

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 74 (2017)

Heft: 3-4

Artikel: Les décorations du théâtre de société de la famille Cannac au château
d'Hauteville, œuvres du peintre lyonnais Joseph Audibert (1777)

Autor: Jordan, Marc-Henri

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-737537>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 11.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Les décorations du théâtre de société de la famille Cannac au château d'Hauteville, œuvres du peintre lyonnais Joseph Audibert (1777)

par MARC-HENRI JORDAN

Au sein du riche ensemble que constituent les éléments du patrimoine mobilier du château d'Hauteville récemment reçus ou acquis par le Musée national suisse, les décorations de théâtre du dernier quart du XVIII^e siècle¹ occupent une place prééminente, ceci en tant que témoins matériels uniques, pour la Suisse de cette époque, de la pratique du théâtre et, en l'occurrence, du théâtre de société. En l'état actuel des connaissances, elles s'avèrent être les plus anciennes décorations de théâtre conservées sur le territoire suisse et prennent place en outre dans un corpus restreint sur le plan européen pour le XVIII^e siècle, en s'y distinguant de surcroît. Ces décorations ne sont réapparues qu'en août 2015, très peu de temps avant la clôture du catalogue de la vente aux enchères.² En dépit de l'intérêt que Frédéric Grand d'Hauteville leur avait porté dans sa monographie du château parue en 1932, où deux d'entre elles étaient partiellement illustrées et déjà mises en relation avec des documents de 1777,³ ces décorations, utilisées pour la dernière fois en 1923, sont tombées dans l'oubli et ont été ignorées des histoires du théâtre au XVIII^e siècle et surtout des études sur le théâtre de société de cette époque.

Le théâtre à Hauteville : comme à Prangins ou selon les habitudes de Lyon ?

Alors qu'au château de Prangins, Pierre-Louis de La Rive et Louis-Auguste Brun, dit Brun de Versoix, exécutent en 1776 pour le baron Louis-François Guiguer une décoration de place publique, complétant semble-t-il la seule autre décoration utilisée jusqu'alors pour son théâtre de société et qui représentait l'intérieur d'une maison, le château d'Hauteville se dote au cours de l'été suivant,⁴ à la demande de Jacques-Philippe Cannac (1731–1808), d'un ensemble de châssis plus nombreux : au nombre de vingt et peints recto/verso, ils permettent de composer cette fois-ci non plus deux mais quatre décorations distinctes, avec des variantes : une « chambre rustique » (une cuisine en l'occurrence), un salon, un jardin et une forêt. On pouvait envisager *a priori* un plus large répertoire de pièces, composé de comédies, de proverbes ou d'opéras-comiques. Contrairement au château de Prangins, dont l'activité théâtrale a pu être reconstituée à partir du volumineux journal tenu

par le baron Guiger,⁵ on ne sait pour l'instant presque rien du répertoire joué au cours des séjours effectués à Hauteville, dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, par Pierre-Philippe et Jacques-Philippe Cannac, et leurs proches ;⁶ on ignore aussi le nombre de représentations qui ont pu s'y dérouler.

La succession chronologique Prangins–Hauteville mise en évidence ici se révèle probablement trompeuse. Non seulement les Cannac étaient-ils apparemment peu informés sur l'activité théâtrale de Prangins, puisque le journal du baron Guiger ne fait état d'aucune visite de leur part, mais aussi, en représentant des pièces dans leur nouveau château du Pays de Vaud, ceux-ci prenaient-ils probablement plutôt pour modèle les habitudes de l'élite lyonnaise. C'est en tous les cas à Lyon que leur culture théâtrale a dû se former. En effet, ils y passaient la plus grande partie de l'année et se rendaient assurément aux spectacles donnés sur la scène du théâtre de Jacques-Germain Soufflot, dont les saisons dramatiques et lyriques étaient riches.⁷ La scène lyonnaise jouissait d'une excellente réputation à en croire notamment l'article d'une publication parisienne contemporaine, le *Journal des spectacles, ou Nouveau spectateur*, dont l'auteur affirme en 1776 : « Il n'y a peut-être pas de troupe en province [...] où il se fasse plus de dépense pour les habits, les décorations et tout ce qui peut contribuer à l'observation du costume et à l'illusion du spectacle. »⁸ Les Cannac fréquentaient-ils en outre des théâtres de société en ville ou dans les maisons de campagne avoisinantes ? Aucun renseignement n'a encore été retrouvé à ce sujet. Il faut dire que le théâtre de société demeure un pan quasiment inexploré de la vie culturelle lyonnaise du XVIII^e siècle du fait, là aussi, de la difficulté à pister des sources. De rares exemples ont été cités jusqu'ici,⁹ tandis que quelques annonces repérées dans les *Affiches de Lyon, annonces et avis divers* mentionnent des ventes de décorations pour donner la comédie chez soi.¹⁰

