d'ailleurs l'architecte à percer "un grand trou qui traverse le couronnement de la façade en grès p^r le dégorgement des eaux de la gorge" (AEG, Finances J5, Facture Matthey et Heldt).

est en effet directement emprunté à l'avant-scène du théâtre réalisé par le comte Alfieri à Turin (Pl. LXIII). Un entablement vient ainsi couronner des colonnes raccourcies, ornées de chapiteaux corinthiens, et dans l'entrecolonnement desquelles ont été placées des loges aux devantures en balustrade. Ce changement n'est pas dû à la volonté de Pierre David Matthey, mais à deux artistes turinois, Bernardino et son neveu Gaspero Galleari, mandatés pour la décoration de la salle du théâtre.⁶¹

Plans définitifs : Conclusion

De la comparaison des projets avec les plans définitifs il ressort que les modifications sont pour la plupart de nature régressive. Sans être hors du commun, loin s'en faut, les projets présentaient néanmoins des qualités qui ont été systématiquement ignorées ou gommées. Faut-il remettre en cause les capacités locales ? Manque de discernement ou mesures d'économie, le paradoxe n'en est pas moins que Genève se dote d'un théâtre aux qualités amoindries, alors que la possibilité lui était offerte de faire un choix supérieur.

"Les défauts ne sont généralement que le fait des entraves que l'économie ou la cupidité mettent au génie"⁶²

Rien n'est moins vrai pour Genève.

Elévation de la façade principale (Pl. XIX)

61. Cf. infra p. 88 et ss.

62. DONNET, Alexis, Op. cit., supra note II.35, p. 35.

Les difficultés rencontrées dans la recherche d'un site tout d'abord, puis d'une identité d'édifice publique ensuite, ont longtemps restreint l'expression architecturale des façades principales des théâtres. Les réticences religieuses et celles marquées par le public envers les comédiens ne furent sans doute pas étrangères à cet état de fait.

L'architecture publique, qui n'allait atteindre la plénitude de son expression qu'au XVIII^e, s'était déjà développée durant le XVII^e siècle,⁶³ mais le théâtre était cependant resté étranger à cette évolution. Il est significatif de constater qu'en 1755, Marc-Antoine Laugier ne compte toujours pas le théâtre au rang des édifices publics.⁶⁴ L'architecture théâtrale se faisait alors discrète et le bâtiment se noyait dans les ensembles urbains par un effet de mimétisme dont l'Ancienne Comédie Française, construite en 1689 par François d'Orbay, est un exemple (Pl. LXIV). Avec le nouveau théâtre de Lyon (1754-1756), le bâtiment isolé accède au titre d'édifice public sans acquérir toutefois des caractéristiques architecturales propres (Pl. LXV). Le recours à une architecture civile reste la règle et le vocabulaire des architectes est ainsi généralement emprunté à celui de l'architecture palatiale,⁶⁵ ou celle des hôtels particuliers :

63. PEROUSE DE MONTCLOS, Jean Marie, Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution, Paris, 1989, p. 209.

64. "Je mets au rang des édifices publics les Eglises, les palais des Princes, les Hôtels de Ville, les Tribunaux de Justice, les Hôpitaux, les Communautés." (LAUGIER, Marc-Antoine, Essai sur l'architecture, Paris, 1755, réédition Mardaga, Bruxelles, 1979, p. 155).

65. Ne faut-il pas y voir une tentative d'appropriation d'un

le projet de Ceineray pour le théâtre de Nantes (1759) (Pl. LXVII), la solution retenue pour la façade de celui de Versailles (1770) (Pl. LXVIII) ou encore le projet proposé par Moreau-Desproux pour la Comédie Française (Pl. LXIX) en sont des exemples.

Dumont⁶⁶ ne transforme qu'en partie ce modèle, en lui apportant pour toute modification un portique qui s'avance désormais sur le devant de la façade (Pl. LXX), et répond ainsi en partie aux principes énoncés dans une "Lettre sur les Spectacles" (sans auteur) publiée dans le Mercure de France (1761) :

"...les extérieurs demandent un caractère distinctif qui les annonce, soit par des portiques ou péristiles où l'on doit trouver tous les abris convenables et toutes les issues pour le concours des amateurs de Spectacles."⁶⁷

La très large influence du Petit Trianon, achevé en 1764 par Ange-Jacques Gabriel (Pl. LXXI), a également une répercussion sur l'architecture théâtrale, et les théâtres de petite envergure en adopteront le modèle avec plus ou moins de variations (Pl. LXXII).

Dans le dernier quart du XVIII^e siècle, les

genre d'architecture reconnu comme étant public ? (cf. note précédente). En empruntant le vocabulaire formel de l'architecture palatiale, les architectes espéraient-ils hisser leur oeuvre au rang des édifices publics ? Par ailleurs, le retour à une architecture Louis XIV parfois adoptée (Pl. LXVI) n'est pas surprenant et s'explique par la campagne anti-rococo menée à la suite du voyage de Marigny en Italie (PEROUSE DE MONTCLOS, Op. cit., supra note II.63, p. 399).

66. DUMONT, Gabriel, Pierre, Martin, Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France, avec des détails de machines théâtrales, Paris, c. 1774, Réédition New York, 1968, pl. 32.

67. Cette citation est tirée de l'article de RABREAU, Daniel, STEINHAUSER, Monika, Op. cit., supra note II.37, p. 40 et note 222.

recherches d'un style devant permettre d'exprimer en façade le caractère⁶⁸ propre à un édifice public aboutissent à une solution à l'antique. Les théâtres principaux, tels la Nouvelle Comédie Française (Pl. LXXIII), le théâtre de Bordeaux (Pl. LXXIV), ou encore celui de Besançon (Pl. LXXV), sont dès lors tous dotés de péristyles sans fronton, motif directement emprunté à l'Antiquité.⁶⁹

La façade du théâtre de Genève présente une discrétion rétrograde qui, loin d'afficher une tendance antiquisante à l'instar des modèles récents, s'apparente à la tradition issue de l'influence du Petit Trianon. Cette solution est retenue dès l'origine et s'observe sur les deux projets non signés (Pl. LXXVI et LXXVII), qui présentent, autant que l'on puisse en juger, un avant-corps, placé sur un socle à refends, orné de six colonnes, cannelées dans la partie supérieure, et coiffées de chapiteaux ioniques. Le tout est surmonté d'un entablement dont l'amortissement représente l'aigle genevois. Cette façade serait-elle le reflet d'une discrétion calviniste désirant une présence qui ne soit pas trop ostentatoire; les actionnaires auraient-ils fait des recommandations allant dans ce sens ? Ou alors, l'architecte aurait-il de lui-même estimé qu'une façade monumentale ne

68. Définissant le "caractère" qu'il conviendrait de donner à chaque genre d'Edifices" qui doivent porter "l'empreinte de leur destination", J. F. Blondel établissait dans son Cours : "C'est la belle disposition des masses générales, le choix des formes, & un stile soutenu, qui donnent à chaque bâtiment une manière d'être qui ne convient qu'à lui ou à ceux de son espèce" (Op. cit., supra note I.37, pp. 229-30).

69. Ils partagent d'ailleurs cette caractéristique avec les autres édifices publics, dont les façades se couvrent également de colonnes.

conviendrait pas aux dimensions modestes du théâtre de Genève, et jugé qu'un type de façade issu des modèles d'hôtels particuliers correspondait mieux à un bâtiment implanté de surcroît dans un parc ?⁷⁰

La façade des projets devait présenter, en comparaison de l'élévation finale, une ressemblance plus marquée avec le modèle de Gabriel. La confrontation des plans (Pl. LXXVI et LIII) permet de réaliser que l'architecte des projets avait tracé un avant-corps dont les proportions étaient identiques à celles du Petit Trianon,⁷¹ et qui en adoptait de plus le même léger double décrochement. Deux dispositions qui sont déformées dans l'élévation finale. L'architecte choisit par contre un ordre colossal coiffé de chapiteaux ioniques, généralement préféré pour les façades théâtrales, et marque les extrémités du frontispice par un doublet, issu de la tradition architecturale française.⁷² Il faut noter que ce doublet sera transformé sur l'élévation finale, où les colonnes seront espacées afin de pouvoir accueillir deux trophées, seuls éléments qui marqueront la destination de l'édifice : musique et comédie. (Pl. LXXVIII et LXXIX). On remarquera encore que le surhaussement du foyer

70. Mentionnons en passant qu'il est surprenant de constater, ainsi qu'André Corboz l'avait déjà remarqué (Op. cit., supra note I.24, p. 24) à quel point la solution finalement retenue pour le Palais Eynard s'apparente à la façade du théâtre. Ce choix ne pouvait être innocent.

71. L'avant-corps proposé par le projet représente 52 % de la façade, pourcentage qui se retrouve sur le Petit Trianon, alors que sur le plan final, l'avant-corps en constitue le 66%.

72. Le redoublement des colonnes est en effet, selon Pérouse de Montclos (Op. cit., supra note II.63, p. 257), une caractéristique française, et il est fréquemment utilisé afin de marquer un événement de la façade (tels les angles, décrochements, entrées).

aura nécessité l'allongement des colonnes. Un oeil de boeuf couché sera finalement préféré, pour une raison qui nous est inconnue, à l'aigle couronnant la façade, achevant ainsi d'éloigner l'élévation finale du projet proposé. Il ne serait de surcroît pas surprenant qu'une balustrade, motif fréquemment repris et utilisé de plus pour le Petit Trianon, ait été à l'origine préférée au sévère bandeau d'attique finalement adopté, mais l'absence du projet d'élévation ne permet pas de l'affirmer. Cette absence empêche malheureusement toute analyse plus approfondie.

Essai d'attribution

Au terme de l'analyse de ces différents documents, il ne paraît pas téméraire d'attribuer l'entière conception du théâtre de Genève à Jallier de Savault. Les projets de plan et de coupe retrouvés aux Archives d'Etat nécessitaient, on l'a vu, des capacités que Jallier possédaient. Si les sources d'influence possibles étaient, il est vrai, publiées, et par conséquent accessibles à tous, il paraît cependant difficile de croire que Pierre-David Matthey ait eu, dans les délais impartis, le temps et la possibilité non seulement de les connaître, mais encore de les maîtriser. De plus, pourquoi aurait-on fait alors appel à un architecte étranger ?

La paternité de Jallier est d'autant plus probable qu'il connaissait les architectes dont l'influence a marqué le bâtiment. Ses contacts avec Soufflot et Gabriel, pour lesquels il avait travaillé,⁷³ expliqueraient ainsi d'autant mieux

73. BORY, Monique et FONTANNAZ, Monique, Op. cit., supra note I. 80, p. 62.

certaines correspondances relevées dans l'agencement intérieur du théâtre et l'esprit stylistique de la façade. De plus il avait eu l'occasion de connaître Charles De Wailly lors de sa collaboration à l'Opéra de Versailles vers 1770,⁷⁴ et il n'est pas extravagant de supposer que ce dernier avait eu l'occasion de faire part des recherches qu'il menait alors pour la Nouvelle Comédie Française. Nombre de détails témoignent de plus d'une provenance française de ces deux projets, jusqu'à la terminologie utilisée pour la "Gallerie" et le "Chauffoir", qui seront ensuite, on l'a vu, remplacés à Genève par "Grand" et "Petit Foyer".

La différence de qualité graphique est sans doute un des arguments les plus convaincants. Repliés sur eux-mêmes (sur la ligne A B), les plans du premier étage sont particulièrement révélateurs. On constate, pour le projet, une symétrie absolue dont nous avons retracé les principaux éléments (Pl. LXXX, à gauche), alors que le plan final présente une imprécision étonnante (Pl. LXXX, à droite). Certes, il s'agit là d'un document gravé, cependant il paraît difficilement acceptable que la maladresse seule du graveur ait pu être responsable à la fois de la différence du tracé de la courbe de la salle, de l'irrégularité de l'espacement des loges tout comme de celle de l'orientation de leurs cloisons, du décalage de l'avant-scène, de l'inégalité de l'articulation du devant de la scène, dont un angle se calcule à 18° et l'autre à 22°, et enfin du décalage marqué du vestibule, où rien n'est symétrique d'aucune façon ! Tant d'imprécisions ne peuvent être imputées à la seule responsabilité du graveur,

74. GRUBER, Alain-Charles, Op.cit. supra note I. 81, p. 91.

mais doivent être attribuées en majeure partie aux plans que Matthey avait dû lui soumettre. Il paraît dès lors illogique que Matthey ait réalisé des plans officiels avec moins de soin qu'une ébauche. De plus, la souplesse des tracés, le rendu des ombres des projets et la maîtrise de la perspective en général ne peuvent provenir de la main de Matthey; son inexpérience graphique est d'ailleurs particulièrement frappante dans une "Vue perspective, rue de l'Hotel de Ville" (Pl. XV), où l'on remarquera d'emblée l'irrégularité du tracé des poutres. Cette vue, il est vrai, n'est pas datée et l'on pourrait objecter qu'il ne s'agit là simplement que d'un document du début de sa carrière. Cependant, on l'a vu, Pierre David Matthey travaille de façon ininterrompue depuis l'obtention de sa maîtrise (1773) jusqu'en 1782, année durant laquelle il est mandaté pour le théâtre (Cf. annexe no 4). Même une formation à temps partiel, de surcroît genevoise (et chez qui ???), ne lui aurait pas permis d'acquérir la maîtrise technique dont témoignent les deux projets.⁷⁵ Il faut donc attribuer la paternité des plans d'origine à Jallier de Savault, et Matthey n'aura dès lors été responsable que de l'adjonction de l'appendice à l'arrière du théâtre et des modifications dont

75. Charles-Alain Gruber, à qui nous avons eu la chance de pouvoir soumettre ces plans, nous a confirmé que les deux projets étaient d'une qualité très nettement supérieure à celle des plans post-exécution. Selon lui, ces projets seraient même supérieurs aux deux dessins de l'intérieur de Versailles réalisés par Jallier de Savault (Pl. XVI et XVII) qui, malgré leurs qualités, trahissent néanmoins l'oeuvre de jeunesse. Sans attribuer, de façon certaine, ces projets à Jallier de Savault, Charles-Alain Gruber reconnaît cependant l'hypothèse possible, en ajoutant toutefois qu'il s'agirait alors d'un Jallier de Savault ayant nettement évolué depuis son expérience versaillaise, tant au niveau du graphisme qu'à celui plus technique de l'architecture théâtrale. Nous remercions ici chaleureusement M. Gruber d'avoir bien voulu nous consacrer un temps précieux.

nous avons parlé plus haut. La régression accusée par les plans définitifs trouve ainsi une explication logique : Pierre David Matthey ne possédait pas les connaissances qu'aurait nécessité une lecture respectueuse des projets de Jallier de Savault.

CHAPITRE III : LA CONSTRUCTION

S'il n'est pas l'auteur des plans, c'est en revanche bien Pierre David Matthey que l'on charge de la construction et de la surveillance du chantier, entreprise pour laquelle il s'adjoit le maître maçon Jean Ulrich Heldt. Matthey a dû faire la connaissance de ce dernier par l'entremise de son père, Jean-Jacques Matthey qui dès les années 1765 avait été associé à Heldt pour des travaux d'expertise.¹ Il est surprenant de constater qu'en dépit de connaissances professionnelles plus étendues, Heldt semble être le subordonné de Matthey.

Les deux hommes commencent le chantier en octobre 1782;² le bâtiment est sous toit durant le mois de février 1783; et dans le courant d'avril

"...on travaille à la construction des loges & de l'intérieur c'est à dire tout ce qui tient à l'ouvrage des Maçons et Charpentiers. cet ouvrage est assez avancé et l'on ne doute pas qu'entre icy & un mois l'on ne puisse travailler a ce qui tient a l'ornement".³

1. Une facture de Jean Ulrich Heldt à la Chambre des Comptes mentionne en effet : "En 1765. Pour avoir, avec les Maîtres J. J^q Matthey & Jacques Favre, d'Ordre de Noble Sindic Buisson, visité en deux différentes fois la Tour de la Maison Cathala à la Coratterie, et donné à la dite Chambre nôtre Raport..." et à nouveau "En 1768. Pour avoir, étant avec Maître Jean Jaques Matthey reconnu le Mûr fait derrière la grande Boucherie tendant contre le Rempart, et donné à la dite Chambre nôtre Raport..." (AEG, Finances W 1774/104/1).

2. Cette date est mentionnée dans une facture du serrurier Barnier (AEG, Finances J5). Toutes les informations non annotées qui suivent sont tirées des Finances J4, J6 et principalement J5.

3. "Mémoire remis au Baron d'Espine le 8 avril 1783..." (AEG, Finances J4).

La précision des comptes présentés par les divers corps de métier permet de reconstituer l'ensemble du bâtiment dans une large mesure. Les matériaux employés pour la maçonnerie du bâtiment ne diffèrent pas de ceux utilisés à Genève à pareille époque : molasse de Lausanne⁴ pour les murs extérieurs, excepté pour la façade dont la majeure partie est en grès, roche pour le soubassement ainsi qu'à l'ordinaire, simplicité des murs intérieurs, montés en parpaings de pierre du pays, ou construits en briques posées "en cheville" (tels les contre-cintres, soit murs du fond des loges); enfin, les marches d'escalier et les seuils sont généralement de grès; rien qui ne distingue le théâtre d'un autre bâtiment de la région genevoise.⁵ Les actionnaires ne se sont permis aucun matériau de luxe.

Il faut relever par contre l'attention particulière apportée au choix de la pierre réservée pour les parties devant être prestigieuses. Une facture de Matthey et Heldt mentionne ainsi la

"taille de 5134 piës cubes de grais posé tant aux portiques de la halle sur la promenade qu'à la façade principale composées de pièces non ordinaires" (italics mine).

Outre la qualité, la couleur est également critère de sélection et l'on trouve ainsi une rubrique précisant :

4. Réputée supérieure à la molasse locale. (Information qui nous a été transmise par Mme Monique Bory).

5. Une comparaison avec la description très détaillée des fournitures utilisées pour le Château de Crans une quinzaine d'années auparavant, permet de constater que les matériaux de base sont encore les mêmes : pierre calcaire pour les soubassements, molasse de Lausanne et grès pour les façades. On retrouve de plus la même distinction entre pierres extérieures et pierres intérieures, ces dernières étant également à Crans des pierres ordinaires. (BORY, Monique, FONTANNAZ, Monique, Op. cit., supra note (?), pp. 93-94.) Nous remercions ici Mme Monique Bory d'avoir attiré notre attention sur ces similitudes.

"483 quartiers pierre de Lausanne dont la plus grande partie est de pièce de commande c'est à dire de 22 pouces de tranche p^r être assortie au grais p^r la hauteur et couleur" (italics mine)

Sans extravagance, on s'assure ainsi de l'unité et de la bonne présentation de la face principale.

A l'intérieur du théâtre, trente grandes plaques de pierre de Sera (?) seront utilisées "p^r le plaquelage du Vestibule ovale au bas des grands escaliers", préférées au carrelage adopté pour les autres sols du théâtre (tels ceux des corridors des loges, vestibules supérieurs, foyer d'acteurs, etc...) ⁶.

La charpente, entièrement réalisée par l'entreprise "Jean-Jaques Bugnon et Compagni Charpentier", sera recouverte d'une simple toiture de tuiles plates. ⁷

Le théâtre sera inauguré le 18 octobre 1783, ⁸ sans que les finitions soient complètement achevées.

6. Les carrelages du théâtre sont posés par le carreleur Noé Michel, qui s'occupera par la suite (jusqu'en 1790) de fournir et remplacer tous les carrelages ou pavés au théâtre.

7. La toiture fera l'objet d'une surveillance et d'un entretien constants. Le maître couvreur Olivié Agier (ou Agierre) est ainsi mandaté de 1784 à 1790 pour "teni en bon état et san goutière les couvert de la Comédie". Il est ensuite remplacé dans sa tâche jusqu'en 1793 par le couvreur Frédéric Mosemann (ou Mosemans) (AEG, Finances J6). La toiture semble ensuite avoir été délaissée jusqu'en l'an 6 (1798), année durant laquelle le Citoyen Grasset, maître ferblantier et couvreur, s'engage à la remettre en bon état et à l'entretenir (AEG, Société Economique G 16, folio 11, 20^e Thermidor an 6 <7 août 1798>).

8. Une lettre du 23 février 1784 donne cette date comme étant celle de l'inauguration. Le Journal de Dunant-Martin par contre, avance, à tort selon nous, la date du 18 septembre 1783. (AEG, Manuscrits historiques, Vol. I, p. 75). Les Registres du Conseil mentionnent en effet des discussions de mise au point de dernières mesures (prix de place, police du théâtre) jusqu'au mois d'octobre (AEG, RC 1783, passim). L'inauguration n'a donc dû se faire que le 18 de ce mois là.

"Péristile" ou avant du bâtiment, foyer et dégagements publics

Le théâtre devant être impérativement ouvert aux troupes françaises et au public pour la nouvelle saison théâtrale débutant en automne 1783, l'effort sera particulièrement porté sur l'intérieur de la salle, alors que tout l'avant du bâtiment (la façade comme les foyers et dégagements publics) est laissé en marge. La façade n'aura donc pas son visage définitif le jour de l'inauguration et ne présentera guère qu'un alignement de colonnes brutes décapitées, uniquement surmontées de l'amortissement réalisé en septembre 1783 par le sculpteur Jaquet.⁹ Même si l'ébauche de certains ornements avait été entreprise dès la fin de l'année,¹⁰ ce n'est que durant l'été suivant que l'on se préoccupe d'achever la face principale, en faisant à nouveau appel à Jaquet qui facture alors :

"Les six chapiteaux est Les trois Clés sur la même Ligne a La facades de La comédie, commencer Le 10 may et fini Le 19 juin (...) plus pour avoir tournes les coussinet (?) et Ebauché les feulliee".