La commande des décorations à Lyon

Il convient de souligner, en préambule à la présentation des décorations, que celles-ci sont non seulement exceptionnellement conservées, mais qu'en fait, deux documents relatifs à leur transport et à leur paiement

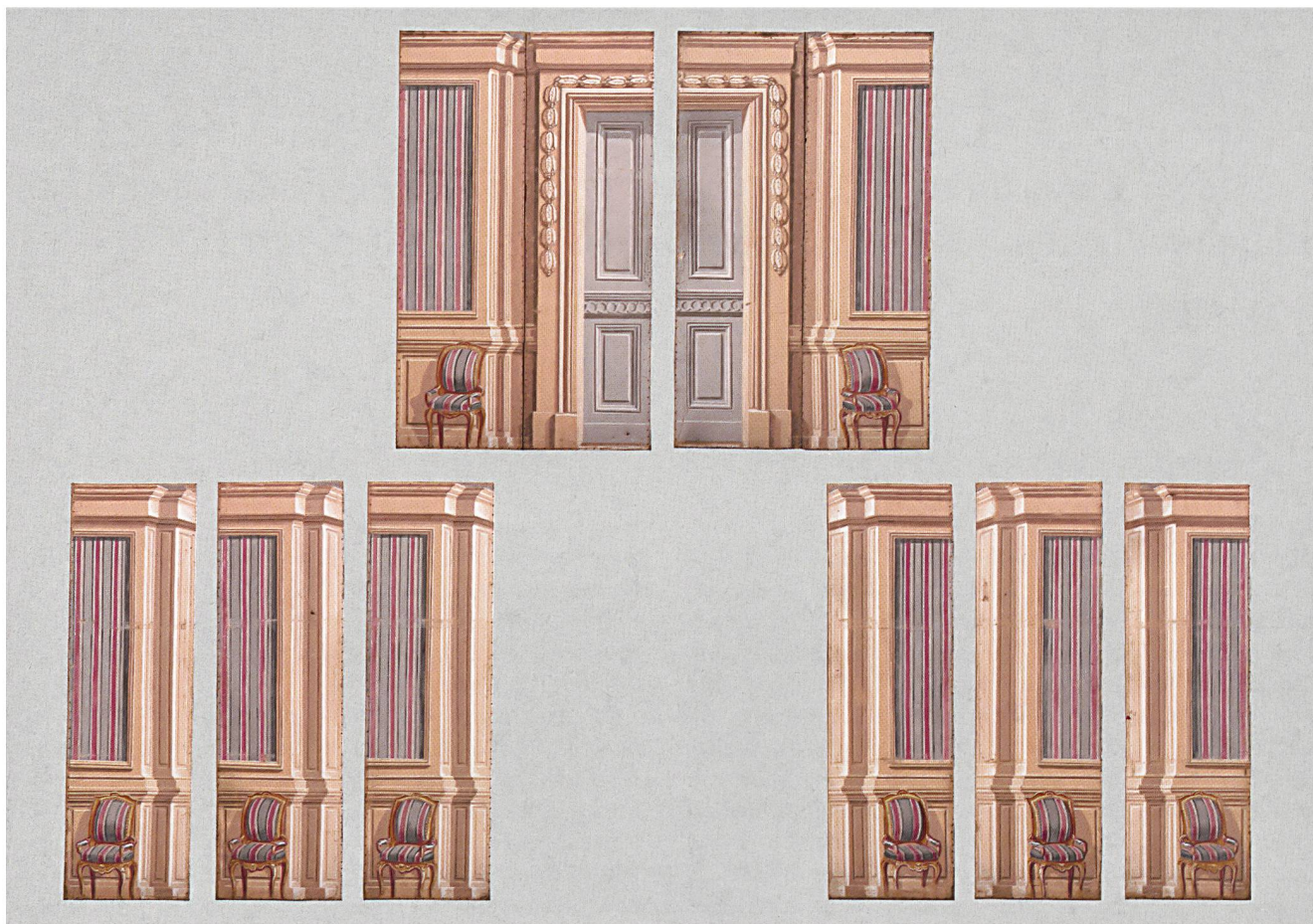


Fig. 1 Châssis de la décoration du Salon, par Joseph Audibert, 1777. Musée national suisse.