Tout porte à croire que le programme déjà modeste de décoration subit encore une coupe sévère suite à des frais imprévus; il n'est ainsi plus question des deux trophées et des différentes guirlandes surmontant les trois principales baies centrales. Un extrait du rapport de l'Assemblée Générale de mars 1785¹¹ confirme en effet cette situation :

9. Bien que nous ayons retrouvé des mentions d'un certain Nicolas Jaquet, nous pensons qu'il s'agit ici de Jean Jaquet, sculpteur de renom sur Genève.

10. Certaines factures mentionnent l'ébauche de clefs et contrecœurs, d'un trophée, de guirlande et déjà de chapiteaux, travail réalisé par les tailleurs de pierre Metzner, Leuba et Redard.

"L'on a suspendu par exemple de finir la sculpture des Ornaments de la façade sur la Place, cette partie ne pouvant rester imparfaite nous nous proposons de la faire achever, Mais n'étant point gênés pour le moment, Nous attendrons pour cela que nos finances soient un peu plus aisées, ou qu'il se présente une occasion de le faire a peu de frais".

A en juger par l'iconographie locale (Pl. I, LXXXI et LXXXII), il semble que cette occasion se soit présentée, mais nous n'avons retrouvé aucune trace de sa réalisation.

La façade a de surcroît subi des modifications techniques de dernière minute :

"Son Exposition a nécessité des fermetures de la plus grande solidité, & des Contrevents Extérieurs,¹² absolument nécessaires contre le Soleil Couchant, la Nature de la Construction de la face a obligé de faire des Balcons en fer.¹³ Tous ces objets étoient aussi indispensables que dispendieux."¹⁴

Tout l'avant du bâtiment connaît un sort pareil à celui de la façade. Le café n'est pas terminé lors de l'inauguration, pas plus que ne le sont le Petit et le Grand Foyer, qui ne recevront leur visage final qu'à fin 1784. Pour ce faire, on a, une fois de plus, recours à Jean Jaquet, qui réalise l'entière décoration des deux foyers dans le plus pur style XVIII^e. Il exécute ainsi en stuc deux impostes,

11. AEG, Finances J4.

12. Toutes les fenêtres du bâtiment seront d'ailleurs dotées de contrevents, qui seront peints en couleur grise par le peintre David Monnié (Monnier) (Facture Monnié, 17 août 1784, AEG, Finances J5).

13. Ces derniers sont réalisés par le serrurier Barnier père, qui facture :
"Trois Balcons sur la face Dessin à la Grecque, avec un vase & ces guirlandes et fleurs a celluy du meilleur fer carré le tout Bien Soigné..." (AEG, Finances J5, 27 août 1784).

14. "Rapport sur la Reddition des Comptes du Theatre pour l'Assemblée Generale du Mardy 29 mars 1785" (AEG, Finances J4).

composées de guirlandes de fleurs et de noeuds de ruban encadrés par des perles, trois trophées, ainsi que "la sculpture des deux cheminées compose de trophé et guirlandes de fleurs et fruit. y compris le chambranle¹⁵ sculptés qui en cadre les dit chemines". De plus, Jaquet est également l'auteur de la sculpture en bois de la bordure des glaces¹⁶ des deux cheminées dont la "Traverse" (faut-il comprendre la partie supérieure du cadre ?) est ornée de feuilles sculptées. La touche finale enfin, consiste en deux grandes rosaces placées au plafond, réalisées en bois et composées "de guirlande de fleurs, et feuillée d'ornement qui forme des maquarond et Bordure de perles en ..." (fils ? gris ?, le dernier mot est illisible).¹⁷ Cette description révèle que les actionnaires, bien que financièrement limités, n'ont pas pour autant hésité à conférer une élégance certaine à leur pièce d'apparat. Les dernières finitions devront attendre encore et le même rapport du 29 mars 1785 nous apprend qu'à cette date, le Grand Foyer est toujours :

"absolument Nud & n'a pas seulement une Chaise qui lui appartienne. L'usage que l'on fait de cette piece, l'utilité & l'agrement dont elle est en toute saison, sa destination pour les Bals necessite qu'elle soit fournie de Chaises de quelques Tables, de Rideaux & même quand elle seroit ornée de quelques Lustres pour l'éclairer au besoin, ce ne seroit que mieux..."¹⁸

Le Petit Foyer n'est pas mieux doté et l'on apprend, en avril 1786, que le cafetier, responsable de son ameublement¹⁹

15. Le chambranle de la cheminée du Grand Foyer est en marbre rouge et a été fourni par P. François Doret.

16. Glaces achetées par Jaquet chez Andreas Gorner (ou Goerner), (AEG, Finances J5).

17. AEG, Finances J5, facture Jaquet.

18. AEG, Finances J4.

"n'a pas même meublé le Sallon du premier étage qui est attaché à son caffè, qui toujours été & est aujourd'huy ce qu'il étoit lorsqu'on le lui a remis, c'est-à-dire, décoré avec élégance, orné de glace, mais sans chaises, ni tables, & qu'il n'y a jamais eu même un seul tabouret pour le Service habituel du Public".

La construction et surtout les finitions, ne sont ainsi exécutées que par vagues successives, au gré des ressources financières des actionnaires. Les disponibilités sont à tel point réduites que le comité se sent parfois dans l'obligation de justifier des travaux de finition par des critères de rentabilité. L'extension de l'appartement du cafetier est ainsi réalisée afin de pouvoir "en porter le Loyer aussi haut que nous l'avons fait"; quant à l'ameublement du Grand Foyer, "la Salle Meublée(...) en seroit d'un rapport plus considérable".²⁰

Intérieur de la salle : décorateurs et décorations

Dès la fin de 1782, les actionnaires s'étaient mis à la recherche d'un peintre capable de décorer leur salle de théâtre, mais le peu de crédit qu'ils accordaient aux compétences des artistes locaux,

"Le peu de connoissance que l'on a dans ce pays de tout ce qui tient à ce genre de Construction & aux Ornemens l'absence

19. Le petit foyer est en effet compris dans le bail du cafetier et la location comprend "trois Sallons, une cave, un laboratoire, un logement (...), et une chambre pour ses garçons". "Répliques" du procès de Pierre Rodolphe Bontems contre Jacob Fournier, cafetier. (AEG, Finances J4). Mêmes références pour la citation suivante.

20. "Rapport sur la Reddition des Comptes du Theatre pour l'Assemblée Generale du Mardy 29 mars 1785" (AEG, Finances J4).

totale d'Ouvriers intelligens et qui soient au fait"²¹
 les incitèrent à engager un artiste étranger expérimenté.

La France est à nouveau source de références et les premiers contacts s'établissent avec Lyon,²² où les actionnaires font appel à un certain Giovanni Allesatro Moretti, peintre-décorateur italien²³ ayant travaillé²⁴ pour le théâtre de Lyon.²⁵ L'activité du décorateur ne s'arrêtait pas à l'époque à la seule confection des décors; il pouvait être à la fois responsable de la machinerie servant à leur mise en oeuvre, et chargé de l'entière création et réalisation de la décoration de la salle. Le devis de Moretti²⁶ comprend ainsi quatre décors (un palais, une forêt, une chambre et une ville ou place publique), la décoration de l'avant-scène, celle des différentes parties de la salle (plafond, devantures

21. "Mémoire remis au Baron d'Espine le 8 avril 1783", (AEG, Finances J4).

22. Aucun document ne motive cette décision, cependant l'expérience théâtrale que possédait cette ville, et les contacts que l'on y avait établis au travers des relations commerciales ont sans doute orienté cette démarche. Pour cette affaire de décorations, le correspondant des actionnaires, "l'ami de Lyon", sera apparemment Gabriel Eynard. (AEG, Finances J4).

23. Un document le désigne à la fois "Architecte & Artiste". ("Devis général de toutes les décorations à faire pour le Théâtre de Genève", daté du 3 décembre 1782, (AEG, Finances J4).

24. "Mémoire" concernant l'affaire du décorateur de Lyon, (AEG Finances J4).

25. La présence d'un artiste italien dans un théâtre français ne doit pas surprendre pour l'époque. Créateurs et maîtres de la décoration théâtrale, les italiens exerçaient depuis deux siècles une suprématie que quelques artistes français n'étaient pas parvenus à ébranler. En cette fin du XVIIIe siècle, on voit ainsi souvent des décorateurs italiens être mandatés pour des décors, ou engagés au service d'un théâtre.

26. "Devis général de toutes les décorations à faire pour le Théâtre de Genève", daté du 3 décembre 1782, (AEG, Finances J4).

et fonds des loges, etc...), de même qu'une proposition détaillée des machines théâtrales.²⁷ Une suite d'évènements fâcheux a cependant mis un terme aux relations avec Moretti, qui se voit défait de son mandat le 6 avril 1783, alors qu'il n'a qu'à peine terminé le rideau d'avant-scène. Le comité d'actionnaires entreprend alors une démarche qui ne manque pas d'ambition : il s'adresse aux Galliari²⁸ (ou Galleari) "scénographes très à la mode à l'époque".²⁹

Ces artistes turinois ont formé une véritable dynastie de peintres-décorateurs. Le plus ancien, Giovanni (1672-1722),³⁰ avait mené sa carrière durant la fertile période de la théâtralité baroque, vécu la révolution de la "scena per angolo", et avait eu l'occasion de s'enrichir des exemples novateurs des deux grands scénographes de l'époque, Ferdinando Bibiena (1657-1743) et Filippo Juvara (1676-1736). Cette expérience s'était transmise à travers la nombreuse descendance familiale : Bernardino, le plus renommé, son frère, Fabrizio, les fils de ce dernier, Giovannino et Giuseppino; un troisième frère Giovanni Antonio, et son fils, Gaspare. Bernardino et Fabrizio étaient les décorateurs en titre du Regio et du Carignano, les deux théâtres de Turin. La troupe ou certains de ses membres se retrouvent dans toute

27. Cf. annexe no 5.

28. Le mémoire du 8 avril 1783 nous apprend que le Major Fatio s'était chargé, lors d'un passage à Turin, de demander aux Galliari des informations sur le prix de diverses décorations. Les décorateurs lui avaient alors remis un premier devis pour des décors, rideau d'avant-scène et peinture de plafond. ("Mémoire remis au Baron d'Espine le 8 avril 1783", AEG, Finances J4).

29. VIALE FERRERO, Mercedes, Op. cit, supra note I.31, p. 425.

30. BERGMAN, Gösta M., Lighting in the Theatre, Stockholm, 1977, p. 110.

l'Europe (Milan, Parme, Vienne, Berlin, Marseille)³¹ et leur réputation les avaient largement précédés à Genève. C'est donc Bernardino qui, accompagné de son neveu Gaspare, viendra réaliser les décorations du théâtre de Genève.³²

Bien que faisant appel à des artistes de renom, les actionnaires n'en sont pas pour autant résolus à faire le sacrifice financier de décorations prestigieuses, et leur recommandation première va dans le sens de la plus stricte économie :

"Il est encore une observation plus essentielle à faire c'est que ce Theatre n'est point fait aux depends du Public il se fait par souscription d'un certain nombre de personnes auxquelles il ne convient pas d'étendre trop la depense vu qu'ils n'auroient pas les ressources suffisantes desorte que non seulement l'on est obligé de se borner à ce qui est le plus necessaire mais encore l'on est forcé d'user de la plus grande economie pour tout ce qui se fera. Le but principal est que la depense soit appliquée le plus utilement possible & avec le plus de gout & d'intelligence".³³

Caractéristique particulièrement genevoise, que de ne toujours vouloir que le meilleur à bon marché. Le "goût" et l'"intelligence" deviennent ainsi la panacée locale contre une bourse toujours trop peu remplie !

Les informations obtenues par le devis de Moretti ont sans doute permis aux actionnaires d'envoyer aux Galliari un mémoire cette fois-ci plus directif. Il établit ainsi pour les devantures des loges :

31. Toutes ces informations sont tirées de l'article de Mercedes VIALE FERRERO, Op. cit., supra note I.31, pp.425-6.

32. Ils y travailleront sans interruption durant l'été et l'automne 1783. (Cf. compte de Jaubert, traiteur, qui facture la pension de messieurs "Galliari Décorateurs et peintre pension du 21 août -> 1^{er} 9^{bre} soit 73 jours", AEG, Finances J5).

33. "Mémoire remis au Baron d'Espine le 8 avril 1783", (AEG, Finances J4).

"C'est aussi d'après la nécessité de l'économie que nous avons pensé d'orner le devant des loges par une toile peinte, ce devant est déjà construit en bois³⁴ conformément à l'élevation joint au plan & nous pensons qu'une toile bien collée non seulement couvrira les fentes qu'il y a dans le bois mais encore sera la manière d'orner ce devant des loges le plus économiquement."³⁵

Bien que certains traités se soient opposés à l'utilisation de toile pour la décoration des théâtres,³⁶ il semble que ce procédé ait été habituel à la fois en France et en Italie. Le devis de Moretti prévoyait en effet une telle

"couverture en toile pour le devant des loges imprimée et colée sur le bois peints et décoré suivant les dessins"³⁷

et les Galliari répondent à ce sujet que l'"on a très bien fait de couvrir de Toile le devant des loges".³⁸

La discussion du traitement du fond des loges fait état de solutions tout à fait intéressantes :

"Quant au fond des loges c'est à dire la manière de la finir

34. Ainsi que le veut l'usage, tout l'intérieur de la salle est construit ou recouvert de bois. Malgré les risques d'incendie, les traités d'architecture théâtrale s'accordaient à recommander ce matériau pour des raisons d'acoustique:

"Il convient encore de revêtir tout le pourtour d'une Salle de matières sonores & élastiques, telles que de bois de menuiserie, parce que les corps durs sont connus pour n'avoir aucune vibration, pour répercuter le son séchement ou sans harmonie, & les corps mous pour l'absorber ou l'énervier."
(PATTE, Pierre, Op. cit., supra note II.20, p. 33).

35. "Mémoire remis au Baron d'Espine le 8 avril 1783", (AEG, Finances J4).

36. Patte notamment, préfère la peinture à fresque à une toile peinte à l'huile qui risquerait, selon lui, d'émousser le son et de nuire au timbre à espérer de l'élasticité du bois.
(PATTE, Pierre, Op. cit., supra note II.20, p. 181).

37. "Devis général de toutes les décorations à faire pour le Théâtre de Genève", daté du 3 décembre 1782, (AEG, Finances J4).

38. "Traduction du Mémoire de M^r Galleari", n.d., (AEG, Finances J4).

il y a plus d'un avis il s'agit de choisir celui qui rendra le mieux & sera le moins dispendieux. Les loges sont séparées des corridors par un mur de Brique, les uns entendraient de revêtir ce mur de Brique d'une Couche de plâtre fin comme on le pratique pour les Plafonds & de le passer ensuite en Couleur convenable en y faisant peindre quelque Ornement léger dans chaque loge, d'autres sont d'avis de coller sur ce mur de brique un papier d'une Couleur unie avec des moulures de même étoffe en forme de boisages dans chaque loge ainsi que l'on meuble des appartemens en France qui ont très bonne apparence. Si Mess^{rs} Galliari pouvoient nous donner quelque autre idée là dessus & la dépense qui en résulteroit ils nous feroient plaisir."³⁹

Le recours à une tapisserie est particulier, et il ne semble pas, mais les informations sont rares il est vrai, que d'autres théâtres aient utilisé ce genre de décoration. La réponse des Galliari tranche en faveur d'un intérieur de loges peint, qui selon eux "fera un meilleur effet",⁴⁰ décision qui paraît s'inscrire dans le courant général, puisque les quelques mentions retrouvées dans la littérature secondaire, font toutes état de fonds de loges habituellement peints.

Quant au plafond de la salle, le mémoire nous apprend qu'"il est construit en Gip soit en Plâtre comme l'on le pratique pour tous les Plafonds de ce pays. ce Plâtre se passe en Couleurs comme les Boisages de sorte que nous ne presumons pas que Mess^{rs} Galeari trouvent plus de difficulté à peindre sur ce Plâtre que sur du bois ou de la toile."⁴¹

Doit-on conclure à une influence de Moretti, dont le devis prévoyait en effet une peinture sur plafond en stuc⁴² plutôt qu'une toile peinte ? Faut-il y voir une différence de tradition décorative entre la France et l'Italie ? Décrivant

39. "Mémoire remis au Baron d'Espine le 8 avril 1783", (AEG, Finances J4).

40. "Traduction du Mémoire de M^r Galleari", n.d., (AEG, Finances J4).

41. "Mémoire remis au Baron d'Espine le 8 avril 1783", (AEG, Finances J4).

42. "Devis général de toutes les décorations à faire pour le Théâtre de Genève", daté du 3 décembre 1782, (AEG, Finances J4).

l'intérieur de la salle de Turin, Patte regrette en effet que le plafond soit décoré d'une toile à l'huile et aurait préféré qu'il soit peint à fresque directement sur le bois.⁴³ Les Galliari n'imposent toutefois aucune solution et répondent qu'il leur est absolument indifférent "qu'il soit en Toile préparée, ou récrepi en gips".⁴⁴

Aucun document iconographique ne subsiste quant à la décoration du plafond. Le devis de Moretti ne donnait aucun détail à ce sujet, et il ne reste qu'une brève mention dans la première note envoyée par les Galliari, qui propose :

"Peinture du Plafond avec des petites figures qui supportent des Guirlandes de fleurs."⁴⁵ Tout au plus peut-on supposer qu'il s'agit de petits putti soutenant des guirlandes de fleurs sur un fond de ciel en trompe l'oeil. Les diverses mentions retrouvées paraissent en effet donner la faveur aux représentations mythologiques, mettant en scène les différents dieux de l'Olympe sur fond céleste (Apollon étant le plus souvent représenté). Le plafond du théâtre Regio de Turin est, par exemple, décrit par Patte comme représentant le mariage de Jupiter et Junon, auquel assistent tous les dieux de l'Olympe.⁴⁶ Celui de Besançon place Apollon au centre de la composition, gouvernant "tous les arts agréables qui l'entourent et sont désignés par une danse de femmes"⁴⁷, alors

43. PATTE, Pierre, Op. cit., supra note II.20, p. 82.

44. "Traduction du Mémoire de M^r Galleari", n.d., (AEG, Finances J4).

45. Premier devis des Galliari, n.s., n.d., (AEG, Finances J4).

46. PATTE, Pierre, Op. cit., supra note II.20, p. 82.

47. RITTAUD-HUTINET, Jacques, Op. cit., supra note I.55, p.

48. Mêmes références pour la citation suivante.

que d'autres parties présentent encore "diverses scènes mythologiques entourées de génies tenant des guirlandes à l'extrémité desquelles sont assis et voltigent des amours sur fond de ciel bleu tendre scintillé d'argent." L'iconographie du plafond de Genève n'était peut-être pas éloignée de cette dernière description.

Aucune mention n'est faite quant aux couleurs retenues pour les décorations de la salle, et à défaut de document graphique et de description précise, nous n'avons d'autre ressource que de nous satisfaire d'un inventaire daté de 1798.⁴⁸ Bien que ce document soit postérieur à la construction du théâtre, la confrontation de certaines descriptions avec divers éléments des factures d'origine permet de penser que la décoration de la salle n'avait pas ou peu changé.

Selon cet inventaire, l'ornementation des trois rangs de loges semble respecter la hiérarchie d'usage et l'emphase est ainsi portée sur les premières loges qui présentent des devantures peintes "à l'extérieur fond bleu panneaux & cordons de soubassement cannelés, en gris blanc". La même base de décoration servira à orner les deuxièmes et troisièmes loges avec toutefois un traitement certainement simplifié à chaque rang supérieur. Privilégiées, les premières loges voient ainsi leurs devantures rehaussées de dorures et surmontées d'un accoudoir rembourré et couvert de velours ciselé, tandis que le fond des loges, ainsi que leur plafond, sont peints à fond bleu avec des panneaux agrémentés en gris blanc. Trois rangs de bancs recouverts de toile verte ont été placés dans chaque

48. "Inventaire des effets du Theatre", 20 Thermidor an 6 (7 août 1798), AEG Finances D 37, Annexes 1782-1822.

loge, bancs que l'on rembourrera l'année suivante pour le confort des spectateurs de marque, les actionnaires ayant réalisé que pour que le bâtiment soit "généralem^t trouvé agreable & commode",⁴⁹ ce luxe était une nécessité.

Une décoration particulière distingue la loge du Magistrat qui tient lieu à Genève de "Loge du Roi".⁵⁰ Sa devanture, dont le cordon est orné d'une sculpture en bois réalisée par Jean Jaquet, fait saillie sur le théâtre et "présente un espace suffisant pour placer des chaises⁵¹ sur les 2 gradins en place de bancs".⁵²

La seule distinction à mentionner pour les deuxièmes loges est l'accoudoir qui n'est plus que rembourré et recouvert d'une toile verte;⁵³ cet élément semble disparaître

49. "Rapport sur la Reddition des Comptes du Theatre pour l'Assemblée Generale du Mardy 29 mars 1785" (AEG, Finances J4).

50. Il faut relever que Genève adopte ici une disposition à l'italienne. Celle-ci était recommandée par les divers traités d'architectonique théâtrale (Cochin l'adopte déjà en 1765) (Pl. LXXXIII) sans être toutefois parvenue à s'imposer en France, où nombre de théâtres lui préféreraient encore les traditionnelles loges du Roi et de la Reine, placées de part et d'autre de la salle. L'adoption de cette loge centrale relève certainement à Genève d'un choix politique, et les dirigeants du pouvoir patricien tenaient sans doute à affirmer leur présence en occupant le point le plus en vue du théâtre. L'avantage d'être ainsi placé était double puisqu'il permettait à la fois d'être vu et de voir. Ce regard de contrôle était de plus renforcé par la présence d'auditeurs, chargés de surveiller la foule et de veiller au bon ordre et au bon déroulement des spectacles.