subsistent parmi les papiers Cannac du fonds Grand d'Hauteville, déposé aux Archives cantonales vaudoises, et constituent le point de départ de cette étude. Il s'agit de quittances datées des 2 et 4 août 1777.¹¹ La première, signée d'un peintre de Lyon dénommé Audibert – lequel est Joseph Audibert (voir plus loin) –, concerne l'exécution de « Decorations de theatre de chambre en forme de paravents » et se monte à 15 louis, soit 360 livres, correspondant au solde des 24 louis, soit 576 livres, du prix convenu. Les décors ont été exécutés pour « M.^r de S^t. Legier », c'est-à-dire le baron Jacques-Philippe Cannac, lequel, visiblement absent de Lyon, y fait régler le peintre par l'entremise de « M.^r Eynard », vraisemblablement le négociant et collectionneur huguenot Gabriel-Antoine Eynard (1734–1814), dit Eynard-Meuricoffre, né à Genève et installé à Lyon pour ses affaires dès 1760.¹² La seconde quittance est signée par un maître charpentier dénommé Moulin, actif à Lyon lui aussi, et détaille la caisse en bois fournie à Audibert pour acheminer les châssis des décorations de Lyon à Hauteville. Conçue pour contenir les vingt châssis conservés, elle mesurait environ 2,75 m de long, 83 cm de large et 57 cm de haut, et était en outre pourvue d'une subdivision intérieure ; bois et ferrures comprises, elle a coûté 30 livres, somme dont le charpentier touche 24 livres le 4 août.

L'ancrage des Cannac dans le milieu lyonnais, dont l'étude ne fait que débiter, explique le recours à un

artiste actif à Lyon pour les décorations du théâtre d'Hauteville, au même titre que la commande du décor d'architecture feinte des façades du château au peintre Claude-Pierre Cochet.¹³ Étant donné l'importance et la réputation du théâtre de Lyon, et le milieu des peintres décorateurs y ayant œuvré, sous les ordres de Jean-Antoine Morand à partir de 1752 au moins, des compétences spécifiques ont attiré d'autres commanditaires parmi lesquels non seulement Jacques-Philippe Cannac en 1777 pour son château du Pays de Vaud, mais aussi auparavant Voltaire pour son théâtre de Ferney. Dans une lettre du 25 mars 1762, il loue l'intervention d'un habile peintre pour ses décorations, celui du théâtre de Lyon écrit-il, sans en livrer malheureusement le nom.¹⁴

Des « decorations de theatre de chambre en forme de paravents »

Les châssis de ces décorations présentent une structure typique en bois de résineux, composée d'un cadre pourvu de deux traverses intermédiaires.¹⁵ Chaque face est recouverte de toile peinte à la détrempe,¹⁶ technique habituelle au théâtre, ayant pour avantage un séchage rapide et un coût moins élevé que la peinture à l'huile ; la couche picturale ne semble pas appliquée sur une couche de préparation. Les châssis mesurent chacun



Fig. 2 Plantation restituée de la décoration du Salon. Musée national suisse, Dig. 43708.

227 cm de haut sur 67 cm de large ; les montants et les traverses ont environ 5 cm de large et une épaisseur variant entre 2 et 2,3 cm (toiles comprises), tandis que les traverses sont espacées de 69 cm. La structure des châssis, qu'on nomme aussi feuilles, s'apparente à celle d'un paravent. Mais ce sont surtout les deux paires de châssis, plantées frontalement, en lieu et place d'une toile de fond, qui affectent spécifiquement la forme d'un paravent ; la liaison de ces derniers châssis par paire est assurée par une bande de toile fixée sous celle de la couche picturale, recouvrant les montants, et découpée en quatre sections d'environ 58 cm de haut, faisant office de charnières, allant en alternance de l'avant d'un châssis et au revers de l'autre, et inversement. Ce dispositif permet un rabattement des châssis,¹⁷ facilitant la manipulation et l'entreposage des châssis dans les coulisses, et leur déplacement du lieu de représentation à celui de rangement. C'est ainsi rabattus que les châssis avaient pris place dans leur caisse de transport de Lyon à Hauteville, la même qui a dû servir à leur rangement dans les galetas du château lorsqu'ils n'étaient pas utilisés.¹⁸ Étant donné que tous les châssis latéraux sont quant à eux isolés, l'ensemble se compose donc de quatre paires de châssis double-face et de douze châssis isolés double-face. Les quatre décorations d'Hauteville se composent de trois plans de châssis latéraux et d'un lointain obtenu par la juxtaposition des doubles châssis mentionnés, en lieu et place d'une toile de fond. À noter ici que ces décorations sont dans l'ensemble assez bien conservées compte tenu de leur usage et de leur long stockage.

Quatre décorations pour donner la comédie

Ces décorations, qui sont complètes, représentent deux intérieurs (un salon et une cuisine) et deux extérieurs (un jardin et une forêt). Elles sont présentées ci-après selon la plantation restituée grâce au concours décisif de Jean-Paul Gousset.¹⁹ On peut noter qu'aucune des décorations ne comprend au revers tous les châssis d'une autre décoration, et que, par conséquent, elles n'ont pas été conçues pour permettre un changement par simple retournement des châssis.

Un salon bourgeois

La décoration du salon (fig. 1–2) représente une pièce ornée d'un bas lambris et de panneaux de hauteur occupés par une tenture à larges rayures bleues et rouges, soulignées de filets blancs et noirs ; sur chaque châssis est peint un fauteuil garni de la même étoffe, composant avec la tenture ce que l'on appelait un « meuble ». La présence des fauteuils sur l'ensemble des plans de la décoration suggère la présence de sièges meublants placés le long des murs du salon. La décoration est ordonnée symétriquement par rapport à la porte du fond, à double battant et encadrement orné d'une guirlande retombante composée de culots de feuilles. Cette porte n'était pas praticable. On est en présence ici d'un lambris dans le « dernier goût », caractérisé par un tracé rectiligne et un encadrement de porte orné « à la grecque », alors que les sièges ont des formes contournées traditionnelles.

Le « meuble » de ce salon bourgeois, qui lui confère son caractère et son unité, attire l'attention en tant que textile (fig. 3). Il s'agit probablement d'une imberline (appelée aussi « iberline » ou « hyberline » selon les sources), c'est-à-dire une étoffe à rayures, associant soie et lin, mélange de matières prohibé à Lyon, à quelques exceptions près.²⁰ D'un emploi traditionnel, elle ne constitue en 1777 pas une nouveauté, tant s'en faut. Son utilisation comme étoffe d'ameublement est attestée à Lyon dans les années 1760–1770 à l'occasion d'annonces de ventes dans les *Affiches de Lyon*.²¹ En 1769, par exemple, le marchand tapissier Dany, place Confort (actuelle place des Jacobins), vend une « tapisserie d'iberline en soie rayée, verte, cramoisie & jaune ; quatre fauteuils & cinq chaises, avec leurs coussins de même étoffe ». ²² Par ailleurs, l'album d'échantillons des tentures du château de Ferney,

constitué à la demande de l'impératrice Catherine II suite à la mort de Voltaire,²³ comprend, pour le « Salon de compagnie à côté de la chambre à Mad.^e Denis », celui d'une étoffe semblable à celle du décor de théâtre d'Hauteville, si ce n'est qu'elle est en outre moirée et d'une gamme de couleurs différente (fig. 4). Il est très probable que l'étoffe de Ferney, visible aussi dans la maquette du château construite en 1777,²⁴ ait été acquise et peut-être même fabriquée à Lyon où, en 1761, une annonce en décrit d'ailleurs une pratiquement identique : « Une belle tenture de tapisserie de moire de soie, à grandes raies cramoisies, jaunes & vertes, bien conservée, propre pour un sallon à recevoir compagnie ». ²⁵ Signe de la faveur dont jouit l'imberline pour les tentures des intérieurs bourgeois à Lyon est l'exécution entre 1754 et 1760, dans l'atelier du peintre Jean-Antoine Morand