51. Il semble que ces chaises aient été recouvertes de toile verte et ornées de clous dorés. C'est en effet cette confection qui est mentionnée pour la chaise des Auditeurs, réalisée en décembre 1783 par l'ébéniste Pötter (AEG, Finances J5).

52. "Inventaire des effets du Theatre", 20 Thermidor an 6 (7 août 1798), AEG Finances D 37, Annexes 1782-1822, folio 13.

53. Cette couleur, déjà utilisée pour les premières loges trouve également son écho au parterre, dans les toiles recouvrant les portes rembourrées et les deux poêles de

au niveau des troisièmes loges. Une constante est à relever cependant, le fond des loges paraît être systématiquement passé en couleur bleue.⁵⁴ Le manque d'informations concernant la décoration intérieure des salles de théâtres de la fin du XVIII^e, ainsi que le relève Pierre Vaisse dans un article consacré au décor peint dans les théâtres,⁵⁵ rend la tâche du chercheur difficile et hasardeuse. Les mentions sporadiques retrouvées semblent témoigner de l'utilisation de fonds bleus pour les loges dès la fin du XVIII^e déjà,⁵⁶ mais leur application systématique ne peut être reconnue qu'au début du XIX^e siècle. Donnet en cite en effet de nombreux exemples, dont celui du théâtre Feydeau (commencé en 1788) à propos duquel il précise :

"...les fonds de loges sont en bleu, couleur plus avantageuse pour cet objet. C'est celle qui fait mieux valoir la décoration des devants et la toilette des femmes."⁵⁷

Les documents genevois sont tout aussi lacunaires quant à la description du plafond et la seule mention retrouvée ne fait état que d'une répartition des couleurs :

faience de couleur verte. ("Inventaire des effets du Theatre", 20 Thermidor an 6 (7 août 1798), AEG Finances D 37, Annexes 1782-1822, folios divers).

54. Ibid., folio 11.

55. VAISSE, Pierre, "Le décor peint dans les théâtres (1750-1900) : Problèmes esthétiques et iconographiques", dans Victor Louis et le Théâtre, Actes du colloque tenu en mai 1980 à Bordeaux, Paris, 1982, pp. 153-167.

56. Jean-Hugues Piettre mentionne notamment pour le théâtre de Victor Louis au Palais-Royal la peinture du fond des loges imitant "des draperies bleues retroussées avec crêpines et franges d'or" (PIETTRE, Jean-Hugues, "Pélerinages en architectures disparues. L'Opéra du Palais Royal", dans Victor Louis et le Théâtre, Actes du colloque tenu en mai 1980 à Bordeaux, Paris, 1982, p. 60.

57. DONNET, Alexis, Op. cit., supra note II.35, p. 102.

"Le plafond des loges et du parterre, peinture retenue (?)
fond bleu & verd panneaux & côtés gris blanc".⁵⁸

Bien qu'incomplet, ce renseignement confirme toutefois
l'harmonie tricolore de l'ensemble de la salle.

Avant-scène

Le mémoire des actionnaires⁵⁹ est étonnamment riche
en informations relatives à l'avant-scène, informations
intéressantes puisqu'elles révèlent une fois de plus certaines
habitudes de la pratique décorative genevoise :

"l'Interieur des Colonnes et de l'Architecture qui est au
dessus seront en bois qui devront etre revetues de platre pour
former les ornemens en relief. Ces ornemens devront etre
peints & l'on demande si cette peinture sur le platre n'est
sujette a aucun inconvenient. Peut etre seroit ce plus riche
de faire les Ornemens de l'avant scène en stuc avec du marbre
pilé mais l'on travaille peu en ce genre dans ce pays cy⁶⁰ &
croions que les fraix en seroient assez considerables, nous
demandons en consequence si ces Mess^{rs} seroient a même de
diriger cet ouvrage, & a quoi il pensent que pourroient en
monter les fraix, soit en stuc soit de tout autre manière."⁶¹

Les Galliari n'apportent aucune précision en ce qui concerne
cette partie du théâtre. Un dessin joint à leur premier devis

58. "Inventaire des effets du Theatre", 20 Thermidor an 6 (7
août 1798), AEG Finances D 37, Annexes 1782-1822, folio 11.

59. "Mémoire remis au Baron d'Espine le 8 avril 1783", (AEG,
Finances J4).

60. Cette méthode avait été suggérée par Moretti qui se
proposait d'enduire l'avant-scène de stuc imitant le marbre
naturel. ("Devis général de toutes les décorations à faire pour
le Théâtre de Genève", daté du 3 décembre 1782, AEG, Finances
J4) A cet effet il avait acheté 19 quintaux de marbre pilé
dont les actionnaires se retrouvaient maintenant en
possession. ("Mémoire" concernant l'affaire du décorateur de
Lyon, AEG Finances J4).

61. "Mémoire remis au Baron d'Espine le 8 avril 1783", (AEG,
Finances J4).

illustre cependant les solutions envisagées pour l'arc d'avant-scène. L'élévation (Pl. LXXXIV) propose deux possibilités dont les courbes et contre-courbes témoignent d'un goût encore puissamment baroque. La partie de gauche offre des lignes plus rigoureuses, affichant ainsi une tendance classicisante, alors que celle de droite, plus souplement décorative, arbore un cartouche "volutueusement" encadré et allégé autant qu'égayé par quelques guirlandes de fleurs ou de laurier. Bien qu'aucun document n'atteste avec certitude la réalisation de l'arc d'avant-scène selon l'un de ces dessins, une partielle reconstitution, rendue possible grâce aux descriptions fragmentaires apportées par les factures d'origine, nous apprend que les directives des Galliari ont probablement été suivies. Ainsi, les "loges grillées avec leur corniches et Pieds d'Estals en noyer"⁶² supportent quatre colonnes en bois de Lurze avec "leurs Boëttes de noyer pr porter les lampions"; ces colonnes, elles-mêmes surmontées de quatre chapiteaux en chêne,⁶³ sont plaquées

"en gip peint en marbre surmontées de leur entablement peint en jaune avec arabesques le tout d'ordre corinthien couronnée du berceau orné de même, avec 2 guirlandes sculptées passant dans des boules attenantes aux consoles & se terminant dès les volutes de l'Ecusson du plafond à fond bleu, portant une lyre peinte."⁶⁴

Or, ces descriptions se rapprochent fortement de la proposition figurant sur la partie droite de l'élévation des projets d'arc d'avant-scène des Galliari (Pl. LXXXIV). Fait

62. Facture de T.L. Chevillard, menuisier, 1783, AEG, Finances J5. Mêmes références pour la citation suivante.

63. Facture Bugnon, Charpentier, 1783, Finances J5.

64. "Inventaire des effets du Theatre", 20 Thermidor an 6 (7 août 1798), AEG Finances D 37, Annexes 1782-1822, folio 5.

troublant toutefois, la mention de l'utilisation de la couleur jaune et du recours au faux marbre pour les parties architecturées rappelle à nouveau curieusement les descriptions des intérieurs de salles du XIX^e transmises par Donnet.⁶⁵ Prolongation d'une tradition décorative ? Ou faut-il admettre que l'intérieur du théâtre de Genève ait pu être transformé ?

Les deux loges d'avant-scène enfin, placées dans l'entrecolonnement, présentent une devanture en boisage assemblé peint à fresque, surmontée d'un accoudoir rembourré et couvert de velours ciselé, faisant écho à celui des premières loges; et le cintre les couronnant est composé

"en boisage contourné & peint en manière de rideau, avec ses 4 glans en bois appendus, le dit ceintre fixé par vis & crampons aux colonnes & aux murs récrépis, plafonnés & blanchis."⁶⁶

Des rideaux en trompe-l'oeil, plutôt que des draperies réelles parfois utilisées pour cet espace, parachèvent ainsi la décoration de cet ensemble.

Du rideau d'avant-scène, qui venait se placer dans cet encadrement, nous ne savons pratiquement rien. Moretti paraît en avoir achevé un qui aurait été historié,⁶⁷ cependant les documents nous apprennent qu'une nouvelle commande est passée aux Galliari, qui proposent alors deux solutions : soit

65. DONNET, Alexis, Op. cit., supra note II.35, passim.

66. "Inventaire des effets du Theatre", 20 Thermidor an 6 (7 août 1798), AEG Finances D 37, Annexes 1782-1822, folio 13.

67. Le mémoire concernant le dossier lyonnais nous apprend en effet qu'au lieu de réaliser un rideau simple "avec une bordure", Moretti avait décidé d'en confectionner un qui soit historié, et avait fait appel à un artiste de renom, un certain F.J. Lonsing de Lyon, pour la réalisation des figures. Une lettre de Gabriel Eynard, le correspondant de Lyon, informe le 25 avril 1783 que le rideau est effectivement terminé et selon lui d'assez bon goût (AEG, Finances J4).

un rideau historié ("si on le veut avec figures"), soit une iconographie plus simple - donc meilleur marché ("si on veut une vue comme exemple une partie de Genève").⁶⁸ La réponse des actionnaires va, comme à l'accoutumée, en faveur de la réalisation la plus simple :

"comme c'est une piece qui se fatigue assés & se froisse en montant & descendant l'on ne voudroit pas y avoir une peinture dispendieuse mais seulement une vue perspective ou seulement un Quadre tout autour avec quelquechose dansle milieu."⁶⁹

La raison de ce deuxième rideau reste toutefois un mystère; celui de Lyon n'est-il donc jamais parvenu à Genève pour que l'on se résolve à faire les frais d'un rideau supplémentaire ?

Décors -----

Ce sont à nouveau quatre décors que l'on commande aux Galliari, dont le premier devis propose "un Palais, Une Place, Une Chambre & un Bois avec 8 Couliesses pour chaque scene",⁷⁰ soit exactement les mêmes décors prévus par le devis de Moretti.⁷¹ Il s'agit là de décors que l'on pourrait nommer "décors de base", directement issus de la tradition des théâtres anciens. Ces derniers possédaient en effet trois décors types correspondant aux trois genres littéraires. Les palais étaient ainsi l'attribut des scènes tragiques; les

68. Premier devis des Galliari, n.s., n.d., (AEG, Finances J4).

69. "Mémoire remis au Baron d'Espine le 8 avril 1783", (AEG, Finances J4).

70. Premier devis des Galliari, n.s., n.d., (AEG, Finances J4).

71. Cf. supra, p. 87.

maisons particulières et places publiques illustraient les scènes comiques; enfin, les maisons rustiques, les rochers et les bois étaient utilisés pour les scènes satyriques. Cette tradition est encore particulièrement présente au XVIII^e siècle, bien que déjà complétée par des décors plus spécifiquement adaptés aux pièces de théâtre nouvelles, suivant ainsi l'évolution du mouvement littéraire.

Ce fond de décoration peut paraître restreint; cependant les théâtres d'alors ne fournissaient généralement que les décors de base, le reste étant habituellement apporté par l'entrepreneur de spectacles, qui possédait et emmenait avec lui, de théâtre en théâtre, le fonds de décoration nécessaire à son répertoire. Une convention passée avec St-Gérard, datée du 22 octobre 1782, établit ainsi que la Société fournira quatre décors, et qu'il devra lui-même amener le reste.⁷²

Des décors des Galliari il ne subsiste malheureusement rien, sinon un fragment de toile vierge (Pl. LXXXV) envoyé au comité d'actionnaires, échantillon qui n'avait pas été approuvé :

"l'Echantillon de la toile que Mess^{rs} Galeari emploient nous a paru trop claire & trop grossiere elle peut etre bonne a Turin ou les decorations se renouvellement toutes les années mais icy ou elles doivent subsister longtems la toile doit etre meilleure & plus forte surtout les changemens ne se faisant pas par des Machines. Nous estimons qu'il conviendra mieux acheter la toile a Geneve ou on la trouvera à meilleur marché qu'à Turin".⁷³

Les actionnaires avaient en effet renoncé, par souci d'économie une fois de plus, à faire établir une machinerie

72. AEG, Finances J4.

73. "Mémoire remis au Baron d'Espine le 8 avril 1783", (AEG, Finances J4). Mêmes références pour la citation suivante.

pour le jeu des décors, qui devaient en conséquence être changés "à bras". Les Galliari sont donc priés de leur

"indiquer les meilleurs moyens de fixer ces decorations & de les substituer facilement les unes aux autres sans le secours de Machines dispendieuses."⁷⁴

Aucun projet des décors réalisés par les Galliari pour Genève ne paraît avoir davantage subsisté. Toutefois, en comparant ceux exécutés pour d'autres petits théâtres, il est possible de se faire une idée du style de decorations qu'ils avaient pu adopter. La méthode utilisée par les décorateurs pour des théâtres de province était en effet différente de celle appliquée dans les grandes capitales. Ces théâtres de second, troisième ou quatrième ordre ne représentaient en général, et c'est le cas de Genève,⁷⁵ que des opéra-bouffes et

74. Un document datant de 1785 nous apprend que les coulisses avaient été finalement organisées de la manière suivante : "La coulisse (...) est composée de 2 parties. La plus en arriere est une espece d'échelle tres forte fixée perpendiculairement sur le theatre & qui ne se remue point elle sert à appuyer la veritable coulisse servant à la decoration qui depasse sur le theatre. l'Echelle s'avance plus ou moins suivant le besoin & se remplace par d'autres Coulisses lorsque la decoration doit changer." (Lettre du comité d'actionnaires à M. Argand, 22 février 1785, Finances J4). Il sera pourtant machiné plus tard, ainsi que nous l'apprend l'inventaire de 1798. ("Inventaire des effets du Theatre", 20 Thermidor an 6 (7 août 1798), AEG Finances D 37, Annexes 1782-1822, folio 9).

75. Un projet de convention avec St-Gérard mentionne qu'il doit fournir une troupe "qui puisse jouer la Comedie & Lopera & subsidiairement La Tragédie & le Grand opera". Quelques années plus tard, alors que St-Gérard succède à Collot d'Herbois (en 1787), des commentaires visant à améliorer les différents articles de cette convention établissent toutefois que "Le Directeur ne peut fournir les 4 genres, une Ville du 3^e ordre ne sauroit entretenir une troupe assés complète p^r cela, Genève n'est que du 4^e". Le comité est donc d'avis qu'"il vaut mieux se borner à 2 genres & les exiger bons que d'en exiger 4 complets qui chacun separement ne pourroient etre que mauvais & ce sans préjudice aux Tragedies & Grand Operas que le Directeur pourra donner si la troupe en est capable". Toutes ces informations proviennent de documents sans titre, n.d., se trouvant aux AEG, Finances J4.

des comédies qui ne nécessitaient que quelques décors-type ("scene di dotazione"),⁷⁶ dérivés des "décors de base" et généralement plus spécifiques : une chambre, un palais, un bois, une place, une rue, une prison, une chambre rustique, un temple, un jardin, pour ne citer que les plus fréquents.⁷⁷ Deux décors d'intérieur (Pl. XXXVI)⁷⁸, exécutés par Gaspare Galliari, nous paraissent être des exemples de types possibles pour la scène genevoise. Nous sommes bien loin d'un enchaînement perspectif infini, soit symétrique à la française, soit oblique à l'italienne, et si des échappées diagonales subsistent, derniers témoins de l'héritage scénographique baroque, l'emphasis est cependant axée sur le réalisme de la représentation. L'espace est à présent clairement défini et réduit à des dimensions humaines. La vision se veut retranscription d'une réalité existante et concrète, plutôt qu'une quête d'un imaginaire grandiose et sublimé. Une optique qui aurait très bien pu convenir à la simplicité des exigences genevoises.

76. VIALE FERRERO, Mercedes, Op. cit., supra note I.31, p. 426.

77. Autant de décors que Genève possédera par la suite. Un inventaire daté du 20 Frimaire an 13 (1805) établit une liste qui comporte entre autres : "Le Grand Sallon", "Le Petit Sallon", "La forêt", "La Chambre Rustique", "Le fond de place publique", "Le fons de Jardin", "Un petit fond de Rocher", etc. (AEG, Finances D37). Les informations trouvées dans les Registres de la Chambre Municipale nous apprennent que l'on adopte systématiquement ces décors-type, avec toutefois quelques innovations, jusque dans les années 1835-36. A partir de cette date, les décors sont plus spécifiquement conçus pour une pièce de théâtre précise, et semblent faire l'objet d'une confection plus sophistiquée. Les décors-types sont cependant toujours utilisés. (AEG, R. Mun A15 et suivants).

78. Il s'agit de deux dessins pour des "scene di dotazione" au Teatro dei Nobili de Vercelli, représentant une "camera civile" et une "camera Rusticha". Ces illustrations sont tirées de l'article de Mercedes VIALE FERRERO, Op. cit. supra note I.31, p. 448.

Le nombre des décors va s'accroître rapidement, dès 1785 le manque de place est ressenti et l'on constate alors que des changements sont

"nécessaires pour se procurer un peu plus d'aisance dans le derriere du Theatre que l'augmentation successive des Decorations & des accessoires relatifs aux differentes pieces a tellement encombré que tout est entassé l'un sur l'autre ce qui occasionne un deperissement sensible dans les decorations par les remuemens journaliers faute de pouvoir assigner a chaque chose un emplacement convenable."⁷⁹

Il est ainsi envisagé de fermer l'espace délimité par les arcades à l'arrière du théâtre, afin d'en faire un magasin de décor et d'y placer également la "Boutique du Tailleur". Cette proposition est cependant abandonnée sans qu'aucune solution soit apportée, elle fera l'objet de nombreux projets et discussions durant tout le XIX^e siècle.

Aménagements de la salle pour les bals

Le principe de transformation de salles de spectacles en salles de bals n'était pas nouveau à l'époque. Selon Alain-Charles Gruber, plusieurs théâtres utilisaient un système de treuil rehaussant le parquet de la salle au niveau de la scène, dispositif qui était complété par un faux plancher recouvrant la fosse d'orchestre. Il cite comme exemples le théâtre de Parme en 1757, où ce procédé avait été appliqué par J. A. Morand, le théâtre San Carlo de Naples, et laisse entendre que certains projets de théâtres parisiens avaient également déjà envisagé un tel artifice.⁸⁰

79. "Rapport sur la Reddition des Comptes du Theatre pour l'Assemblée Generale du Mardy 29 mars 1785" (AEG, Finances J4).

L'exemple le plus célèbre et le plus brillant du XVIII^e reste sans conteste celui de l'Opéra de Versailles. Alors qu'en Italie le système de loges en "cage à poulets" (expression d'époque) gardait à la salle son aspect de lieu de spectacle, Versailles au contraire offre un foisonnement architectural qui fait oublier la vocation première de la salle. (Pl. XVI et XVII). L'espace scénique, où se donne le bal, est entièrement transformé et reconstruit : "Tout de colonnes et de miroirs, l'ensemble paraît irréel, le mur se dérobe sous les colonnades."⁸¹

Bien qu'éloigné du faste versaillais, l'exemple genevois n'en est pas moins digne d'intérêt. En l'absence de tout document graphique, il est toutefois possible, grâce aux factures d'époque, de reconstituer un tableau relativement précis qui, pour un théâtre auquel les actionnaires refusent en général tout luxe et tout superflu, paraît étonnamment sophistiqué.

Les premiers bals semblent avoir eu lieu au début de l'année 1785,⁸² sans que l'agencement et les décorations soient encore totalement achevés; bon nombre de factures concernant cette installation datent en effet de cette année là.

La transformation de la salle s'exécute par la pose d'un faux plancher de bois recouvrant les banquettes du parterre de façon à être à niveau avec celui de la scène. Ce

80. GRUBER, Alain-Charles, Op. cit., supra note I.82, p. 63.

81. Ibid., p. 65.

82. Les archives possèdent un document intitulé "Compte General des Fraix faits à l'occasion des Bals qui se sont donnés au Théâtre de la Comedie les 22 Janv. 18 fevrier & 11 Mars 1785", (AEG, Finances J6).

plancher est porté par une série de chevalets, surmontés d'une poutraison supportant elle-même les différents panneaux.⁸³ Il s'agit là d'un système fort simple, nécessitant néanmoins, pour le monter et le démonter, le service de deux hommes pendant plusieurs jours.⁸⁴

La scène fait l'objet de dispositions particulières et est ornée de nombreuses colonnes, ainsi que l'attestent plusieurs factures du maître menuisier J.L. Chevillard (datées du 10 janvier 1785) :

"ouvrage que Mettre Chevillard à fait pour Le Bal de La Comédie avoir fait 8 Colone avec Leur arc et Leur Corniche de 2 pie de hauteur Leur écharpe⁸⁵ de noier pour Les tenir..."

et encore :

"avoir hauses Les Collones du font du Théâtre..."

La scène est donc véritablement architecturée, de façon à masquer sa destination initiale, et à cette colonnade sur la scène répondent douze colonnes ornant chacun des trois rangs de loges. Toutes ces colonnes sont peintes et ornées de lustres planes à trois bras (pour ceux des loges) et quatre bras (pour les deux lustres décorant chacune des huit colonnes

83. Ce travail est réalisé par l'entreprise Jean-Jaques Bugnon & Cie, charpentier, que l'on avait déjà mandatée pour les travaux de charpente les plus importants, lors de la construction du théâtre.

Le stockage de ce faux plancher démonté se fera dans un premier temps sous celui de la scène, à côté des loges d'acteurs, mais au XIX^e siècle, des mesures plus sévères de prévention contre les incendies contraindront la commission du théâtre à le faire évacuer. On le déposera alors "dans la Chambre no 2 de la Caserne no 4 au Bastion de Hollande" ! (AEG, R. Mun A34, 7 mars 1837, p. 85).