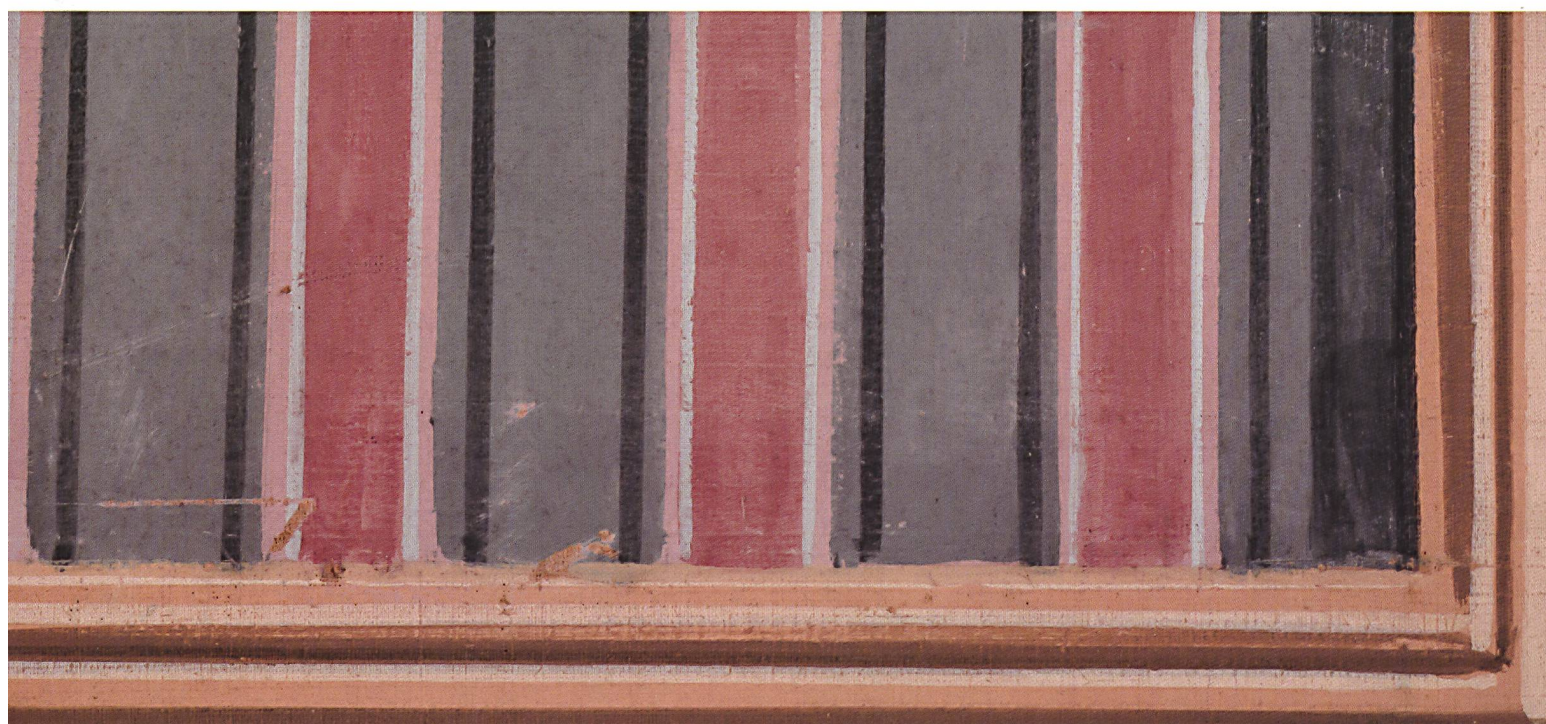


Fig. 3 Détail de la tenture de la décoration du Salon. Musée national suisse, LM 169881.1.



Fig. 4 Échantillon d'une imberline moirée, album des « Echantillons des meubles du château de Ferney », constitué en 1778. Saint-Petersbourg, Bibliothèque nationale russe.

(pour lequel travaillera justement Joseph Audibert), de plusieurs imitations de ce type d'étoffe, en toiles peintes cette fois-ci, formant un décor en trompe-l'œil incluant un bas de lambris, et même en peinture murale.²⁶ Considérée à l'aune des exemples cités, la présente décoration du théâtre d'Hauteville constitue aussi, de façon inattendue, une iconographie des intérieurs lyonnais (pas uniquement sans doute) et plus spécifiquement de l'usage de l'imberline,²⁷ et de surcroît un document remarquable puisqu'aucun exemple de tenture conservée *in situ* n'est connu.