84. Toutes ces informations ainsi que les suivantes sont tirées de documents se trouvant aux AEG, Finances J6.

85. Il s'agit d'une pièce de menuiserie disposée en diagonale, servant probablement ici de contrefort aux colonnes afin de les maintenir debout.

de la scène).⁸⁶ Deux lustres,⁸⁷ suspendus sous le faux plafond qui ferme à cette occasion tout l'espace des cintres, complètent cet éclairage en assurant une partie de l'illumination de la scène. L'économie étant de rigueur, ces lustres ne sont que peints en jaune, solution moins coûteuse que la dorure.⁸⁸

Dans cet ensemble, l'emplacement réservé à l'orchestre devait vraisemblablement se situer sur la scène en forme d'amphithéâtre. Un compte général mentionne en effet la construction de bancs circulaires et de gradins pour les musiciens. A ces dispositions générales il faut ajouter encore la construction d'une tribune de musiciens, qui ne devra servir qu'en cas de petits bals, pour lesquels on ne sortait apparemment pas le grand jeu. Précisons enfin que le tout se montait et se démontait intégralement à l'occasion de chaque bal !

Avec son décor de colonnes, dont l'agencement était sans doute inspiré du modèle versaillais, et le scintillement d'une soixantaine de sources lumineuses, la salle aménagée

86. Ces lustres sont facturés au début de l'année 1786 par Jean François Graizier (ferblantier de renom et très actif sur Genève, que retrouvons pour d'autres travaux au théâtre), et un certain Jouve. Ceux des bals précédents avaient été loués. Le serrurier Barnier père s'occupe de toute la confection des crochets servant à fixer les différents lustres. Bien que facturés en 1786, ces ouvrages sont fort probablement déjà terminés à fin 1785.

87. Ces derniers sont confectionnés par le sculpteur Jean Jaquet (Facture de Jaquet du 4 septembre 1786, AEG, Finances J6). Le dessin de sa main, conservé au Cabinet des Dessins est probablement un projet pour ces deux lustres (Pl. LXXXVII). "Copie du lustre de comédie donne a Mr (...) Rillet le 20 Fevrie 1785", "Le 27 mars fiat en commande". Cabinet des Dessins, Dessins Jean Jaquet, Ancien fonds no 148 (Portef. B. Carton 63), photo no 147.

88. Facture de Jaquet du 4 septembre 1786, (AEG, Finances J6).

pour le bal devait être du plus brillant effet. Le déploiement d'un tel faste peut surprendre, mais sans doute les actionnaires espéraient-ils retirer de cet investissement un bénéfice substantiel par la location de la salle pour des bals, dont les entrées étaient toujours payantes.⁸⁹

Eclairage

A l'origine et comme dans tous les théâtres de cette époque, l'éclairage dispensé est médiocre. Le seul lustre du plafond⁹⁰ en bois doré,⁹¹ est d'autant plus inefficace que les 32 bougies sont placées dans des étuis en fer blanc occultant la lumière.⁹² L'illumination de la scène est assurée par une centaine de lampions contenus dans 16 plaques de fer blanc, et

89. Les premiers bals avaient été organisés d'ailleurs de façon à réunir, par souscription, des sommes permettant l'achèvement de la construction du théâtre (cf. annexe no 12, noms des personnes ayant souscrit ou pouvant souscrire pour les bals, document n.d., 1785-6 ?, AEG, Finances J6, et annexe no 13, conditions de souscription pour les bals, BPU, Gf 568.) Selon Dunant-Martin, le premier bal eut lieu en janvier 1785, réunissant deux cents personnes dansantes et deux cents aux premières loges :

"Il n'y avait au bal ni comédiens ni comédiennes ni femmes ou filles de mauvais réputation, c'était tous des gens d'un certain ordre et bien connu, on n'y vint pas avec une parure trop couteuse." ("Journal Manuscrit de tout ce qui s'est passé à Genève dès 1782 à 1811 écrit chaque jour par M^r Dunant-Martin, Tome I de juillet 1782 à Décembre 1789", AEG, Manuscrits historiques no 215, 12 janvier 1785).

90. Ce lustre est placé au-dessous d'une ouverture dans le plafond, qui permet d'une part de l'allumer aisément depuis les combles, et qui sert d'autre part de moyen de ventilation s'ouvrant et se fermant au besoin.

91. Lettre du comité à M. Argand, 22 février 1785, (AEG, Finances J4).

92. Dont l'utilisation est censée "prévenir une fonte précipitée", Lettre du comité à M. Argand, 24 novembre 1784, (AEG, Finances J4).

celle des coulisses par six misérables chandelles chacune :

"C'est en quoi consiste toute l'Illumination de la Salle & du Theatre qui se trouve d'autant plus chetive & incommode que la mauvaise qualité des Chandelles & du suif qui alimente les Lampions donne de l'odeur & produit une fumée epaisse qui ternit dans tres peu de tems les habillemens des Acteurs ceux des Spectateurs par consequent toute la Salle & obscurcit encore la lumiere des Bougies du Lustre."⁹³

De telles doléances étaient chose courante à l'époque et l'éclairage genevois est le reflet d'une situation qui avait du mal à évoluer. Pourtant, les années 1780 allaient constituer un moment charnière dans l'histoire de l'éclairage.

Les plaintes du public incitent les actionnaires à entreprendre en 1784 des démarches auprès d'un ouvrier parisien à qui l'on devait la réalisation du "Reverbere" servant à éclairer la Salle de la Comédie française. Cet ouvrier suggéra dans un premier temps

"un Reverbere de 9 pieds de Diametre (= env. 2,90 m.) qui alloit au dela de f 4000 fce, l'on y a renoncé non seulement parce que l'on a cru ce Diametre trop grand mais principalement parce que (...) on n'auroit su comment pourvoir a cette depense."⁹⁴

Un second réverbère est alors proposé, qui ne mesure plus que 4 pieds 10 pouces de diamètre (= env. 1,30 m.), pour le prix de f 1200 de france. Ce réverbère caractérisait un mode d'éclairage nouveau qui résultait des recherches effectuées dès les années 1760. La réforme scénographique inspirée par un idéal réaliste, amorcée en France dans la second moitié du XVIII^e siècle, avait été le moteur essentiel de ces recherches. Le réalisme novateur du jeu des acteurs ne pouvait plus se satisfaire d'une mise en scène figée et nécessitait

93. Ibid.

94. Lettre du comité à M. Argand, 24 novembre 1784, (AEG, Finances J4).

l'utilisation de tout l'espace scénique, inusité jusqu'alors. Corollaire, la conception du décor théâtral en fut transformée, et il devint ainsi impératif de trouver un mode d'éclairage adéquat, élément fondamental de l'illusion scénique. Les théoriciens français (Cochin, Roubo, Noverre, Lavoisier, Patte) s'ingénieront alors à opérer une redistribution des foyers de lumière, et chercheront à maximaliser l'effet lumineux en ayant recours à des corps lisses et polis réfléchissant la lumière.

Genève était loin d'aspirer à de tels idéaux et les documents d'archives établissent clairement que les plaintes du public et les désagréments matériels seuls avaient déterminé les actionnaires à équiper le théâtre d'un nouvel d'éclairage. Le comité s'était donc résolu à commander un tel réverbère à l'ouvrier parisien

"lorsque Mr Argand inventeur de ces Lampes actuellement^t en Angleterre⁹⁵ ayant su notre Projet Nous fit parvenir des Reproches obligeants & manifester le chagrin qu'il ressentirait comme Genevois si le Théâtre de Geneve étoit éclairé part un autre que par lui, il nous offrit en même tems ses services, & demanda en consequences divers renseignements, pour l'aider à combiner ce qui pourroit nous convenir."⁹⁶

Le physicien genevois Ami Argand était alors occupé à parachever une invention qui allait devenir une étape importante de l'histoire de l'éclairage, autant public que théâtral : la lampe à huile à double courant d'air (Pl.

95. Ayant reçu une patente pour exploiter ces lampes, Argand s'était installé en Angleterre, où il semblait posséder une manufacture à Birmingham (cf. annexe no 6 "Extrait d'une lettre de Mr Argand de Birmingham", 1er février 1785, AEG, Finances J4),

96. "Rapport sur la Reddition des Comptes du Theatre pour l'Assemblée Generale du Mardy 29 mars 1785" (AEG, Finances J4). Vu la réputation internationale d'Ami Argand, nous donnons en annexe (no 6) la retranscription intégrale de la correspondance échangée lors de cette affaire.

LXXXVII). Ironie du sort, ces lampes devaient passer dans la postérité sous le nom de "quinquet", du Français Antoine Quinquet qui, de concert avec Lange, avait réalisé des contrefaçons de l'invention d'Argand :

"ce qu'on fait à Paris n'étant que des infamies qui n'ont que l'apparence de mon Principe, sans forme, sans aucun moyen pour placer et mouvoir la mèche, et qui détruisent énormément l'huile."⁹⁷

L'invention de cette lampe (1780-4) aura en effet donné lieu à des conflits de droits d'inventeur entre les scientifiques.⁹⁸

Loin d'être réservées au seul usage théâtral, ces lampes devaient être également utilisées pour l'éclairage des rues et des édifices publics. Vu leur prix élevé, seuls des particuliers aisés allaient avoir les moyens de les acquérir à des fins personnelles.⁹⁹

Révolutionnaires, les lampes d'Argand suppriment les nuisances de fumée et améliorent sensiblement la qualité de la lumière :

"ils ont été extasiés ici (Londres) de cette lumière fixe sans aucun vacillement, sans aucun atôme de fumée, augmentée du double avec la dixième partie de burners, lumière argentine et faisant ressortir les peintures des décorations d'une manière étonnante;"¹⁰⁰

Autre avantage, l'amélioration de la luminosité permet une

97. "Extrait d'une lettre de M^r Argand à M^r le Professeur de Saussure", 25 octobre 1784, (AEG, Finances J4).

98. Cf. sur ce sujet la thèse du Danois Michel SCHRÖDER, The Argand burner, Odense, 1969. Ces informations sont tirées de l'ouvrage de BERGMAN, Gösta, M., Op. cit., supra note III.30, p. 199.

99. Relevons en passant qu'Argand envoie précisément des lampes supplémentaires à l'usage personnel de certains des actionnaires.

100. "Extrait d'une lettre de M^r Argand à M^r le Professeur de Saussure", 25 octobre 1784, (AEG, Finances J4).

réduction des foyers; ainsi apprend-on qu'une seule lampe remplace efficacement six chandelles. A cela s'ajoute un allongement de la durée de combustion et la suppression de tout risque d'écoulement.

En 1784, Argand est sur le point d'éclairer les théâtres de Drury-Lane et Covent Garden. Il semble que cela soit sa première expérience dans le domaine de l'éclairage théâtral, puisqu'il précise aux actionnaires qu'il ne commencera les lampes pour Genève "qu'après ce premier essai pour en profiter".¹⁰¹ Loin de révéler un néophyte pourtant, sa correspondance dévoile un spécialiste ayant mené des réflexions sur des questions théâtrales les plus diverses. A l'instar des théoriciens, il réaffirme ainsi, par exemple, le désir d'éclairer la scène par le haut, afin de supprimer la rampe de lampions d'avant-scène. Celle-ci produisait en effet une lumière déformante pour les traits des acteurs, et les enfermait de surcroît dans un espace éclairé très restreint. Tout comme Lavoisier cependant, il se prononce finalement en faveur d'un maintien et d'une amélioration de cette rampe¹⁰²

"il faut cependant l'admettre soit à cause de la difficulté de placer dans le haut, comme je le voudrais, des reverberes horizontaux p^r réfléchir en bas, avantage qu'on peut seul obtenir avec mes lampes qui ne peuvent jamais noircir les

101. Ibid.

102. Lavoisier, tout en convenant des défauts qu'offrait la rampe d'avant-scène, s'était pourtant déclaré pour ce mode d'éclairage. Selon lui des lumières latérales auraient été insuffisantes, et d'autres placées dans le haut de l'avant-scène, soit perpendiculairement sur la tête des acteurs, auraient tout aussi fâcheusement marqué les traits de ces derniers. (KAUFMANN, Jacques-Auguste, Architectonographie des Théâtres ou Parallèle historique et critiques de ces Edifices, considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration, Paris, 1840, p. 95.

reverberes placés au dessus (...); soit à cause de la quantité de lumière qu'il faut sur le theatre et surtout sur le devant;"¹⁰³

Par ce discours, Argand s'inscrit dans le courant des recherches contemporaines.

Novatrice paraît être l'attention portée au renouvellement de l'air frais de la salle. Si la nécessité d'une ventilation de la scène et de la salle avait été reconnue dès le XVI^e siècle,¹⁰⁴ et si les théoriciens du XVIII^e ne l'ignoraient pas non plus, du moins ne semblaient-ils pas aussi sensibles à la qualité de l'air. L'air frais, il est vrai, est essentiel au bon fonctionnement des lampes; cependant, Argand pousse ses investigations au-delà d'une simple démarche technique. Lors d'une description des lampes d'avant-scène il précise en effet :

"La cheminée de verre se joint par une virole avec un tuyau ou tube de même diametre lequel environne tous le bec, passe au travers de la planche qui porte les lampes, et va chercher l'air frais et tranquille de dessous le théâtre et l'aspire par des petits trous ménagés dans le bas. L'énorme courant d'air que cela procure, répondant à l'effet des lampes placées au haut du plat-fond de la Salle, opere un renouvellement dont on ressentira j'espere de bons effet."¹⁰⁵ (*italics mine*).

Le passage ici souligné implique la volonté de maintenir l'air frais pour le bien être du spectateur, et par une telle observation, Argand s'érige en précurseur des théories hygiénistes qui seront développées dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.¹⁰⁶

103. "Extrait d'une lettre de M^r Argand à M^r le Professeur de Saussure", 25 octobre 1784, (AEG, Finances J4).

104. BERGMAN, Gösta, M., Op. cit., supra note III.30, p. 64.

105. "Extrait d'une lettre de M^r Argand à M^r le Professeur de Saussure", 25 octobre 1784, (AEG, Finances J4).

106. De nombreux articles paraîtront en effet à ce sujet dès le milieu du XIX^e siècle. Cf. par exemple : "Assainissement des

Bien que plus que satisfaits par les propositions d'Argand, les actionnaires se montrent néanmoins soucieux du coût d'exécution de cet éclairage de pointe, inquiétude à laquelle ce dernier répond par un élan de générosité toute patriotique en les informant que

"D'après cecy je crois que nos Mess^S peuvent prendre une détermination dans laquelle ils doivent plutôt consulter la Convenance que la dépense, parce qu'ils me permettront de ne porter en Compte que les débours & frais d'établissement, me trouvant trop payé par le plaisir d'obliger des compatriotes qui ont tant de titres à mon estime & à mon attachement & part l'honneur qu'ils me font de me croire bon à quelque chose."¹⁰⁷
(Pl. LXXXIX).

Les lampes réalisées pour le théâtre sont des plus simples, et le principe de base reste généralement le même. Elles sont composées d'un réservoir de fer blanc de forme carrée, contenant une autonomie d'huile de 10 heures. De ce réservoir sort le bec, lui-même surmonté d'une cheminée en verre. Certaines de ces lampes sont de plus peintes en blanc mat, de façon à tirer parti de la réflexion de la lumière. Une trentaine sont ainsi placées sur la rampe d'avant-scène qui s'abaisse et s'élève selon les besoins; les coulisses en sont dotées de trois chacune étagées sur la hauteur de la coulisse¹⁰⁸; quant à l'éclairage du plafond, 18 à 20 lampes

Théâtres - Ventilation - Eclairage - Chauffage" par le D^r A. Tripier, extrait des Annales d'hygiène publique et de médecine légale, Paris, 1864.

107. "Extrait d'une Lettre de M^r A Argand de Birmingham 1^{er} fev 1785", (AEG, Finances J4).

108. Dès l'origine, les sources de lumière des coulisses avaient chacune été placées sur un support de bois, recouvert de fer blanc, qu'il était possible de faire pivoter sur lui-même "lorsque l'on veut faire la nuit". (Lettre du comité à M. Argand, 22 février 1785, AEG, Finances J4). L'abaissement de la rampe d'avant-scène complétait cette disposition. Il faut préciser que ces artifices étaient extrêmement simples. Dès le XVI^e siècle en effet, les scénographes usaient déjà d'astuces bien plus habiles; ils tiraient ainsi parti, notamment, de la transparence de certains matériaux afin d'introduire des

garnissent le contour de deux cercles superposés et surmontés d'un réverbère horizontal peu concave, peint en blanc mat, qui constituent le nouveau lustre,¹⁰⁹ que l'on aura soin de maintenir aussi haut que possible, afin de ne pas obstruer la vue des spectateurs.¹¹⁰

Le théâtre de Genève est ainsi convenablement illuminé et figure parmi les premiers à être dotés de ce nouveau mode d'éclairage. A part les salles de Drury-Lane et Covent Garden, des premiers essais avaient été réalisés à la Comédie Française, avec des lampes similaires à celles

nuances colorées aux travers des différents modes d'éclairage (cf. BERGMAN, Gösta, M., Op. cit., supra note III.30, passim). En 1781 encore, Lavoisier suggérait l'emploi de "gazes plus ou moins épaisses qu'on pourrait légèrement colorer, des toiles claires, qu'on baisserait par-devant pour intercepter plus ou moins la lumière, formeraient le degré de nuit ou d'obscurité qu'on jugerait à propos, et donneraient à la lumière toutes les teintes que les circonstances pourraient exiger." (KAUFMANN, Jacques-Auguste, Op. cit., supra note III.103, pp. 91-92). Genève ne possédait donc qu'un système d'obscurcissement tout à fait primaire.

109. Pour une description détaillée de chacune de ces lampes cf. annexe no 6.

Un point d'interrogation reste toutefois cette mention retrouvée dans l'inventaire de 1798 : "Le lustre en bois doré à 8 branches portant 32 bobèches en fer blanc, sur une tringle octogone en laiton." ("Inventaire des effets du Theatre", 20 Thermidor an 6 (7 août 1798), AEG Finances D 37, Annexes 1782-1822, folio 9); or cette description correspond à l'ancien lustre du théâtre. Argand n'aurait-il finalement pas réalisé le nouveau lustre ?

Quant à l'entretien de ces lampes et à leur éventuelle réparation, Argand précise encore : "Ayant obtenu un Privilege & la permission d'établir une manufacture de ces Lampes près de chez nous, à laquelle mon frere va travailler des son retour; nous serons à même de faire executer pour le Comité tout ce qui pourra lui plaire." (Lettre d'Argand au comité d'actionnaires, Paris, 26 septembre 1785, AEG Finances J4). Nous n'avons cependant pas encore trouvé trace d'une telle manufacture dans la région genevoise.

110. L'obstruction de la vue et l'éblouissement des spectateurs étaient unanimement reconnus comme étant les principaux défauts de ces lustres de salle; ils avaient incité de nombreux théoriciens (Cochin, Roubo et Noverre entre autres) à trouver des solutions de remplacement, tels des réverbères placés dans le haut du plafond.

d'Argand, mais construites par Lange et Quinquet.

L'inauguration de cet éclairage avait eu lieu le 27 avril 1784 et l'évènement avait été d'une telle importance, qu'il est encore mentionné bien des années plus tard par divers théoriciens.¹¹¹ L'invention d'Argand a été graduellement introduite dans les théâtres de différents pays. Gösta Bergman nous apprend que le théâtre des Arts et le Théâtre Français rue Richelieu (construits dans les années 1790) ont tout deux reçu un tel éclairage, de même que l'Opéra et le Théâtre National de Berlin. Par contre, celui de Stockholm n'a connu ces nouvelles lampes qu'en 1814 seulement, et dans certains théâtres allemands la réforme semble avoir été plus lente encore.

Nouveau paradoxe pour Genève, dont le théâtre est ainsi l'un des premiers d'Europe à recevoir un procédé d'éclairage novateur, alors que la société d'actionnaires seule n'aurait pas eu les moyens de l'acquérir.

111. Donnet écrit en 1857 : "C'est dans la salle de l'Odéon que se fit, en 1784, l'essai de l'éclairage par le procédé de Lange et du pharmacien Quinquet (dont le nom est resté à la lampe Argand, que nos lampistes ont depuis si magnifiquement ornée et disposée.) Dès-lors un lustre est devenu un véritable ornement pour une salle de spectacle" (DONNET, Alexis, Op. cit., supra note II.35, p. 29). Et une vingtaine d'années plus tard, Gosset mentionne encore l'introduction de ces lampes, cependant le nom de leur véritable inventeur a cette fois-ci disparu dans les coulisses de l'oubli ! : "C'est dans cette salle qu'eut lieu le premier essai d'éclairage à l'huile par des lampes à courant d'air dits quinquets, du nom de leur inventeur (1783)" (GOSSET, Alphonse, Op. cit., supra note II.56, p. 15).

Chauffage

Le chauffage ne semble pas faire l'objet de considérations particulières au XVIII^e siècle. Les théoriciens restent muets et la littérature théâtrale secondaire n'aborde que rarement le sujet. Martine de Rougemont¹¹² nous apprend toutefois que tous les théâtres français de la seconde moitié du XVIII^e siècle avaient leur salle chauffée en hiver à l'aide d'un ou deux poêles, dispositif qui était complété par des poêles ou des cheminées dans les foyers; dans bien des cas, des "chauffoirs"¹¹³ jouxtaient encore ces derniers. Cette description correspond en tout point à l'état des moyens de chauffage utilisés pour Genève qui, à l'instar des théâtres de l'époque, sont très sommaires.

Pour l'avant du bâtiment, on compte un poêle au rez-de-chaussée (Pl. LIV, <f>); le Grand et le Petit Foyer sont pourvus, ainsi qu'on l'a vu, d'une cheminée chacun; et la pièce au deuxième étage, réservée au(x) directeur(s), est également pourvue d'une cheminée d'une certaine élégance.¹¹⁴ Le chauffage est plus que rudimentaire dans l'espace réservé aux acteurs à l'arrière du bâtiment. Le foyer est bien doté d'une cheminée,¹¹⁵ cependant les loges des acteurs ne semblent

112. Op. cit., supra note I.51, p. 167.

113. Mentionnons en passant que nous retrouvons là précisément l'expression figurant sur le plan non signé.

114. Le "Second compte" de Matthey et Heldt mentionne en effet : "Pour achat, taille et pose du Chambranle de la Cheminée des Directeurs au 2. étage, lequel est composé de deux larges pièces p^r les côtés et d'une longue tablette le tout avec moulures et canelures &c." (AEG, Finances J5).