Des quatre décorations d'Hauteville, celle de la cuisine (fig. 5), relevant de la catégorie de la « chambre rustique », se distingue par une abondance de détails et par l'exactitude apportée à la représentation de ces quelque soixante récipients, ustensiles et objets. Audibert peint en situation ce que les inventaires de maison de cette époque énumèrent dans leurs listes établies par pièces et par catégories. Pour les spectateurs, tous ces « accessoires » conféraient un attrait accru à cette décoration, que l'on peut faire correspondre avec la dénomination « chambre rustique riche » des inventaires de théâtres de l'époque. On notera ici parmi les nombreux objets représentés, dans le groupe des récipients en faïence visibles sur la cheminée (fig. 6), une terrine et un pichet, que leur décor et son exécution apparentent à des exemples en usage à Lyon, voire même fabriqués dans cette ville où est établie depuis les années 1730 une manufacture royale de faïence.²⁸ Sur cette cheminée se trouve aussi, vers le bord gauche, un chandelier à tige hélicoïdale, dit aussi « bougeoir de cave », qui fait allusion à ce local dont la proximité est manifestée par la balustrade de son escalier. Dans cette décoration, on note enfin que les portes et ouvertures n'existent qu'en trompe-l'œil.

La restitution de la plantation symétriquement ordonnée (fig. 7) se fonde sur plusieurs indices : les deux châssis sur lesquels sont représentées les portes et les chaises ne peuvent être plantés au premier plan sans compromettre l'illusion, puisque ces sièges peints en trompe-l'œil et le mobilier utilisé par les acteurs à l'avant-scène ne seraient pas à la même échelle. Ils doivent occuper le troisième plan, précédés par ceux avec des baies en trompe-l'œil, les tables surmontant ces ouvertures indiquent une continuité de perspective d'un plan à l'autre. Cet ordre des châssis compose une corniche continue dès lors qu'on regarde la décoration légèrement par en dessous pour tenir compte de la hauteur de la scène (qui reste à évaluer) par rapport au parterre où sont assis les spectateurs. La question de la liaison des châssis et des frises, non conservées, sera abordée plus loin.

Cette décoration a été réemployée en 1921 pour représenter *Les Rivaux d'eux-mêmes* de Pigault-Lebrun (fig. 8).²⁹ Sur la scène conçue par Adolphe Burnat, l'ordre des châssis latéraux, plantés désormais en diagonale et rapprochés, diffère de la présente reconstitution. On y remarque rapidement plusieurs inconséquences, telles les interventions de châssis entre les côtés jardin et cour, et l'échelle différente entre mobilier en trompe-l'œil et sièges réels à disposition des acteurs.

L'intérieur rustique, appelé « chambre rustique » et utilisé pour représenter des comédies, est une des décorations favorites d'opéras-comiques, genre qui connaît à partir des années 1760 un énorme développement en France, rapidement étendu à l'Europe. Aussi, peut-on citer d'abord plusieurs exemples français analogues,

tant sur les scènes de la Cour que de Paris. Au cours des années 1760–1770, divers dessinateurs ont conçu des projets de « chambre rustique » pour des représentations d'ouvrages lyriques donnés surtout par la troupe issue en 1762 de la fusion de celles de la Comédie-Italienne et de l'Opéra-comique. Michel-Jean Sedaine, Antoine-Alexandre Poinsinet et Charles-Simon Favart sont les principaux auteurs des livrets de ces ouvrages. On peut citer d'abord le projet de Michel-Ange Slodtz, représentant l'intérieur d'une ferme, destiné à une représentation versaillaise du *Roi et le fermier*, comédie de Sedaine et Pierre-Alexandre Monsigny. Conçu pour la scène du petit théâtre de la cour des Princes, où l'ouvrage fut donné le 23 novembre 1763, le décor de l'acte III montre un intérieur rustique, ouvrant sur une cour et doté de différents accessoires incluant des cors de chasse, des fusils accrochés sur la hotte de la cheminée, des paniers et divers équipements pour l'attelage.³⁰ Documentant quant à lui, de façon exceptionnelle, la représentation de cette comédie à Paris, à la Comédie-Italienne (salle de l'hôtel de Bourgogne), un dessin de Pierre-Alexandre Wille, exécuté en 1767 (fig. 9), montre la décoration de ce même acte, appartenant à la troupe cette fois-ci,³¹ dont le rideau de fond offre un exemple dans le même esprit que celui d'Hauteville.