115. Le même "Second compte" de Matthey et Heldt nous apprend que la tablette de cette dernière est en grès (Ibid.). Cette cheminée est visible sur le plan du premier étage

présenter aucun dispositif particulier, et il est probable qu'ils se chauffaient alors au moyen de "bassines de feu non couvertes",¹¹⁶ bassines que "M^r Rob^t Céard Major des pompes à incendie" dénonce encore en 1838 comme présentant des risques d'incendie. La salle enfin, n'était chauffée à l'origine que par un seul poêle au parterre, confectionné en catelles de faïence par Ami Blavignac,¹¹⁷ à qui l'on demanda, en 1785, de compléter ce chauffage par un deuxième poêle identique.¹¹⁸ L'inventaire de 1798 nous donne une description étonnamment précise de ces deux pièces :

"Plus du côté du nord un fourneau en catelle verte à 2 fonds de 3 pieds & 1/2 (= env. 1,15 m.) de profondeur sur 2 pieds & 1/2 (= env. 80 cm.) de largeur, supporté par 8 pieds même matière encaissé d'un cadre en bois sa porte en fer extérieure sur cadre de même avec anneau & guicher, outre environ pieds (sic) de tuyau de 8^{pces} (= env. ?) de diamètre passant dans le galandage du partère & le mur de face au dehors duquel il se termine en couronne (?),..."¹¹⁹

puis pour l'orchestre :

"Un fourneau pareil à celui du parterre avec pieds de tuyaux en tete forte(?), passant dans l'un des carreaux de la fenêtre donnant sur le Lycée & se terminant en T".¹²⁰

Ces mesures devaient être bien insuffisantes; aussi

(illustration no), dans l'angle extérieur du foyer des acteurs (q)).

116. AEG, R. Mun A 35, p. 80bis, 30 janvier 1838. Mêmes références pour la citation suivante.

117. "A Blavignac p^r un fourneaux en Fayance fait au Têhatre le 3eme Xbre 1783" (AEG, Finances J5). Mentionnons qu'Ami Blavignac est le père du futur architecte Jean-Daniel Blavignac.

118. "Rapport du Comité à l'Assemblée Generale des Actionnaires de la Comedie tenue le 24 avril 1787", (AEG, Finances J4).

119. "Inventaire des effets du Theatre", 20 Thermidor an 6 (7 août 1798), AEG Finances D 37, Annexes 1782-1822, folio 1. Mêmes références pour la citation suivante.

120. C'est également Blavignac qui sera responsable de leur entretien. (Diverses factures, AEG, Finances J6).

apprend-on que les spectateurs amènent avec eux des chauffe-pieds, remplis de charbon, que l'on exige fermés avec un crochet afin que les braises ne se répandent pas dans la salle.¹²¹ Pour prévenir les risques d'incendie cependant, un "Avertissement" est publié le 1er décembre 1784, établissant que les chauffe-pieds personnels étaient interdits, mais que l'on pourrait en louer auprès du concierge avant chaque spectacle, ces chauffe-pieds "officiels" étant "doublés & fermant convenablement".¹²² Cet avertissement n'eut pas l'effet escompté et le concierge Louis Jean-Baptiste Mauroy se plaint l'année suivante de ce que l'on n'a prêté aucun égard à cette ordonnance. Il précise alors :

"Le Suppliant ne pouvant répondre des accidents qui peuvent arriver soit par la vapeur d'un mauvais charbon qu'ils renferment, soit par l'embrâsement qu'ils peuvent occasionner après le Spectacle par la négligence où l'oubli des personnes qui s'en étoient chargés, il ne garantira donc que ceux qu'il aura fourni"¹²³

L'insuffisance du chauffage de la salle assurera une longue existence à ce périlleux dispositif d'appoint, et en 1837, le danger qu'il comporte est encore et toujours souligné :

"Monsieur Odier¹²⁴ attire l'attention de la Chambre sur le danger d'incendie que les chauffe-pieds font courir à la Salle de Spectacle et sur la convenance de prendre des mesures pour prévenir les accidents qui peuvent en résulter; celle qu'a prise la Société de Musique de ne permettre au Casino que des chauffe-pieds à l'eau bouillante lui paraît très-bonne."¹²⁵

Les documents ne mentionnent pas si ce changement a

121. AEG, Placard & Imprimés officiels, Portefeuille 5/1782-84/pièce no 503.

122. Ibid., pièce no 581.

123. AEG, Finances J4.

124. Membre de la Chambre Municipale.

125. AEG, R. Mun. A 34, 25 avril 1837, p. 168.

effectivement été réalisé.

Prévention contre les incendies

L'ennemi principal d'un théâtre est l'incendie. Les charpentes, les infrastructures en bois de la salle et de la scène, les décors en toile peinte, l'éclairage des bougies et des lampes Argand, en font une proie facile des flammes. Suite aux innombrables incendies dévastateurs, les théoriciens de la deuxième moitié du XVIII^e chercheront à trouver les moyens, sinon d'empêcher, du moins de limiter les dégâts de tels accidents.¹²⁶ La recommandation première, on l'a vu, était d'isoler le bâtiment de façon à éviter, dans un premier temps, tout risque de propagation dans la ville. La prévention passe ensuite par les techniques de construction et les matériaux utilisés. Patte recommande ainsi par exemple, de toujours voûter en briques tous les corridors des loges (à l'instar des théâtres de Naples et de Turin) qui serviraient de retraite sûre et rapide en cas d'accident;¹²⁷ il suit également les expériences de vernis ignifuges :

"On a fait à Amsterdam, à Vienne & à Paris, divers essais d'enduits & de vernis, à l'aide desquels on prétendoit rendre le bois incombustible, & même les toiles des décorations

126. Patte nous donne dans son ouvrage une liste vertigineuse qui témoigne de l'ampleur du problème :

"En voyant les fréquents incendies auxquels sont sujets les Théâtres, il seroit sans doute à désirer que l'on trouvât quelque expédient capable d'y obvier. Depuis vingt ans, en voilà un nombre qui ont été la proie des flammes, à Vienne, à Milan, à Stockholm, à Venise, à Bologne, à Lyon, à Paris, à Mantoue, à Amsterdam, à Saragosse, &c. & dans les deux dernières Villes cet accident est arrivé pendant le Spectacle, de sorte qu'une infinité de citoyens en ont été la victime."
(PATTE, Pierre, Op. cit., supra note II.20, p. 170.

127. Ibid., p. 172.

théâtrales, mais toutes les épreuves n'ont réussi qu'à suspendre pendant quelques minutes l'action du feu, à peu près comme font les plâtres, dont on lambrisse le dessous des planchers des appartemens.";¹²⁸

Moreau en 1770 et Victor Louis en 1790 ont recours à des matériaux novateurs en utilisant des éléments de charpente en fer pour leurs théâtres au Palais-Royal,¹²⁹ matériaux qu'avait déjà utilisé Soufflot, mais pour son rideau de fer, au théâtre de Lyon en 1754.¹³⁰ Les textes regorgent ainsi de propositions, jusqu'aux solutions les plus saugrenues, telle celle de cet inventeur qui propose en avril 1782

"de prévenir les incendies dans les théâtres au moyen d'une machine qui consiste en 'un mur d'eau d'un pied (= env. 32,5 cm.) d'épaisseur sur cent pieds de diamètre (= env. 32,5 m.), qui sera agitée par des balanciers ou des contrepoids'".¹³¹

La solution la plus simple et la plus usitée reste néanmoins le recours à de grands réservoirs d'eau sous les combles, dont l'eau est distribuée à l'aide de pompes et de tuyaux. C'est bien sûr le système qui est adopté pour Genève. Trois cuves en bois de chêne,¹³² doublées de cuivre à l'intérieur,¹³³ seront ainsi placées dans les combles du théâtre, et elles seront

128. Ibid., p. 170.

129. ROUGEMONT, Martine de, Op. cit., supra note I.51, p. 167.

130. Ce rideau n'était d'ailleurs pas une mesure prise contre le déclenchement des incendies, mais contre leur communication de la scène à la salle. C'est en effet sur la scène que l'étincelle prenait le plus souvent et l'incendie se propageait alors dans la salle à cause de l'appel d'air. (PEYRONNET, Pierre, "Le rideau de fer de Soufflot : Invention et fortune", dans Victor Louis et le Théâtre, Actes du colloque tenu à Bordeaux en mai 1980, Paris, 1982, p. 123.

131. FUCHS, Max, Op. cit., supra note I.11, p. 64.

132. Réalisées par le tonnelier Jean C. Fleuret (AEG, Finances J5).

133. Par Jean-Daniel Dreffet (ou Drefeuil) (AEG, Finances J5).

complétées par trois pompes à feu.¹³⁴ Les documents ne donnent aucune indication quant au trajet des tuyaux, la seule mention provient d'une facture de Matthey et Heldt :

"5 ouvertures pratiquées aux deux grandes faces pour passer les tuyaux de conduite aux pompes à feux et cuves des^a".¹³⁵

Enfin, il apparaît que tous les corridors sont "plafonnés et caronnés",¹³⁶ et que les combles au-dessus du plafond de la salle ont été intégralement recouverts d'un carrelage.¹³⁷ Ces travaux ont probablement également été exécutés dans un but préventif.

Une fois le théâtre achevé, les actionnaires ne se préoccupèrent que sommairement de son entretien, ce dernier figurant dans un premier temps au cahier des charges du

134. Toujours par le même artisan (Ibid.). Elles feront l'objet d'une constante surveillance et un ouvrier sera chargé de les contrôler annuellement :

1784-87 Jean-Daniel Sturm;

1787 Jean-François de Graizier;

1789 Jean-Daniel Sturm;

1791 Jean-François de Graizier : "Fais l'épreuve de la pompe à feux de la Salle fournis quatre home pour pompé et forcé les boijaux plus avoir démonté la ditte pompe pour la nétoyé & sortir les vieille huile et Remetre des Nouvelle l'avoir Repassée au Sable et l'avoir remontée" (AEG, Finances J6).

135. "Second compte" de Matthey et Heldt, 1784, (AEG, Finances J5).

136. "Inventaire des effets du Theatre", 20 Thermidor an 6 (7 août 1798), AEG Finances D 37, Annexes 1782-1822, folio 12.

137. "Second compte" de Matthey et Heldt, 1784, (AEG, Finances J5).

Le poids énorme de ce caronnage sera en partie responsable de l'endommagement de la charpente et il sera supprimé en 1843, pour être remplacé "par un plancher posé sur mortier". (AVG, PV de la "Section des Constructions", 21.PV.1, 22 avril 1843, p. 37; et AVG, PV CA, 24 avril 1843, p. 288.)

directeur. Ils réalisèrent néanmoins rapidement les inconvénients d'une fonction trop lourde. Aussi, lors de la révision de la convention devant être passée avec les directeurs, un commentaire précise-t-il

"qu'en demandant trop au S^r de St-Gérard est le moyen de n'avoir rien, il promettra tout & ne fera rien. Les Reparations qui tiennent au Batiment a l'exception des Vitres ne doivent pas le regarder si on l'en charge cest le moyen d'avoir le batiment tres promptement dégradé desorte qu'il ne faudroit point le charger des reparations journalieres du Theatre des Coridors Socles & Vestibules mais seulement de ce qui tient aux decorations & loges d'acteurs."¹³⁸

138. Projet de convention avec St-Gérard, n.d. mais probablement 1787, (AEG, Finances J4). Ce commentaire témoigne de l'évolution de la charge des directeurs. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, les "entrepreneurs de spectacles" s'occupaient autant de l'érection du bâtiment que de la direction des spectacles. Ce fut notamment le cas du premier théâtre en bois de la Place Neuve, que Rosimond avait à la fois construit et dirigé. Par la suite, l'importance de ces entrepreneurs devait être inversement proportionnelle à celle croissante du bâtiment et de la fonction édilitaire qu'il devait remplir. Le théâtre ayant accédé au rang de bâtiment digne d'intérêt architectural, les architectes s'emparèrent de ce nouveau genre, supplantant ainsi les entrepreneurs de spectacles dans leur rôle de constructeurs. Puis au XIX^e siècle, les administrations communales allaient prendre successivement l'entretien, le chauffage et l'éclairage de la salle à leur charge, achevant ainsi de séparer définitivement les intérêts d'ordre purement architectural de ceux du spectacle.

CHAPITRE IV : DU PRIVE AU PUBLIC

La morosité qui avait régné lors de l'inauguration du théâtre,¹ caractérise également les années pré-révolutionnaires. L'incapacité des directeurs,² la médiocrité des acteurs (unanimentement déplorée) et des tumultes dus aux troubles politiques entraînent d'innombrables "fermetures" du théâtre. Ainsi, suite à l'épisode du "Guillaume Tell",³ annonciateur de la révolution qui allait suivre, les autorités décident la fermeture du théâtre le 31 octobre 1791.

Bien que fermé, le théâtre n'en sera pas pour autant déserté. Suite aux événements de décembre 1792, les révolutionnaires modérés, "partisans de la voie légale et des réformes, prirent l'initiative de promouvoir un club ouvert à tous, dans lequel il serait possible de se réunir pour débattre, discuter des grandes idées et des travaux de l'Assemblée nationale".⁴ Après avoir songé au Temple Neuf de la Fusterie,⁵ les révolutionnaires opteront pour le théâtre,

1. Dunant-Martin rapporte dans son journal qu'il "n'y eut ni foule ni désordre" ("Journal Manuscrit de tout ce qui s'est passé à Genève dès 1782 à 1811 écrit chaque jour par M^r Dunant-Martin, Tome I de juillet 1782 à Décembre 1789", AEG, Manuscrits historiques, no 215, p. 75).

2. Cf. liste des directeurs, annexe no 7.

3. Prônant la liberté et l'égalité, la pièce de "Guillaume Tell" avait été en effet réclamée avec insistance par les futurs acteurs de la révolution de 1792. Le climat s'était à tel point dégradé, que le 29 octobre 1791 le Syndic de la Garde avait été autorisé "à prendre toutes les mesures convenables pour réprimer le désordre, et en particulier à placer dès l'entrée de la nuit un piquet de la Bourgeoisie au parc d'Artillerie, s'il l'estime nécessaire..." (AEG, RC 298, p. 1439, 29 octobre 1791). Le 30 octobre toutefois, les troubles éclatèrent au théâtre (Cf. annexe no 8).

4. MOTTU-WEBER, Liliane, "Hôtes insolites du Théâtre de Neuve...", dans Revue du Vieux Genève, Genève, 1992, p. 25.

5. Ibid.

dont ils loueront "le partère, les loges & la grande salle du foyer, avec un grenier le tout faisant partie du susdit bâtiment".⁶ Le bail est passé le 25 mars 1793 pour une durée initiale de six mois, cependant le "Cercle de la Comédie"⁷ allait occuper ces locaux jusqu'en juillet 1794⁸.

Afin de préserver le bâtiment, et notamment la scène, de toute dégradation, les clauses du bail stipulent que

"Les locataires promettent et s'engagent de fermer à leurs frais à la hauteur de deux planches seulement le devant du théâtre à la satisfaction du préposé dudit Bâtiment".⁹

En outre,

"Ne pourront les locataires faire aucune ouverture aux murs, ni aucune démolition de ce qui existe présentement. (...) Les locataires chargeront quatre d'entr'eux, auxquels les préposés sur le théâtre puissent s'adresser pour remédier à ce qui sera nécessaire."

Ultime clause pour s'assurer d'une éventuelle reconversion du bâtiment en théâtre, il est enfin

"... expressément convenu, que si durant le terme de la location le gouvernement estimoit convenable de rétablir la Salle de Spectacle, audit cas, la présente location cessera d'avoir son effet, & les propriétaires seront tenus de rembourser aux locataires, ce que ceux-ci auroient payé d'avance à prorata de la non jouissance".

Les locataires s'engagent donc à rendre les locaux en l'état et il semble que les révolutionnaires aient tenu leurs engagements. En effet, il n'y aura guère que le cartouche de

6. AEG, Notaire Jean Janot, vol.3, p. 244, 25 mars 1793.

7. Ce "Cercle de la Comédie" était également connu sous le nom de "Grand Club", ou "Club fraternel (des) révolutionnaire(s) genevois", ou "Club fraternel de la Comédie". (MOTTU-WEBER, Liliane, Op. cit., supra note IV.4, p. 26, note 14).

8. Ibid., p. 25.

9. AEG, Notaire Jean Janot, vol. 3, p. 244, 25 mars 1793. Mêmes références pour les deux citations suivantes.

l'avant-scène à repeindre, de façon à "remettre les armoiries anciennes dans le cartouche telles qu'elles y étoient avant la révolution".¹⁰

L'utilisation du théâtre pour des assemblées révolutionnaires n'était nullement une particularité genevoise. Les révolutionnaires parisiens avaient également investi certains théâtres de la ville, notamment La Nouvelle Comédie Française, pour y tenir leurs réunions politiques.¹¹ Joseph de Filippi¹² nous apprend qu'en 1789 la Salle des Tuileries (ou Salle des Machines), subit "le sort de beaucoup d'édifices publics" et se métamorphosa en salle de Séances (c'est là que siégèrent notamment la Convention et les assemblées nationales). Tout comme la Salle des Tuileries, le théâtre de Genève, ainsi que nous le verrons plus tard, fut cependant rétabli sous l'Empire.

Contrairement aux révolutionnaires parisiens, les Genevois n'ont jamais utilisé les spectacles à des fins pédagogiques et propagandistes. A Paris, le gouvernement de la Terreur s'était approprié quelques théâtres,¹³ avait encouragé l'ouverture de nombreuses salles improvisées en Province, et un décret de la Convention, du 2 août 1793, obligeait les

10. "Etat des réparations à faire en peinture au Théâtre (= scène) et à la Salle de Spectacles de Genève." (AEG, Travaux AA3, 3 avril 1816).

11. DONNET, Alexis, Op. cit., supra note II.35, p. 29.

12. CONTANT, Clément, FILIPPI, Joseph de, Op. cit., supra note II.36, p. 11.

13. Les révolutionnaires en avaient adapté les noms et la Nouvelle Comédie Française été ainsi devenue successivement le "Théâtre de la Nation", puis "Théâtre du Peuple" ou "Théâtre de l'Egalité". (RADICCHIO, Giuseppe, SAJOURS D'ORIA, Michèle, Les théâtres de Paris pendant la Révolution, Fasano, 1990, p. 58).

théâtres parisiens à représenter trois fois par semaine les tragédies de "Brutus", "Guillaume Tell" et "Caius", pièces glorifiant les vertus des défenseurs de la liberté.¹⁴ Avec l'avènement d'une république bourgeoise, conservatrice et modérée, le théâtre fut une fois encore considéré comme source de désordres, point de vue toujours adopté par les révolutionnaires genevois. Ces derniers, conscients de la fragilité du régime, désiraient en effet éviter tout éclat et risque de déstabilisation. A tel point d'ailleurs, qu'un Edit vient interdire le 11 octobre 1797 toute représentation théâtrale à Genève :

"(...) Considérant que l'établissement de Théâtres ne peut convenir à un petit Etat ni à un Peuple qui ne subsiste que par l'industrie; qu'il influerait d'une manière fâcheuse sur l'ordre public; que les mœurs en souffriraient nécessairement, & que cependant à leur maintien sont attachés la conservation des vertus Républicaines, l'amour de la Liberté, & le bonheur public;

Considérant de plus qu'un pareil établissement & les plaisirs dont il est la source ne peuvent que nuire à l'industrie & au commerce, & devenir funeste aux Citoyens, soit en leur inspirant des goûts opposés à leur état, soit en leur occasionnant la perte d'un temps précieux & des dépenses prises souvent sur leur nécessaire; (...)

Défendent 1° de former aucun Théâtre tant dans la Ville que sur le Territoire; 2° de jouer la Comédie dans aucun lieu, à prix d'argent, (...)

Donné le 11 Octobre 1797, l'an 6 de l'Egalité
DIDIER"¹⁵

Le retour de l'histoire (ou est-il simplement politique ?) est intéressant, et il est frappant de constater que les arguments utilisés sont ceux-là mêmes qu'avait opposés le Consistoire aux patriciens lors de la construction du théâtre.

Après avoir abrité le "Cercle de la Comédie", le théâtre accueillera, dès novembre 1794, une école de filature

14. Ibid., p. 25.

15. AEG, Placards & Imprimés officiels, Portefeuille 15, Pièce no 1677, 11 octobre 1797.

et une fabrique de cotonnes créées par Nicolas Seguesser. Les actionnaires du théâtre mettront ainsi le grand et le petit foyer à la disposition de l'école de filature, et les pièces du café ainsi que deux chambres dans les combles seront louées au régisseur de Seguesser, un nommé François-Louis Dériaz. Plus tard, des métiers à tisser, destinés à la fabrication de toiles de coton et de la "cotonne" (toile mêlée de coton et de lin ou de chanvre), seront encore installés dans le hangar se trouvant à l'arrière du bâtiment. Le déficit enregistré par ces deux entreprises entraînera la fermeture de l'école de filature au printemps 1796, puis celle de la fabrique de cotonnes, à la veille de l'annexion française.¹⁶

1798 - 1808 : Changements de mains

En 1798 Genève est annexée à la France, et bien que le théâtre soit rouvert à cette occasion, les premières années de ce nouveau régime sont, pour le théâtre, tout aussi grises que ne le furent les années pré-révolutionnaires. Nombre d'actionnaires ont changé et les nouveaux venus n'ont plus ni les droits ni l'intérêt des fondateurs, l'enjeu n'étant plus le même; les directeurs, dont l'éternel St-Gérard, remplissent leur tâche avec la même et constante inefficacité, ce qui entraîne à nouveau de nombreuses fermetures du théâtre; la Société Economique, nouvellement fondée pour la gestion des biens de la République (dont le théâtre fait partie)¹⁷ tentera

16. MOTTU-WEBER, Liliane, Op. cit., supra note IV.4, passim.

17. "Parmi ces biens s'est trouvé l'acte du prêt de f 9000 fait aux actionnaires du Théâtre. Ces mêmes biens comprenoient d'autres obligations & actions qui avoient été cédés à l'Etat en 1794 par des particuliers, en payement de leur dette pour

surtout de se faire rembourser les intérêts sur le prêt de 9'000 livres octroyé en 1783 par la Seigneurie, intérêts qu'elle estime lui être dus.¹⁸

Il faudra l'intervention du maire, Frédéric Guillaume Maurice, pour que l'on se préoccupe à nouveau de la question du théâtre :

"Le Maire vu l'état de dégradation dans lequel se trouve la salle du spectacle de cette ville, & la convenance de conserver cet établissement agréable au public & de le rendre utile aux propriétaires & ayant considéré que les personnes nanties de l'administration de la dite Salle n'avaient pas des droits suffisants..."¹⁹

avait décidé de convoquer une Assemblée Générale des actionnaires propriétaires du théâtre pour le 9 Pluviose an XII (= 30 janvier 1804). Cette dernière avait abouti à la signature d'une déclaration établie par les actionnaires, déléguant à la Mairie le soin d'administrer le théâtre :

"La Generalité des actionnaires convaincus de l'insufisance de leurs moyens pour administrer en Commun un établissement tel que celui dont il s'agit, soit à cause de leur grand nombre, soit du très petit intérêt que la plupart d'entr'eux y représentent, soit par d'autres considérations, remettent & conferent à la mairie tous les droits & prerogatives qui leur sont devolus en leur qualité de propriétaires, pour gérer, administrer & entretenir²⁰ l'établissement du Spectacle pour

taxes ou impositions. Ensorte que la Société Economique se trouva porteur d'obligations et d'action, Créancière & copropriétaire du Théâtre." (AEG, Société Economique, H 12/30, folio 32, n.d.).

18. Cette affaire donna lieu à un procès entre la Société Economique et les héritiers de la famille Rilliet, dont plusieurs membres avaient été les principaux actionnaires lors de la fondation de la Société pour la construction du théâtre. Les Rilliet obtinrent gain de cause par jugement du Tribunal Civil du 30 Août 1805 (12 Fructidor an XIII), et la Société Economique fit ensuite appel, mais fut déboutée par jugement de la Cour d'Appel de Lyon le 14 juillet 1807. (AEG, Société Economique, H 12/30, n.d.).

19. "Registre de la Mairie", (AEG, R. Mun. A 5, p. 237, 9 Pluviose an XII <30 janvier 1804>).

20. Il est toutefois stipulé que la Commission du théâtre

le terme de six années."²¹

La signature de cette déclaration constituait la première étape d'une transition d'un théâtre privé à un théâtre public.

Un tel intérêt du maire Maurice n'était sans doute pas fortuit et il n'est pas impossible que des directives venues du Ministère de l'Intérieur de Paris aient motivé ce soudain intérêt pour le théâtre. Quelques mois auparavant, lors d'un échange de correspondance au sujet d'un litige à régler avec l'un des directeurs (fort probablement St-Gérard), le Ministre de l'Intérieur avait eu l'occasion de réaffirmer l'importance d'un théâtre pour une ville :

"Sous le rapport moral et politique, les spectacles sont jugés nécessaires dans les grandes villes : il importe donc beaucoup que le public n'en soit pas privé (...)"²²

n'aura pas le droit d'entreprendre des travaux de reconstruction, ni d'aliéner le bâtiment. ("Registre de la Mairie", AEG, R. Mun. A 5, p. 237, 9 Pluviose an XII <30 janvier 1804>).

21. Ibid., p. 237, 9 Pluviose an XII (30 janvier 1804).

22. Lettre du Ministre de l'Intérieur au préfet du Léman à Genève, (AEG, Archives du Département du Léman, chapitre 2, liasse 445 bis, carton 108, 2 Germinal an XI <23 mars 1803>). Cette attitude pro-théâtre sera de plus réaffirmée avec force deux ans plus tard lors d'une enquête menée par "Le Premier Chambellan de sa Majesté l'Empereur, chargé de la Surintendance du Théâtre français" :

"Monsieur le Préfet,

Vous connoissez toute l'influence que peuvent avoir sur l'esprit du peuple, les représentations Théâtrales. Ce moyen de goût et de morale, négligé par l'Effet de la revolution, fixe dans ce moment l'attention de Sa Majesté impériale. Je suis chargé de lui présenter à cet égard des vues de réforme et d'amélioration. Pour donner à mon Travail Tout l'ensemble dont il est susceptible, j'ai besoin de renseignement positif sur l'Etat des Théâtres dans le département confié à vos soins." (AEG, Archives du Département du Léman, Chapitre 2/ liasse 445 bis/ Carton 108, 15 Ventose an XIII <6 mars 1805>). En conséquence, le Préfet du Département du Léman charge le Maire Maurice de la description de la situation genevoise.

Le contrôle politique, toujours exercé au travers des théâtres, atteint donc ici une envergure qu'il n'avait jamais eue auparavant. Chaque théâtre, celui de Genève inclu, est maintenant compris dans une gigantesque trame qui s'étend aux quatre coins de l'Empire, et que Paris entend contrôler et

Le théâtre sera pourtant racheté par un privé avant de passer définitivement en mains publiques. En effet, dès le mois de Ventose an X (= mars 1802), un particulier (s'agissait-il déjà de Covelle ?) s'était intéressé au rachat de la Salle de Spectacle. Le comité fut convoqué le 24 Ventose an X (= 15 mars 1802) afin de déterminer le prix du bâtiment, et après estimation, ce dernier fut fixé à 61 milles Livres de France. Les transactions n'auront pourtant pas lieu, et ce n'est que trois ans plus tard que le théâtre sera finalement mis en vente publique, cette dernière étant officiellement annoncée le 11 Messidor an XIII (= 30 juin 1805).²³ Dès cette première vente, le Maire Maurice s'était intéressé à l'achat du théâtre et avait demandé au Préfet l'autorisation de convoquer un Conseil Municipal, dont l'accord lui permettrait d'entamer des démarches, accord qui fut donné en date du 10 Messidor an XIII (= 29 juin 1805).²⁴ N'ayant vraisemblablement pas réussi à réunir les fonds suffisants dans le délai imparti, la ville ne pourra s'offrir le théâtre, et ce dernier sera adjugé le 13 Messidor an XIII (= 2 juillet 1805) à Alexandre Covelle, négociant, pour Fr. 70'000,00. Aucun document ne motive la surprenante décision d'Alexandre Covelle et des recherches sont encore nécessaires.

Le Maire ne renoncera cependant pas pour autant et, faisant valoir le droit de préemption inséré au cahier des charges lors de la vente du bâtiment à Covelle, (droit qui

diriger. Cette réaffirmation de l'importance politique du théâtre jouera sans doute une part dans la décision du Maire Maurice de faire racheter le théâtre par la Ville. (Cf. p. 130).

23. Cf. annexe no 14.

24. Registre de la Mairie, (AEG, R. Mun. A 6, p. 279, 10 Messidor an XIII <= 29 juin 1805>).

réservait au Gouvernement la faculté de rachat pendant un an et un jour), il lance dès février 1806 un projet de souscription par action de Fr. 1'200,00 à 5 % pour un capital fixé dans un premier temps à Fr. 80'000,00. Au travers du commentaire du Maire, clôturant le pamphlet publicitaire de ce projet de souscription, transparaissent les arguments parisiens, démontrant que le message a été bien perçu :

"Le Maire se flatte qu'il trouvera (sic) dans ses Concitoyens les dispositions les plus favorables pour concourir à (s)es vues, et à un projet d'emprunt qui, dans son ensemble, présente également (sic) avantage et sûreté, qui doit tendre au bien de la Ville, à faire fleu(r)ir un Etablissement devenu indispensable, et à en assurer une bonne administration."²⁵

Le 8 septembre 1807 l'Assemblée législative promulgue une loi autorisant le Maire à faire l'acquisition de la Salle de Spectacle par la voie d'un emprunt de Fr. 92'400,00,²⁶ et l'acte de vente est signé le 6 janvier 1808 :

"Aujourd'hui à onze heures du matin l'acte pour la mise en possession, au nom de la Commune, de la salle du Spectacle, en exécution de la loi du 8.7^{bre}.1807 a été signé par le Maire et M^r Alexandre Covelle, le dit acte sera porté aux actionnaires pour avoir leur signature, le Maire a nommé pour surveiller les intérêts des actionnaires, Mess^{rs} Aubert Sarasin, Odier Eynard et Bouvier Benoit, la jouiss^{ce} pour la ville, du bâtiment, datera du 1^e Janvier de cette année.

Le Maire arrête de mander p^r trois heures, le Direct^r du Spectacle Mad^e Baruteaux, Concierge et le S^r Papon Caffetier, p^r leur communiquer qu'à dater du 1^e Janvier de cette année, c'est avec l'administration qu'ils auront à régler leur comptes."²⁷

25. "Projet de souscription", (AEG, Finances D 37 (1822), n.d.).

26. Registre de la Mairie de Genève, (AEG, R. Mun A 8, p. 34, 15 octobre 1807). L'emprunt est donc composé de 77 actions de Fr. 1'200,00. Pour la liste de ces nouveaux actionnaires, cf. annexe no 15.

27. Ibid., p. 72, 6 janvier 1808. Voir également AEG, Notaire Pierre Boin, vol. XII, pièce no 6, 7 janvier 1808. Ces références nous ont été données par Mme Liliane Mottu-Weber

Après bien des aléas, la Ville est donc enfin propriétaire du théâtre. N'est-il pas ironique d'ailleurs de constater que celui-ci, jadis imposé par des forces françaises, est racheté par la ville alors même que Genève est annexée à la France ? Omniprésence de cette puissance, dont l'influence, une fois de plus, n'est certainement pas étrangère à l'évènement.

Nouveau départ

Le bâtiment, négligé par d'anciens propriétaires redoutant l'expropriation,²⁸ n'avait fait l'objet d'aucun entretien et ce n'est qu'avec Alexandre Covelle qu'il recouvre une certaine jeunesse. Un rapport d'expertise demandé par le Maire Maurice²⁹ et réalisé par Jacob Messaz et Joseph Louis Broilet, maîtres charpentier et maçon, révèle l'ampleur des réparations entreprises par Covelle : le parterre et la scène ont été remis à neuf, de même que les loges et les appartements, ainsi que le couvert, qui a été entièrement réparé, "... l'on a retouché le dit bâtiment du haut en bas".³⁰ La Ville hérite ainsi d'un bâtiment entièrement retapé

que nous remercions vivement.

28. "Extraits des registres du Greffe et du Tribunal de Première instance de l'arrondissement de Genève, Département du Léman", Rapport des experts Messaz et Broillet, (AEG, Finances D 37 (1822)1, 18 mars 1806).

29. Le 28 février 1806 le Maire Maurice adressait "une pétition au Tribunal Civil, pour obtenir la nomination d'experts assermentés, chargés d'estimer la salle du Spectacle, ainsi que des réparations dont elle pourroit avoir besoin, & de celles qui y ont été faites" ("Registre de la Mairie", AEG, R. Mun. A 7, p. 96, 28 février 1806). Le rapport des experts est le document mentionné à la note précédente.

30. Rapport des experts Messaz et Broillet, Op. cit., supra note IV.28.

et le théâtre est alors maintenu tant bien que mal en activité. Les registres de la Mairie témoignent cependant d'une intendance encore essentiellement administrative, sans qu'aucune structure n'ait été créée pour le suivi des problèmes d'entretien du bâtiment.

La Restauration, accompagnée de la mise en place d'un système politique autonome, remédiera à cet état de fait. La réorganisation des services tiendra en effet compte du théâtre, et l'on note dès 1814 l'apparition d'une charge nouvelle : commissaire du bâtiment du théâtre,³¹ responsable de veiller à son entretien. Si les cinq premières années ne consistent qu'en une reprise en main (vérification du chauffage, des pompes à feu, etc...),³² l'année 1819 marque véritablement le nouveau départ du théâtre. Les structures sont en place, rôdées et efficaces : en plus de la charge du commissaire sur le bâtiment existe à présent une commission du théâtre, chargée de missions ponctuelles (telles des études de projets), le recours à la chambre des Travaux Publics est maintenant systématique, les revenus du théâtre ne doivent plus seuls assurer les dépenses d'entretien et l'on crée un compte particulier intitulé "Réparations à la Salle de Spectacle".³³ Le théâtre s'est enfin forgé une place qui ne

31. Cette charge est remplie de 1814 à 1824 par M. Martin-Delarue, de 1824 à 1836 par M. Chastel, de 1837 à 1839 par M. Barde, et enfin de 1840 à 1842 par M. Bordier. (AEG, Registre de la Chambre Municipale, R. Mun. A 11 à 39).

32. De plus, le théâtre est fermé durant les années 1816 et 1817 en raison de la mauvaise conjoncture :
 1816 : "Vu les circonstances pénibles résultant de la cherté des denrées et de la diminution de travail, le Conseil arrête que le théâtre ne serait pas ouvert cette année";
 1817 : "Pour les mêmes raisons le Conseil ajourne encore la réouverture du théâtre qui lui était demandée." (AEG, RC Rép. 17, 1813-1824, p. 823).

lui sera jamais plus disputée.

Reconnaissance du bâtiment public

L'acceptation de la fonction édilitaire du théâtre, implicite dans cette prise en charge par les structures politiques, sera doublée d'une reconnaissance physique. La construction du Musée Rath (1824-26) et l'aménagement consécutif de la place de Neuve, vont en effet procurer au théâtre une occasion de s'affirmer architecturalement en tant qu'édifice public.

Dès 1825, alors que le Musée Rath n'était pas encore achevé, il avait été envisagé "d'arranger la place de Neuve à l'époque où la construction du nouveau Musée sera terminé sous le double rapport de l'agrandissement et de l'embellissement de la Place...";³⁴ or le théâtre devait précisément contribuer à cet embellissement. La décision d'ajouter un fronton à la façade, devant faire pendant à celui du Musée Rath et mettre ainsi le théâtre en harmonie avec le reste de la place (Pl. VIII, sans acétate), est cependant difficile à dater, et en décembre 1826, les registres ne mentionnent toujours qu'une "réparation de la façade du théâtre".³⁵ Ce n'est qu'en janvier 1827 que les choses se précisent, alors que trois devis sont remis à la Chambre des Travaux Publics. Le premier comprend

33. Registre de la Chambre Municipale, R. Mun. A 15, 1819, passim.

34. "Registre des séances de la Chambre des Travaux Public", (AEG, Travaux A 13, Registre administratif, 31 mai 1825, p. 134).

35. "Registre du Conseil Municipal", (AEG, R. Mun. A 22, 12 décembre 1826, p. 281).

l'entretien des faces sur le bastion, le second les ouvrages d'un fronton et le troisième des travaux de charpente.³⁶ Un premier plan pour ce fronton est demandé à l'architecte Gaétan Durelli, alors directeur de l'Ecole d'ornement. Estimé trop dispendieux cependant, il est soumis par le conseiller municipal Duval à son frère François Duval, qui en dresse alors un nouveau en juillet 1827;³⁷ il sera approuvé par le Conseil Municipal ainsi que par la Chambre des Travaux Publics, "quoique elle lui préfère celui de Mr Durelli qu'elle trouve supérieur pour la beauté du bâtiment".³⁸ Le veto du Conseil d'Etat renverra pourtant le dossier à la case départ, et François Duval sera chargé de soumettre son devis à l'architecte Samuel Vaucher, auteur du Musée Rath, dans l'espoir d'en diminuer le coût. D'aucuns explosent devant la lenteur des démarches, tel le juge Delor : "La façade du théâtre, dit-il, contraste d'une manière si choquante avec les édifices qui l'avoisinent, qu'il faudra la restaurer tôt ou tard" !³⁹ Et ce n'est qu'après bien des atermoiements, caractéristiques par ailleurs de toute construction du domaine

36. "Registre de séances de la Chambre des Travaux Publics, (AEG, Travaux A 15, Registre administratif, 2 janvier 1827, p. 1).

37. "Registre du Conseil Municipal", (AEG, R. Mun. A 23, 17 juillet 1827, p. 131). Nous n'avons retrouvé aucun architecte de ce nom. Le Schweizerisches Künstler-Lexikon ne mentionne sous ce nom qu'un amateur éclairé, qui possédait apparemment "une des plus belles galeries de tableaux de Genève", Op. cit., Tome I, Frauenfeld, 1905, p. 404.

38. "Registre du Conseil Municipal", (AEG, R. Mun. A 24, 27 mai 1828, pp. 111-112).

39. AEG, Mémoires du Conseil Représentatif, 1828-1829, séance du 6 et 8 août 1828, p. 177. Les travaux sont exécutés durant les mois d'août, novembre et décembre 1830 (Facture F^S Brolliet, entrepreneur. AEG, Finances P 362 (1830), 7 juin 1831).

public, que la réalisation du fronton sera confiée en mai 1830 à François (?) Brolliet, par qui les plans ont été finalement dressés.⁴⁰

S'arrogeant l'identité publique de son vis-à-vis par effet de mimétisme, consacré temple des muses, et monumentalisé surtout par l'effet d'ensemble de la place, le théâtre accède enfin au rang d'édifice public. Le fronton devient ainsi symbole de l'aboutissement d'une transition qui aura duré une trentaine d'années.

40. Le tympan du fronton est réalisé en grès de façon à l'assortir à la façade, le reste est exécuté en molasse de Lausanne. ("Registre des séances de la Chambre des Travaux Publics.", AEG, Travaux a 18, Registre administratif, 27 mai 1830, p. 96). Une horloge viendra percer ce tympan en 1855 (AVG, PV du Conseil Administratif, 23 mai 1855, p. 218. (Pl. XC).

CHAPITRE V : XIX^e SIECLE, SURVOL DE L'ARCHITECTONIQUE THEATRALE GENEVOISE

L'apparition de nouvelles techniques de construction, liée à l'émergence et à l'emploi de matériaux modernes, l'évolution socio-culturelle et les réformes médico-sociales du XIX^e siècle auront pour corollaire la transformation du bâtiment théâtral, devenu miroir d'une société en complète mutation. Les préoccupations et problèmes qui n'avaient été que partiellement résolus durant le siècle précédent, trouveront des solutions scientifiques au XIX^e, principalement dans sa seconde moitié.

L'amplification des programmes, caractéristique principale de ce XIX^e grandissant, est la résultante de la conjonction de différents paramètres. Le théâtre, qui n'était autrefois défini que par la coexistence de la salle et de la scène, dotés dans les meilleurs cas de quelques dégagements d'envergure, doit à présent répondre à de nombreux critères, qui découlent à la fois des exigences de sécurité - l'incendie reste en effet au centre des préoccupations -, de commodité - "grandeur" se conjugue maintenant avec fonctionnalisme et confort -, et d'hygiène - l'hygiène portant aussi bien sur des questions de salubrité des espaces que d'éclairage, de chauffage ou de ventilation. De façon symptomatique, CAVOS consacre ainsi l'essentiel de la première partie de son ouvrage¹ aux nombreux dégagements et annexes requis par un théâtre moderne, éléments qu'il regroupe sous le titre significatif "de la Commodité". Le discours théorique sur la question formelle de l'intérieur de la salle n'occupe donc

1. CAVOS, Albert, Op. cit., supra note II.54.

plus qu'une place secondaire, et il faudra attendre les créations de Semper annonciatrices d'un nouveau retour à l'Antiquité (Pl. XCI), suivies des innovations issues du Gesamtkunstwerk wagnérien (Pl. XCII), pour que soit relancé, en pays germaniques, le débat du "lieu" théâtral idéal.

Etriqué dans un habit rapidement inadapté, le théâtre de Genève ne sera qu'un reflet frustré d'une évolution aux exigences de laquelle il ne pourra jamais véritablement satisfaire. Les conseillers s'évertueront durant tout le XIX^e siècle à rendre l'espace intérieur plus fonctionnel et s'ingénieront en vain à trouver des possibilités d'extension pour une enveloppe devenue trop exiguë.

Exigences et incompatibilités, projets et impasses

Les années 1830 à 1860 vont être ponctuées d'une succession de projets visant à agrandir l'édifice. Tous cependant n'aboutiront qu'à des impasses et ne serviront qu'à signer la mise en échec du bâtiment.

Les recherches seront essentiellement portées sur l'arrière du théâtre dont l'exiguïté avait été ressentie dès les premières années d'exploitation. Depuis, l'évolution des représentations lyriques et la multiplication des décors, qui devaient servir l'illusion avec un réalisme accru, n'avaient fait qu'empirer la situation :

"Contre les murs latéraux de la Scène sont accumulés en effet quatre à cinq pieds (= env. 1,30 m. à 1,60 m.) d'épaisseur de décorations; outre la gêne qui en résulte pour la circulation et le reculement des coulisses, il est évident que les manoeuvres à faire pour sortir de ces tas les pièces nécessaires, doivent beaucoup dégrader les peintures et les toiles; et pour une Administration qui veut pourvoir au maintien de l'ordre, à la Conservation des choses, et à la

facilité du Service, un magasin pour ces décorations est indispensable."²

Conjugués aux risques d'incendie et à l'insuffisance de loges pour les acteurs et pour un nombre croissant de personnes rattachées au service du théâtre, ces problèmes allaient nourrir les projets qui devaient apparaître dès 1833.