Les décorations des spectacles de la Comédie-Italienne étant mieux documentées pour les représentations à la Cour qu'à Paris, c'est pour les spectacles versaillais et bellifontains de cette troupe que l'on peut citer d'autres exemples attestés de « chambres rustiques ». Les magasins de décorations des Menus Plaisirs à Versailles, Fontainebleau et Paris en comptent plusieurs à l'usage des différentes scènes de la Cour.³² Celle du château de Fontainebleau, par exemple, représente « l'intérieur d'une maison villageoise meublée d'un lit, d'une fontaine, d'une table, de chaises et ustensiles, propres aux gens de campagne ». Durant les années 1760 et 1770 furent donnés les ouvrages suivants qui, parmi quelques autres, ont nécessité des « chambres rustiques » : *Rose et Colas*, comédie en prose et musique, de Sedaine et Monsigny, dont l'action se déroule dans « l'intérieur de la maison d'un fermier » ;³³ *Blaise et le savetier*, opéra-comique de Sedaine et François-André Danican, dit Philidor, qui a pour décor unique une « boutique de savetier » ;³⁴ *Tom Jones*, comédie lyrique de Poinsinet (d'après Henry Fielding) et Philidor, dont l'acte III a pour cadre une salle de « l'Hôtellerie d'Upton » en Angleterre.³⁵ Pour ces différentes pièces, des « chambres rustiques » ont été soit exécutées soit adaptées par l'ajout de châssis latéraux obliques, d'éléments rapportés et de rideaux de fond différents, afin de présenter des instruments et des ustensiles appropriés à l'intérieur évoqué et à l'action.³⁶ Ainsi, en 1762, en vue de représenter à Fontainebleau le *Maréchal ferrant*, opéra-comique d'Antoine-François Quétant et Philidor, est exécutée d'après le projet de Michel-Ange Challe une « chambre rustique » à usage