Deux tendances allaient dessiner : d'une part les propositions d'agrandissement à l'arrière du théâtre, par la construction ou reconstruction d'un appendice pour un magasin de décors et des loges d'acteurs, devant occuper tout ou partie de l'espace situé entre le théâtre et le conservatoire de botanique (Pl. XCIII) (tels les projets présentés par la Société Genevoise pour l'exploitation du théâtre³ (1833), par Joseph Collart (1852), ou par Bulloz de Paris (1855)); et d'autre part, une extension latérale, sous la forme d'une annexe pour les décors, qui aurait été plaquée contre la face longitudinale du théâtre, côté Bastions (telles les deux propositions de Jean-Pierre Guillebaud (en 1839 et 1850) (pour

2. AEG, "Rapport sur les améliorations proposées pour la scène" par l'architecte Jean-Pierre Guillebaud, Finances D 74, 1840.

3. Cette société avait été formée par une poignée de Genevois désireux d'obtenir la direction du théâtre pendant une année. Le 17 février 1833, une société anonyme avait été constituée devant le notaire Janot avec, pour commissaires, Messieurs François DeLor (avocat), président, le Comte Henri de Budé, Gustave Rilliet, Jean Petit Senn, secrétaire, et Albert Hentsch (AEG, Notaire Janot, 17 février 1833, pièce no 56). (Une analyse de ce comité et des causes l'ayant fait émerger reste à faire). Ces intéressés au théâtre entendaient mener là une action décisive en osant, pour la première fois, remettre en cause le bâtiment et proposer un programme de modernisation (Cf. annexe no 9, 1833). Cette tentative allait toutefois se solder par un échec, aucun des projets n'étant accepté à l'exception de quelques petites modifications à l'intérieur du théâtre, et la Société, plusieurs fois au bord de la faillite, devait de plus terminer son mandat avec un déficit considérable (AEG, "Registre du Conseil Municipal", R. Mun A 34, octobre 1837, p. 398).

le détail des propositions cf. annexe no 9).

Ni les auteurs des projets, ni les autorités n'entendent toutefois accoler une verrue au bâtiment. Quarante à cinquante ans après sa construction, le bâtiment séduit encore par sa sobriété et la régularité de ses lignes, et son intégration esthétique dans le site reste toujours un facteur valorisateur. Aussi n'est-il pas question de se permettre une transformation qui défigurerait l'ensemble.

A ce titre, l'intervention de Jean Pierre Guillebaud est des plus intéressantes et mérite d'être mentionnée. Sa réflexion témoigne en effet d'une volonté d'intégration qui se veut à la fois pratique et respectueuse du bâtiment existant tout comme de son environnement. Si son premier choix se porte sur l'emplacement situé entre le théâtre et le conservatoire de botanique, le hangar construit à cet endroit en 1838 ⁴ l'y fait renoncer pour lui préférer la face latérale côté Bastions. Deux partis sont alors selon lui possibles. Le premier consisterait à

"faire ce magasin comme une aîle du Bâtiment, en élevant les murs en maçonnerie et continuant les lignes et dispositions d'architecture existantes".⁵

Bien que cette solution lui semble être la plus logique, la lourdeur de l'intervention, qui romprait alors "la simplicité

4. Un hangar destiné à remplacer le laboratoire du café et les deux bûchers qui existaient au bas de l'appendice du théâtre avait en effet été construit en juin 1838. (AEG, "Registre du Conseil Municipal", R. Mun. A 35, 1838, passim). Il témoigne déjà de cet effort de trouver de l'espace à l'intérieur du théâtre en rejetant certaines activités en dehors du bâtiment.

5. AEG, "Rapport sur les améliorations proposées pour la scène" par l'architecte Jean-Pierre Guillebaud, 22 mars 1839, Finances D 74, 1840.

de la forme primitive",⁶ ne lui paraît pas satisfaisante. De plus l'architecte est conscient que la rapidité de l'évolution des besoins du théâtre n'autorise pas l'investissement d'une construction coûteuse. Guillebaud opte dès lors pour la légèreté, à laquelle il est soucieux d'allier l'élégance tout en cherchant à créer un aspect "pavillon de jardin" susceptible de s'intégrer harmonieusement dans la promenade :

"Il me paraît en conséquence préférable de faire une construction légère, comme un pavillon, une tente qui serait appliquée contre la face latérale de la Scène. Le rez de Chaussée serait en carons, poserait sur un petit socle en roche fait avec les supports actuels du plancher de la scène, la partie supérieure qui serait le magasin proprement dit serait en bois peint, et a recouvrement en peignant les planches en façon de coutil rayé on donnerait à cet appendice une légèreté qu'autorise l'usage général du monument et le voisinage de la promenade; Le couvert serait plat et garni en fer blanc une petite lanterne placée au-dessus de la Baie allongée qui communiquerait avec le théâtre éclairerait bien et le magasin et tout l'arrière de la Scène. Le dessous du magasin contiendrait quatre Loges et un couloir de dégagem^t servant en même temps pour la sortie de dessous le théâtre qui ne serait éclairé que par des jours secondaires."⁷ (Pl. XCIV et XCV).

La conception de cette intervention devait être extrêmement moderne pour l'époque et la sensibilité de l'architecte est tout à fait surprenante. Il y a là une abnégation du "moi architecte" qui, alors même qu'il présente son projet, en prévoit déjà l'effacement par une réversibilité qui autoriserait ultérieurement une meilleure adaptation aux besoins futurs du théâtre; et bien qu'annonçant clairement la notion de provisoire, l'architecte n'en néglige pas pour autant l'esthétique en créant un bâtiment qui se veut transition entre la noblesse de l'édifice et le naturel de la promenade. L'attitude est exceptionnelle.

6. Ibid.

7. Ibid.

Malgré ses qualités certaines, ce projet ne sera pourtant pas approuvé, pas plus que ne le seront ceux présentés les années suivantes. Les projets se succèdent en effet par cascade et bien que la majorité d'entre eux concernent le service de la scène et le logement des acteurs, certains viseront également à augmenter le nombre de spectateurs (tel le projet de Bulloz en 1855), ou à proposer la création de foyers accessibles aux différentes classes de spectateurs,⁸ comme c'est le cas de certains des pavillons du café qui se construisent perpendiculairement à la face latérale côté Bastions dès 1856. Ce sont les seules saillies qui seront d'ailleurs jamais acceptées à l'extérieur du théâtre. Relevons simplement que le fait d'être construites aux frais des locataires du café devait, aux yeux des conseillers, leur conférer une esthétique apparemment séduisante !

D'une manière générale, les projets ne sont donc pas suivis d'exécution. Jugées trop coûteuses et à la fois insuffisantes, estimées parfois dangereuses pour la stabilité du bâtiment malgré les expertises, ces propositions successives ne feront que poser avec une acuité croissante la question d'un théâtre neuf.⁹ Le théâtre dans son intégralité

8. Dès 1843, on avait en effet estimé regrettable que seules les premières loges aient accès à un salon de rafraîchissement. Toutefois, la mixité des différentes couches sociales dans un foyer commun causait encore des réticences, et le grand foyer ne présentait qu'un espace trop restreint pour accueillir plus de monde. Le Conseil avait donc renoncé à rendre le foyer accessible au parterre et cherché à disposer d'autres espaces pour cet effet, notamment par le biais de l'annexe du café.

9. Il faut préciser que l'idée n'est pas neuve. Ce constat avait déjà été fait dès 1838 (Cf. annexe no 9, 1838). L'insatisfaction des projets n'a donc fait qu'accélérer un processus déjà entamé.

est en effet rapidement déclaré inadéquat, et en 1861 le Conseil Municipal sonne le glas du bâtiment :

"En fait, le Théâtre existant est insuffisant, non-seulement en raison du nombre de personnes qui fréquentent le spectacle, mais encore par l'absence complète des accessoires indispensables. Point de vestibules, escaliers insuffisants; point de corridors de dégagement, de foyer pour le parterre, de loges convenables pour les acteurs; absence de choses de première urgence. Si le public est peu nombreux on gèle, en raison de l'imperfection du système de chauffage; si la salle est comble, l'air vicié, faute de ventilateurs, engage bon nombre de spectateurs à la quitter avant la fin du spectacle, en regrettant d'avoir abandonné le domicile pour s'exposer à une véritable souffrance. Il n'est pas d'étranger qui ne témoigne de son profond étonnement d'un pareil état de choses, et qui ne le déclare indigne d'une ville civilisée, éclairée, cultivant les lettres et les arts. Il est bien des années qu'on s'occupe de cette question; généralement d'accord sur le fond, on a reculé devant la dépense; c'est ce dernier motif qui a plus d'une fois engagé les administrations précédentes à étudier des projets intermédiaires qui, devant un examen sérieux, ne pouvaient avoir aucune chance de succès; (...) c'est gâter la salle existante, en faisant une chose imparfaite, insuffisante et ne répondant nullement à de légitimes exigences."¹⁰

En 1864, alors que l'idée d'un concours pour la construction d'un nouveau théâtre est déjà dans l'air,¹¹ un projet mammoth de restauration tente de sauver encore l'ancien théâtre. Cette étonnante proposition¹² émane de l'ingénieur A. Feltmann,¹³ qui suggère un empaillage complet

10. AVG, "Mémorial des séances du Conseil Municipal", 2 avril 1861, pp. 267-8.

11. Le 15 mars 1864 le Conseil Administratif soumettait en effet au Conseil Municipal un projet d'arrêté proposant l'ouverture d'un crédit "pour la dépense d'un concours public à ouvrir pour les plans d'un nouveau Théâtre" (AVG, "Mémorial des séances du Conseil Municipal", 1864, p. 221), proposition qui, après bien des discussions, finit par être acceptée.

12. Datée du 24 mars 1864.

13. A. Feltmann, ingénieur, natif de Strasbourg; est sorti l'un des premiers de l'école des arts et métiers de Châlons; a été inspecteur-contrôleur des gares de Nancy à Strasbourg; a travaillé au même titre sur la ligne Genève-Culoz; a fait des loges de cantonniers sur le parcours du chemin de fer de Genève à Lyon; a construit les écuries de M. Forestier aux Pâquis; est à Genève depuis quatre ans. (AVG, "Mémorial des

du bâtiment se doublant d'un véritable plaquage sur l'extérieur de l'édifice. Le but aurait été d'augmenter le nombre de spectateurs de 400 à 600 places en adoptant une salle de forme ellyptique; d'élever considérablement la hauteur de la salle et de tous les dégagements (couloirs, etc.); l'élargissement des espaces aurait été réalisé par l'adjonction d'éléments sur le dehors du théâtre, telle la création de galeries extérieures ouvertes sur les faces latérales à la hauteur de tous les rangs de loges, ou celle d'un balcon en encorbellement sur toute la largeur de la façade; la scène aurait été abaissée et agrandie, le mur de refend (entre la scène et les loges existantes) supprimé et remplacé "par des collones arcs en fer";¹⁴ de plus, un bâtiment nouveau, destiné au service du théâtre, aurait été construit à l'arrière de l'édifice, jouxtant le conservatoire de botanique; un café aurait trouvé sa place à l'extérieur du théâtre, du côté de la promenade des Bastions; des statues et des médailles en "ciment composition" auraient été "entaillées" dans la façade principale : "Ces ornements imiteront la taille et seront faits de façon à durer plus longtemps qu'elle."¹⁵; et une marquise enfin, aurait régné au rez-de chaussée, sur toute la largeur de la façade. Le théâtre aurait donc entièrement été refait à neuf, et ce dans l'espace de sept mois, en ne coûtant guère, selon Feltmann, que 224'000 francs, représentant ainsi, toujours selon ce dernier, une économie de 776'000 francs par rapport aux dépenses envisagées

séances du Conseil Municipal", 1er avril 1864, pp. 235 et 253).

14. Ibid., p. 237.

15. Ibid., p. 240.

pour le nouveau théâtre.¹⁶

Ce projet trahit immédiatement l'ingénieur qui, fort de ses moyens techniques et matériaux modernes, s'arroge le rôle d'architecte sans en avoir la sensibilité et ce, pour un genre de bâtiment dont il ne connaît à l'évidence qu'imparfaitement les contraintes et les valeurs. Feltmann n'ignore pas les besoins du théâtre de Genève, ni les propositions antérieures, dont l'influence peut se retrouver dans certains postes de son projet (telle l'annexe des décors ou le café pris sur l'extérieur), cependant sa mise en forme doit plus au collage et à l'imbrication qu'à une transformation répondant aux règles strictes de l'architectonique théâtrale. L'allongement de la salle se fait apparemment sans la moindre considération d'ordre acoustique. Des foyers sont réclamés pour tous les spectateurs, l'architecte en dispose donc à tous les rangs de loges sans paraître réaliser le non-sens qu'est une hauteur de 2,50 m. pour ce genre d'espace.¹⁷ Les escaliers, dont le rôle est capital au XIX^e siècle, ne sont pas élargis et pire encore, sont rendus circulaires (soit à vis), forme pourtant unanimement reconnue dangereuse (vu la diminution de la largeur des marches au "collet") pour les mouvements de foule importants. Le problème de ventilation trouve une rapide solution sous la forme d'une lanterne en fer et en bois placée au sommet de la nouvelle toiture, problème de plus traité

16. La retranscription de ce projet peut se trouver dans les mémoires du Conseil Municipal, séance du 1er avril 1864, pp. 236-245.

17. Le rapport des experts sera d'ailleurs très critique à ce propos : "ce sont là des hauteurs d'appartements de dernier ordre ou d'auberges de campagne". (AVG, "Mémorial des séances du Conseil Municipal", 20 mai 1864, p. 13).

séparemment de celui du chauffage, pour lequel aucune amélioration ne paraît prévue.

Les principales données à prendre en compte pour la réalisation d'un théâtre véritablement moderne ne sont donc pas respectées. D'un point de vue esthétique de plus, le bâtiment se serait trouvé fâcheusement boursouflé par l'adjonction des galeries extérieures, tout en voyant sa façade littéralement "barrée" horizontalement par les ajouts de la marquise et du balcon continu, qui auraient eu pour effet de diminuer en apparence la hauteur d'une façade déjà visuellement réduite en regard de l'élévation supérieure donnée au bâtiment.

Ce projet dut cependant impressionner le Conseil Municipal qui mandate, pour son examen, cinq experts et non des moindres (Cf. annexe no 9, 1864). La majorité est recrutée parmi les architectes de la place. On trouve ainsi Jean Franel et Francis Gindroz, qui allaient collaborer à la construction de l'Université, et Samuel Darier, à qui l'on devait déjà plusieurs hôtels particuliers, notamment dans le quartier des Tranchées. Jean-Jacques Dériaz, alors maître à l'Ecole des Beaux-Arts, est également appelé à se prononcer sur la qualité de ce projet, sans doute en raison de son expérience du bâtiment, pour lequel il avait eu déjà l'occasion de réaliser de nombreux décors¹⁸ (Pl. XCVIII, XCIX, C).

Le rapport de ces experts sera extrêmement sévère envers le projet de l'ingénieur Feltmann, lui reprochant à la fois des erreurs de conception architecturale, de méthode de construction, et de calcul des espaces (cf. annexe no 16).

18. Nous remercions vivement Mme Dériaz d'avoir bien voulu nous laisser consulter les archives familiales.

Cependant, la réflexion de loin la plus importante pour le bâtiment du théâtre est sans aucun doute un des points de la conclusion des experts :

"Votre Commission conclut en conséquence qu'il y a lieu de renoncer à tout projet d'agrandissement de la salle de spectacle rentrant dans le cadre des murs actuels."¹⁹

Elle estime donc que

"toute réparation de ce bâtiment doit se borner à de simples travaux de propreté, de restauration du mobilier et de la décoration de la salle."²⁰

Le projet de l'ingénieur Feltmann n'aura donc servi qu'à établir clairement les limites du bâtiment et à condamner définitivement le théâtre des Bastions.

Aménagements intérieurs : évolution ou statu quo ?²¹

Alors que les projets de transformations restent sans issue, l'intérieur de l'édifice connaîtra toutefois différentes améliorations. D'une façon générale, elles ne seront pas nombreuses et les travaux effectués au théâtre ne concerneront en principe que la réparation ou l'entretien du bâtiment, allant de la charpente, toiture et maçonnerie, au blanchissage des murs intérieurs et changements des tissus des banquettes. A ce titre, les années 1842-1845 constituent une

19. AVG, "Mémorial des séances du Conseil Municipal", 20 mai 1864, p. 18.

20. Ibid.

21. Ne seront mentionnés, dans ce sous-chapitre, que les travaux les plus significatifs pour le XIX^e siècle. Ce choix a été réalisé dans le but d'indiquer les principales tendances genevoises en regard du développement du mouvement théâtral contemporain.

exception. Devenue propriétaire du théâtre,²² la Ville entreprend alors une série importante de travaux et de réformes. La salle reçoit ainsi une décoration entièrement nouvelle, réalisée par de célèbres peintres parisiens, MM. Philastre et Cambon.²³ De sporadiques mentions font également état de quelques efforts entrepris pour le confort des spectateurs, tel l'élargissement de certains bancs des premières loges, le rembourrage de banquettes, l'introduction de tapis dans les couloirs des différentes loges ou encore d'un plancher pour le vestibule du Grand Foyer.²⁴ Le système de prévention contre les incendies est aussi perfectionné à cette occasion et la nouvelle machine hydraulique (1842-1843) est ainsi utilisée pour fournir l'eau des réservoirs, alimentés jusque là par les eaux pluviales.²⁵ Bien que ces divers changements recoupent certains des principaux thèmes du développement théâtral du XIX^e siècle, tels le confort et la

22. Suite à la séparation de la Ville et de l'Etat en 1842.

23. Humanité René Philastre, peintre décorateur, paysagiste et aquarelliste, né à Bordeaux en 1794. Il fut un des peintres décorateurs attachés au théâtre de l'Opéra et travailla à la restauration du théâtre de Brest. Il réalisa également des décors pour les théâtres de Lille, Donai, Lyon, Dijon, etc... (BENEZIT, E., Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs, et graveurs,..., Tome VI, Paris, 1966, p. 644).

Charles-Antoine Cambon, peintre décorateur, Paris 1802-1875. Il fut l'élève doué du célèbre peintre décorateur et aquarelliste Pierre-Luc-Charles Cicéri. Le Cirque Olympique, le Grand Théâtre de Lyon, celui de Brest, l'Opéra de Madrid lui doivent de nombreux décors. Plus tard, devenu l'associé de Philastre, il travailla pendant vingt ans à la création de décors d'opéras, notamment pour le théâtre d'Anvers. (Ibid., Tome II, p. 274). Ils furent également les peintres de l'Académie Royale de Musique de Paris, dont les travaux les recommandèrent à Genève. (AVG, Acte no 41, "Convention décoration Salle de Spectacles, 22 août 1843).

24. AVG, PV du Conseil Administratif, 1843, passim.

25. AVG, PV du Conseil Administratif, 5 juin 1843, p. 371.

sécurité, on ne peut toutefois parler d'une évolution de l'architectonique théâtrale genevoise. Les transformations apportées ne résultent pas d'une réflexion menée en vue d'une amélioration du bâtiment théâtral, mais du développement local et des progrès techniques introduits dans la ville. L'éclairage et le chauffage sont à cet effet tout particulièrement révélateurs.

Eclairage

Dès 1826, Genève avait eu l'occasion de faire des essais d'éclairage au gaz²⁶ et bien que la lumière procurée ait été jugée d'un très bel effet, la Chambre Municipale avait pourtant renoncé à cet éclairage d'avant-garde en invoquant des raisons de cherté²⁷ et de sûreté.²⁸ Une dizaine d'années

26. Il s'agit du seul domaine où le théâtre de Genève ait fait preuve, durant une brève période, d'un esprit novateur. L'éclairage au gaz avait été graduellement introduit dans les théâtres anglais dès 1815, ce procédé ayant été mis au point en Angleterre durant la première décennie du XIX^e siècle par William Murdoch et, parallèlement, par Fredrick Albert Winsor. (BERGMAN, Gösta, Op. cit., supra note III.30, pp. 253-256), et le premier essai parisien avait eu lieu en 1821 à la Nouvelle Comédie Française (actuel Odéon). Or dès le début de l'année 1824 le Conseil autorise le 12 novembre 1824 la formation "de la société anonyme sous le nom de compagnie du Gaz", ainsi que "la construction d'un gazomètre destiné à fournir le gaz nécessaire pour l'éclairage du Théâtre, entre le dit Théâtre et le conservatoire de Botanique." (AEG, RC 12 novembre 1824, pp. 347-348). L'éclairage sera cependant limité au lustre du centre de la salle. (AEG, RC 3 février 1826, p.144).

27. La Compagnie du Gaz responsable du fonctionnement de l'éclairage du lustre demandait un prix trop élevé pour les moyens de Mme Laintant, alors directrice du théâtre, à la charge de laquelle se trouvait encore à cette époque tout l'éclairage du théâtre. (AEG, "Registre du Conseil Municipal", R. Mun. A 22, 24 octobre 1826, pp. 237-238).

28. La Chambre Municipale craignait en effet qu'en cas d'accident, les réparations n'obligent à fermer momentanément le théâtre, causant ainsi d'importantes pertes pour le directeur.

plus tard, un certain Mr. Selligue avait présenté une offre d'éclairage de la ville au gaz,²⁹ offre qui fut déclinée par la Ville parce qu'elle n'avait "pas trouvé que ce mode présentât un bien grand avantage en le comparant à l'éclairage à l'huile".³⁰ Discuté durant les deux années suivantes, ce n'est qu'en 1840 que ce projet devait aboutir et des démarches pour l'éclairage au gaz de la ville être entreprises.³¹ Or, ce n'est qu'une fois le gaz introduit à Genève, que la proposition fut faite de l'utiliser également pour le théâtre.³²

Bien qu'ayant demandé des devis à une entreprise genevoise (MM. Graisier, Deleiderrier & Cie, plombiers), les conseillers se tournent vers Paris, qui reste la source de références, pour y demander des précisions "au sujet de l'éclairage des Salles de Spectacle par le moyen du gaz".³³ Le projet parisien sera jugé esthétiquement supérieur au projet genevois, et c'est à Mr Cléménçon (R. Vendôme No 95, Paris) que le lustre pour le centre de la salle³⁴ est finalement commandé, alors que les artisans genevois ne seront chargés que de la réalisation de pièces moins importantes, tels les trois appareils pour le foyer, ainsi que de la partie

29. "Registre du Conseil Municipal", R. Mun. A 34, 12 septembre 1837, p. 374.

30. AEG, RC Rép. 19, 1837 I, p. 99.

31. AEG, RC Rép. 19, 1840 et 1841, passim.

32. AVG, PV du Conseil Administratif, 23 août 1844, p. 611.

33. AVG, PV du Conseil Administratif, 12 novembre 1844, p. 798.

34. Ce dernier sera composé "de 30 becs dont 6 à l'intérieur, bien fourni de cristaux, tout doré or fin à la feuille et au four, pour le prix de 2'300 francs;" (AVG, PV du Conseil Administratif, 9 décembre 1844, pp. 844-845).

technique (tubage du bâtiment). Il n'est question dans un premier temps que de la salle et de ses abords (corridors des loges, bureau de contrôle,...), cependant "les dispositions de ce premier tubage seront prises de telles manières que les tuyaux de conduite puissent toujours fournir par la suite à l'éclairage entier du bâtiment...".³⁵ Tout l'éclairage du théâtre sera donc graduellement transformé.

Il est intéressant de constater pourtant, qu'à aucun moment donné la répartition de l'organisation des sources de lumière n'a fait l'objet d'une remise en question. Alors que les traités de la fin du siècle précédent avaient déjà soulevé le problème de l'éclairage indirect et dénoncé certaines sources de lumière (telle la rampe d'avant-scène), alors que démarraient à Paris des recherches approfondies (faisant déjà état de travaux effectués sur l'éclairage électrique),³⁶ Genève se contente d'échanger l'éclairage à l'huile contre le gaz, en réutilisant les structures existantes. Il s'agissait d'améliorer le mode d'éclairage, mais jamais la commission n'a envisagé, ni alors ni plus tard, la possibilité de transformer l'éclairage lui-même, son agencement, ses sources, ses dispositions. L'éclairage au gaz avait été introduit en ville, les conseillers l'introduisaient simplement au théâtre. Et bien que des renseignements aient été demandés à Paris, ces derniers ne devaient concerner que l'aspect technique et non

35. AVG, "Inspecteur des Travaux de la Ville, Correspondance", 21 CLI.1., lettre envoyée par l'inspecteur des travaux à Graisier, Deleiderrier & Cie, "entrep^{rs} de l'éclairage au gaz", 20 novembre 1844, p. 83.

36. BARTHELEMY, Henri, ingénieur civil, "Exposé d'études expérimentales faites en construisant une salle théâtrale à Paris de 1845-1855 pouvant s'appliquer au nouvel Opéra projeté de Paris et au nouveau théâtre de la Seine", Paris 1859.

une conception d'ensemble, un ensemble qui par la suite ne devait d'ailleurs jamais être remis en question.

Chauffage

Parmi les différents objets considérés par le projet général de réparation du bâtiment du théâtre des années 40, le chauffage devait à l'origine tenir une place prépondérante :

"Dans ce projet entre, en première ligne, le chauffage de tous les locaux destinés aux représentations, c'est-à-dire le chauffage de la salle proprement dite, des couloirs des loges et du parterre, du grand foyer, de la scène et des loges des acteurs. L'emploi des calorifères à air chaud a paru le moyen le plus convenable pour établir une bonne ventilation en conservant le plus de chaleur possible."³⁷

Durant le XIX^e siècle, le chauffage devient en effet indissociable des problèmes de ventilation (ce, autant pour des raisons d'hygiène que de confort des spectateurs). Or, bien qu'il y soit fait allusion dans le projet, ce problème de ventilation ne sera cependant plus évoqué par la suite. Le devis du serrurier Staib ne mentionne que les moyens de réalisations techniques en proposant

"le chauffage à l'eau bouillante, dit de Perkins, pour les loges des acteurs et la scène et l'emploi d'un calorifère à air chaud pour la salle, les couloirs et le foyer"³⁸

sans paraître se soucier de l'effet de leur intégration. Ce manque de considération devait ironiquement avoir peu d'importance puisque les conseillers allaient renoncer en partie aux transformations proposées et se contenter, pour la

37. AVG, "Inspecteur des Travaux de la Ville, Correspondance", 21 CLI.1., Lettre d'appel d'offres envoyée par l'inspecteur des travaux à MM. Schaeck architecte, Mellerio fumiste, Staib et fils serruriers, Reichenbach chaudronnier, 7 mars 1843, p. 8.

38. AVG, PV du Conseil Administratif, 1er avril 1843, p. 26.

salle, de l'obsolète système de chauffage. Genève recule en effet une fois de plus devant la dépense³⁹ et se contente de doter l'arrière du bâtiment d'un calorifère à air chaud devant desservir les loges, le foyer des acteurs ainsi que le magasin d'habillement.⁴⁰

Depuis lors, plus aucun projet ne viendra remettre en cause le fonctionnement du chauffage et la salle conservera comme unique source de chaleur les deux poêles d'origine et ce, jusqu'à la démolition du théâtre !⁴¹

39. Les prix du devis de Staib étaient à la hauteur de l'intervention : " Le premier appareil coûterait 7000 francs et consommerait chaque jour de représentation pour 12 francs de combustible, le second reviendrait fr. 5800 si on le plaçait dans une des caves existantes et 750 fr. ensus dans le cas où on excaverait le vestibule pour le loger dans un local indépendant, il consommerait chaque fois pour 9 francs de combustible". (AVG, PV du Conseil Administratif, 1er avril 1843, p. 26). Un autre devis avait également proposé un calorifère unique, destiné à chauffer tout le bâtiment pour le prix d'environ 13000 francs (AVG, PV du Conseil Administratif, 3 avril 1843, pp. 211-12). La solution retenue ne coûtera que 1'900 francs. (AVG, "Inspecteur des Travaux de la Ville, copie des conventions", 21.D.2., 15 mai 1843, p. 14).

40. Ce calorifère sera réalisé par l'entreprise Staib et fils, et construit "en fer et revêtu de maçonnerie; les conduits de l'air chaud seront en maçonnerie, en poterie et en tôle; les bouches de chaleur seront revêtues d'un treillis. (...) Outre les registres nécessaires pour régler la marche du fourneau, il sera placé une bascule à l'entrée de chaque conduit secondaire, afin de pouvoir, depuis le rez-de-chaussée, arrêter l'introduction de l'air chaud dans un certain nombre de loges ou de chambres. De plus, dans chaque loge ou chambre une bascule sera posée à portée de la main, pour régler définitivement le degré de température." Le calorifère devait être construit de façon à maintenir pendant l'hiver "une chaleur (!) de douze degrés centigrades" dans les locaux pendant les représentations. (Ibid.)

41. Un des deux poêles il est vrai sera déclaré hors service en 1867, mais il ne sera remplacé que par un poêle provenant de l'école des Terreaux du Temple. (AVG, PV du Conseil Administratif, 27 août 1867, p. 354).

Les transformations effectuées durant le XIX^e siècle ne permettent donc pas de parler d'une évolution genevoise, et le théâtre des Bastions accuse, sans conteste et sur tous les points, un net retard en regard du développement contemporain. Or, un retard de cette importance est surprenant pour une ville comme Genève, soucieuse - ainsi qu'il en ressort de la lecture des mémoriaux du Conseil Municipal - de son image de marque, image à laquelle le théâtre est supposé contribuer dans une large mesure.⁴² A la base de cette "hypotrophie" chronique, des causes financières, toujours, et alors que bien des villes d'importance similaire n'hésitent pas à consacrer des budgets substantiels à la bonne marche de leurs théâtres,⁴³ Genève se dérobe systématiquement devant les dépenses. Bien souvent cependant, l'opposition de l'argument financier paraît prétexte, prétexte contre un projet dont la réalisation pourrait retarder, voire remettre en cause, aux yeux des partisans du théâtre, la construction d'un bâtiment neuf, ou prétexte surtout de l'opposition, contre une dépense supplémentaire pour un objet dont la nécessité est alors une nouvelle fois, sinon ouvertement contestée, du moins remise en question. Le théâtre souffre encore et toujours de ses

42. L'argument touristique est en effet fréquemment repris par les défenseurs et partisans du théâtre.

43. Certaines vont même jusqu'à accorder d'importantes subventions au directeur. En 1854 par exemple, alors que la question n'est que soulevée à Genève, un membre du Conseil administratif informe le Conseil Municipal que la ville de Dijon donne 15'000 francs de subvention pour le théâtre, celle d'Amiens 12'000, Boulogne 12'000, Saint-Quentin 10'000, Le Havre 20'000, Nancy 10'000, et Dieppe, 1'000 par mois, en outre de l'éclairage et de la remise du droit des pauvres. (AVG, "Mémorial des séances du Conseil Municipal", 21 janvier 1854, pp. 608-9).

maladies de jeunesse. Le débat moraliste, à forts relents calvinistes (ou rousseauistes ?), est en effet loin d'être oublié ou même apaisé et, bien que d'aucuns s'en défendent, il reste au coeur des discussions souvent orageuses qui se déroulent en conseil. En 1864, M. Camperio, alors vice-président du Conseil Administratif, défenseur d'un nouveau théâtre, fait sur ce point une tirade tout à fait révélatrice, en définissant la situation de la façon suivante :

"Il y a d'ailleurs d'autres arguments que des arguments matériels à invoquer en faveur du projet du Conseil Administratif. Un grand et beau théâtre est un élément artistique important pour une ville comme Genève, et il faut en tenir compte sans se laisser aller au courant excessif de ces idées religieuses qui jouent un grand rôle dans la question. L'honorable orateur voudrait n'offenser personne; il n'a dans le coeur aucune haine personnelle; mais il ne peut s'empêcher de constater que le fond de l'opposition est là. Il en juge très-nettement d'après les personnes qui, depuis huit jours, lui tournent le dos. (Hilarité.) Sans doute, il faut développer les idées morales, mais il faut tenir compte aussi des idées intellectuelles et artistiques. Le bon, le vrai, le beau, sont des besoins permanents de la nature humaine, et il convient de chercher par des efforts collectifs à la satisfaire d'une manière équitable. L'orateur ne veut pas dire toutefois que la Commission se soit décidée par des considérations religieuses exagérées; mais il y a certaines influences qui agissent contre notre gré. La Commission a subi une de ces influences. La question financière une fois mise hors de cause, est-il possible de ne pas reconnaître la nécessité d'élever une belle salle de théâtre en harmonie avec nos moeurs actuelles ? Un bon théâtre, loin d'être un élément de démoralisation, est plutôt un élément de moralisation. Quelles que soient nos convictions à cet égard, pourra-t-on fermer les brasseries, les cafés chantants et d'autres lieux qu'on ne peut nommer ? Soyons donc de notre siècle et respirons à pleins poumons !" ⁴⁴

Dès l'origine le théâtre était donc porteur des germes qui devaient être cause de sa condamnation future, germes sans doute responsables de l'échec du bâtiment durant le XIX^e siècle. De fait, aucune évolution ne peut être

44. AVG, "Mémorial des séances du Conseil Municipal", 1er avril 1864, pp. 253-4.

observée à Genève,⁴⁵ bien qu'un développement potentiel (perceptible au travers des différents projets) démontre que Genève n'était toutefois pas ignorante des progrès de l'architectonique théâtrale. Le théâtre des Bastions ne devait jamais échapper à son paradoxe.

Conclusion : le nouveau théâtre

L'adaptation genevoise à la situation contemporaine ne se fera qu'avec le nouveau théâtre. Les ultimes réticences une fois vaincues,⁴⁶ la détermination des Genevois sera inébranlable et ces derniers ne reculeront devant rien pour s'offrir un bâtiment qui puisse rivaliser avec les plus grands théâtres d'Europe. La mise sur pied d'un concours international⁴⁷ en est une démonstration éclatante, à laquelle

45. Et ce, malgré la création de quelques petits théâtres durant le XIX^e siècle (tel le Casino ou le théâtre des Variétés), théâtres qui ne resteront toujours que très modestes.

46. Jusqu'au dernier moment certains Genevois se battront contre la construction d'un théâtre neuf. Il faut préciser toutefois que les oppositions porteront plus sur la participation financière de la Ville et de l'Etat, que sur le projet lui-même. En mai 1872, après le déroulement même du concours, une pétition demandant la construction du théâtre par souscription privée, est adressée au Conseil Municipal. (AVG, "Mémorial des séances du Conseil Municipal", 31 mai 1872, pp. 170 et 186-7).

47. Des annonces seront en effet placées à la fois dans des journaux suisses, français et allemands. Les demandes de programme afflueront de partout : Berlin, Francfort, Cologne, Dresde, Munich, Carlsruhe, Stuttgart, Vienne, Paris, etc..., ainsi que de toutes les grandes villes de Suisse.

Bien qu'apparemment rare à Paris (KAHANE, Martine, "Garnier, esquisse d'une biographie", dans GARNIER, Charles, Le Théâtre, Paris, 1871, rééd. Paris, 1990, p. 24.), la formule du concours avait eu l'occasion d'être utilisée à Genève à plusieurs reprises, notamment pour les nouveaux Bâtiments Académiques (Université) (1866) et pour l'Ecole du

s'ajoute le choix d'un jury réunissant certains des plus grands spécialistes du moment.⁴⁸ De plus, réalisant que "pour un concours de ce genre il faut s'adresser à des architectes spéciaux",⁴⁹ les conseillers décident l'ouverture d'un crédit de 10'000 francs qui permette "d'offrir des prix qui puissent tenter les maîtres".⁵⁰

Fort de leurs expériences avec l'ancien théâtre, les conseillers sont extrêmement conscients de l'importance capitale de l'élaboration du programme :

"Un programme bien conçu par des gens experts et habiles est absolument nécessaire pour la base des études à faire."⁵¹

Aucune source d'information n'est négligée, et la commission chargée de la rédaction de ce programme se renseigne sur "tous les perfectionnements introduits dans les Théâtres étrangers."⁵² Les termes du programme (annexe no 17) sont le reflet des renseignements pris sur la construction d'un bâtiment répondant aux exigences d'un théâtre moderne. Les deux poncifs classiques de l'architectonique théâtrale du XIX^e

Grütli (1869) (BRULHART, Armand, Histoire de la SIA de sa promotion à nos jours, Genève, 1987, p. 53). Néanmoins le caractère international du concours pour le nouveau théâtre rendait celui-ci particulièrement exceptionnel.

48. Tel le célèbre architecte allemand Gottfried Semper, auteur notamment du théâtre de Dresde et collaborateur de Wagner pour le projet du Monumental Theater de Munich (1864), le français Gabriel Davioud, auteur des théâtres du Châtelet (1862) et du Théâtre Lyrique (1862). Le reste du jury est composé du Bâlois Johann Jacob Stehlin, du Vaudois Jean Franel et du Genevois Joseph Collart. (AVG, PV du Conseil Administratif, 1871, passim).

49. AVG, "Mémorial des séances du Conseil Municipal", 23 décembre 1870, p. 244.

50. Ibid., p. 243.

51. Ibid., p. 241.

52. Ibid., p. 243.

siècle, escaliers⁵³ et dégagements pour le public, trouvent ainsi leur place dans le programme genevois, les locaux de service y sont maintenant demandés en abondance (les magasins de décors et d'accessoires y figurent en tête !), le chauffage, la ventilation et l'éclairage sont regroupés dans une section technique, quant aux moyens de prévention contre l'incendie, ils restent, comme au XVIII^e siècle, en tête des préoccupations.

Les suggestions formulées dans les projets pour l'ancien théâtre ont sans doute également contribué à l'élaboration d'un programme plus complet et plus précis. Ainsi retrouve-t-on le désir d'offrir plusieurs foyers aux spectateurs, désir qui avait été exprimé dès 1843, et retenu dans certains des projets pour le café (cf. annexe no 10) ainsi que celui de Feltmann en 1864 (qui en plaçait à tous les rangs de loges, (cf. supra p. 145). Cette exigence est d'autant plus intéressante qu'elle est relativement inhabituelle. Les traités ne recommandent en effet pas cette disposition, et Garnier quant à lui la déconseille pour des raisons de conventions sociales.⁵⁴ Le souhait d'avoir un

53. Mise à part leur fonction pratique, les escaliers ont été amenés à jouer un rôle esthétique essentiel au XIX^e siècle. Charles Garnier écrit à ce propos : "Nous touchons ici à une des dispositions les plus importantes des théâtres, non seulement parce qu'elle est indispensable à la facilité des dégagements et de la circulation, mais encore parce qu'elle produit un motif artistique qui peut se développer largement, et concourir à la beauté générale de l'édifice." (GARNIER, Charles, Op. cit., supra note V.47, p. 81). De façon caractéristique, les croquis préparatoires de Jean-Jacques Dériaz, qui avait concouru pour le nouveau théâtre avec le projet "Fais ce que dois, advienne que pourra", présentent une étude entièrement consacrée à ce problème. (Pl. CI) Bien qu'étant plus picturales qu'architecturales ces recherches n'en sont pas moins symptomatiques de la réflexion générale menée sur ce thème.

54. "Il y a d'ailleurs dans cette façon d'assigner des espaces

logement de concierge au rez-de-chaussée avait également déjà été exprimé dans le projet de Feltmann (1864), qui relevait et proposait à cet effet :

"Quant au concierge, il est impossible de conserver son logement actuel, car tout le théâtre pourrait brûler et être dévasté sans qu'il s'en aperçût. Ce logement pourra être établi au rez-de-chaussée du bâtiment annexé;"⁵⁵

La réalisation du bâtiment, confiée à l'architecte genevois Jacques Elysée Goss,⁵⁶ viendra combler les exigences de ce programme au-delà de toute espérance - le legs Brunswick, arrivé de façon opportune, ayant permis une construction plus ambitieuse encore que prévue.

Le défi est donc gagné et Genève peut se flatter de

différents à différentes catégories de spectateurs une espèce d'indélicatesse assez blessante." (GARNIER, Charles, Op. cit., supra note V.47, p. 123). A Genève, cette différenciation semble toujours de rigueur.

55. AVG, "Mémorial des séances du Conseil Municipal", 1er avril 1864, p. 241.

56. Il est à mentionner que le concours et la construction du nouveau théâtre vont procurer aux artistes genevois une reconnaissance longtemps attendue, témoignant ainsi de l'évolution réalisée depuis la fin du siècle passé. En 1783 en effet, le théâtre avait été construit d'après les plans d'un architecte parisien, et les actionnaires dénonçaient, à cette époque le manque d'artistes genevois compétents, notamment pour la confection des décors et décorations. Vers le milieu du XIX^e siècle, plusieurs artistes et artisans avaient essayé de concurrencer les projets parisiens ou italiens, sans succès cependant, puisque ne pouvant encore fournir des garanties suffisantes (tel est le cas, par exemple, des nouvelles décorations de la salle de 1843, pour la peinture desquelles les renommés Humanité Philastre et Pierre-Charles Cambon, peintres parisiens <cf. supra note V.23>, sont préférés au Genevois Jean-Jacques Dériaz). Lors du concours pour le nouveau théâtre, le résultat de l'architecte genevois Emile Reverdin, qui partage un deuxième prix ex aequo avec le Lyonnais Gaspard André (aucun premier prix n'ayant été attribué), apparaît donc comme une victoire genevoise, et la construction du théâtre par Jacques-Elysée Goss, sur des plans remaniés mais inspiré du projet du peintre genevois Henri Silvestre, est presque une revanche, ou est du moins un événement dont les Genevois se gargarisent avec chauvinisme !

posséder un théâtre qui sera classé parmi les plus importants d'Europe.⁵⁷ Dès 1882, Le Génie Civil (revue générale des industries françaises et étrangères) lui consacre un abondant article des plus élogieux (cf annexe no 18), qui permet de mieux mesurer l'abîme qui sépare cette nouvelle construction de l'ancien théâtre. Il en ressort en effet que les moyens techniques mis en oeuvre pour la réalisation du service hydraulique (prévention contre les incendies), l'éclairage, le chauffage et la ventilation font preuve de la plus éclatante modernité, certains d'entre eux étant même à la pointe du progrès :

"En outre, soit en été, soit en hiver, on peut à toute heure de la représentation envoyer aux diverses places de l'air en plus ou moins grande quantité et à une température facultative, conditions nécessaires pour obtenir les résultats que nous venons de résumer, mais qui, jusqu'à ce jour, n'avaient encore été réalisées qu'au théâtre de l'Opéra, à Vienne."⁵⁸

Autre langage, autre monde, autre siècle. Le retard qu'avait accumulé l'ancien théâtre dans divers domaines pendant plusieurs décennies est donc entièrement comblé. Le nouveau théâtre est bien l'enfant de son siècle, fruit d'une architectonique théâtrale contemporaine, explorant et perfectionnant des domaines totalement nouveaux, et son

57. Alphonse Gosset lui consacre en effet une notice dans son Traité de la construction des théâtres (Paris) en 1886 (pp. 131-2), et le fait figurer (fig. 12) parmi les théâtres de 2^e ordre (pl. 59-60) aux côtés, entre autres, du théâtre du Châtelet, de celui du Lyrique et de l'Odéon.

58. POUCHET, J., ingénieur des Arts et manufactures, "nouveau théâtre de Genève", dans Le Génie Civil, revue générale des industries françaises et étrangères, tome II, No 22, 15 septembre 1882, p. 509.

analyse relève d'une approche et d'investigations maintenant différentes. Ces dernières sont le sujet un travail qui reste encore à faire.

EPILOGUE

Le 23 avril 1880 le Conseil Municipal ouvre un crédit de 30'000 francs pour la démolition du vieux théâtre des Bastions⁵⁹ (Pl. CII).

59. L'état de délabrement du bâtiment ne permettait pas, selon les rapporteurs de l'époque, une quelconque réaffectation.