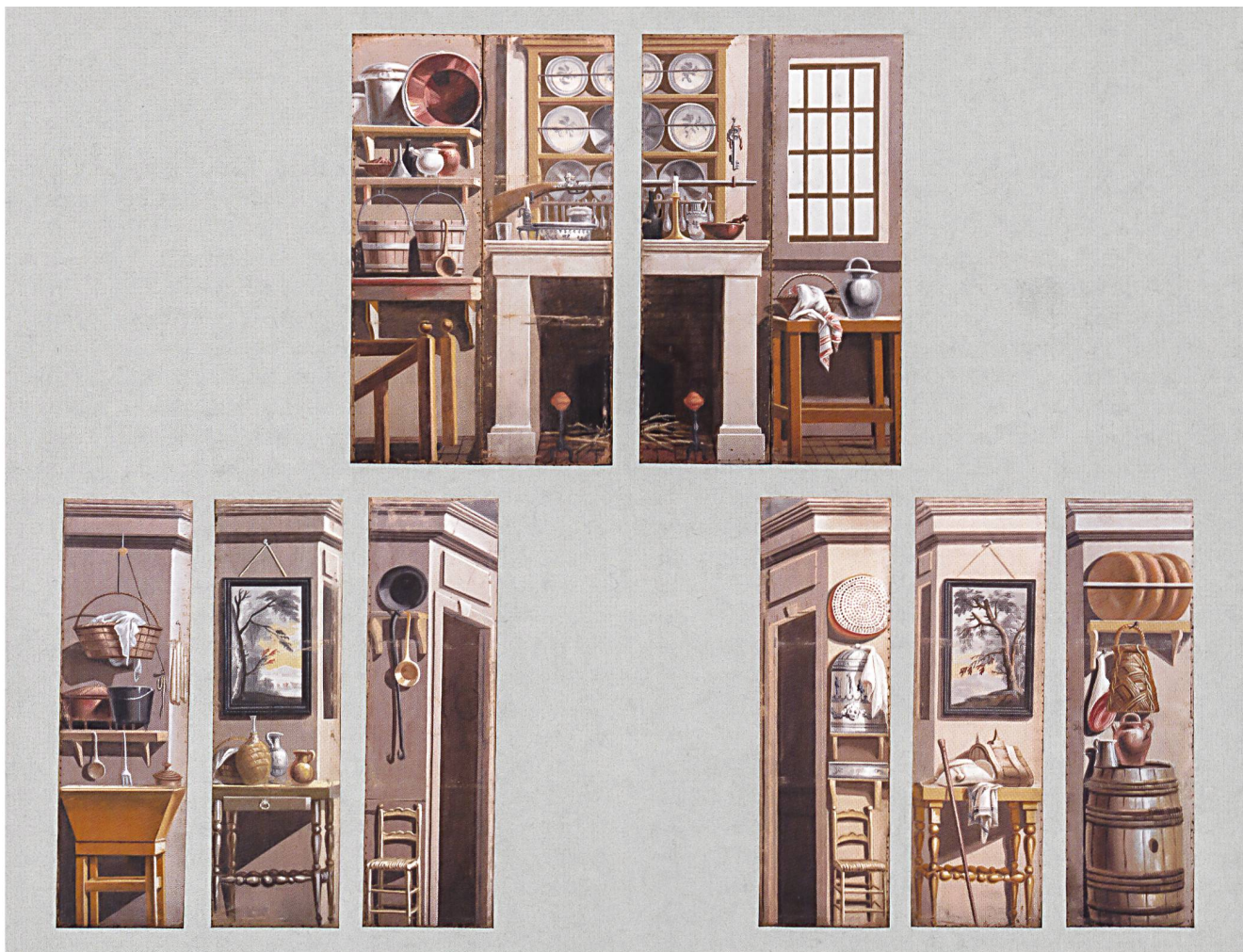


Fig. 5 Châssis de la décoration de la Cuisine, ou « Chambre rustique riche », par Joseph Audibert, 1777. Musée national suisse.

multiple qui, pour former la boutique du maréchal-ferrant, est complétée par des accessoires en carton, ajustés aux châssis, et par un châssis de forge, toujours conservé au château de Fontainebleau.³⁷ Dans la veine des décorations citées, Pierre-Adrien Pâris (1745–1819) élabore à son tour un nouvel intérieur rustique, d'apparence un peu délabrée (fig. 10), pour l'acte IV de *La Fée Urgelle* de Charles-Simon Favart et Egidio Duni ;³⁸ il fut exécuté pour une représentation prévue au théâtre de la cour des Princes à Versailles en 1780, mais finalement donnée le 27 avril 1781 au théâtre du bosquet de Bacchus à Marly.³⁹

La diffusion en province des nouveautés théâtrales et lyriques parisiennes rendait nécessaire de disposer aussi de « chambres rustiques ». Parmi plusieurs exemples documentés, on peut citer un projet probablement destiné au théâtre d'Abbeville inauguré en 1770,⁴⁰ et la liste des décorations proposées par Doyen, peintre d'architecture parisien, pour le nouveau théâtre de Nîmes en 1788, qui inclut une « chambre rustique de huit châssis et un rideau et quatre plafonds à solives ».⁴¹ Au théâtre de Besançon, inauguré en 1784, c'est une décoration de prison qui devient une chambre rustique par l'ajout de châssis latéraux obliques.⁴² S'agissant des décorations rustiques

du théâtre de Jacques-Germain Soufflot à Lyon, seule l'exécution d'une décoration en dix châssis est attestée en 1759 à l'occasion de la représentation du *Maréchal ferrant*.⁴³ Exécutée elle aussi à Lyon par Joseph Audibert, collaborateur de Morand notamment pour le théâtre en question (voir plus loin), la décoration de la scène ambulante d'Hauteville reflète probablement, à sa taille, ce que l'on pouvait voir sur la principale scène lyonnaise.

Sur un plan européen, la présente « chambre rustique » vient rejoindre un très petit nombre d'exemples au sein des rares ensembles de décorations de la seconde moitié du XVIII^e siècle conservés, en l'occurrence en Suède, Tchéquie et France. Le plus remarquable exemple du point de vue de l'exécution est la décoration du théâtre royal de Drottningholm (Suède), datée de 1766 ;⁴⁴ cet intérieur de chaumière se compose de quatre paires de châssis latéraux et d'un rideau de fond (fig. 11). S'y ajoute un autre exemple suédois, exécuté en 1783 pour le théâtre royal du château de Gripsholm.⁴⁵ En Tchéquie, le théâtre du château de Litomyšl (Bohême) en conserve un aussi : exécutée pour le théâtre aménagé entre 1791 et 1797 à l'initiative du comte Jiří Josef de Valdštejn-Vartemberk, cette décoration dessinée par Joseph Platzer (1751–1806), peintre décorateur du Burgtheater

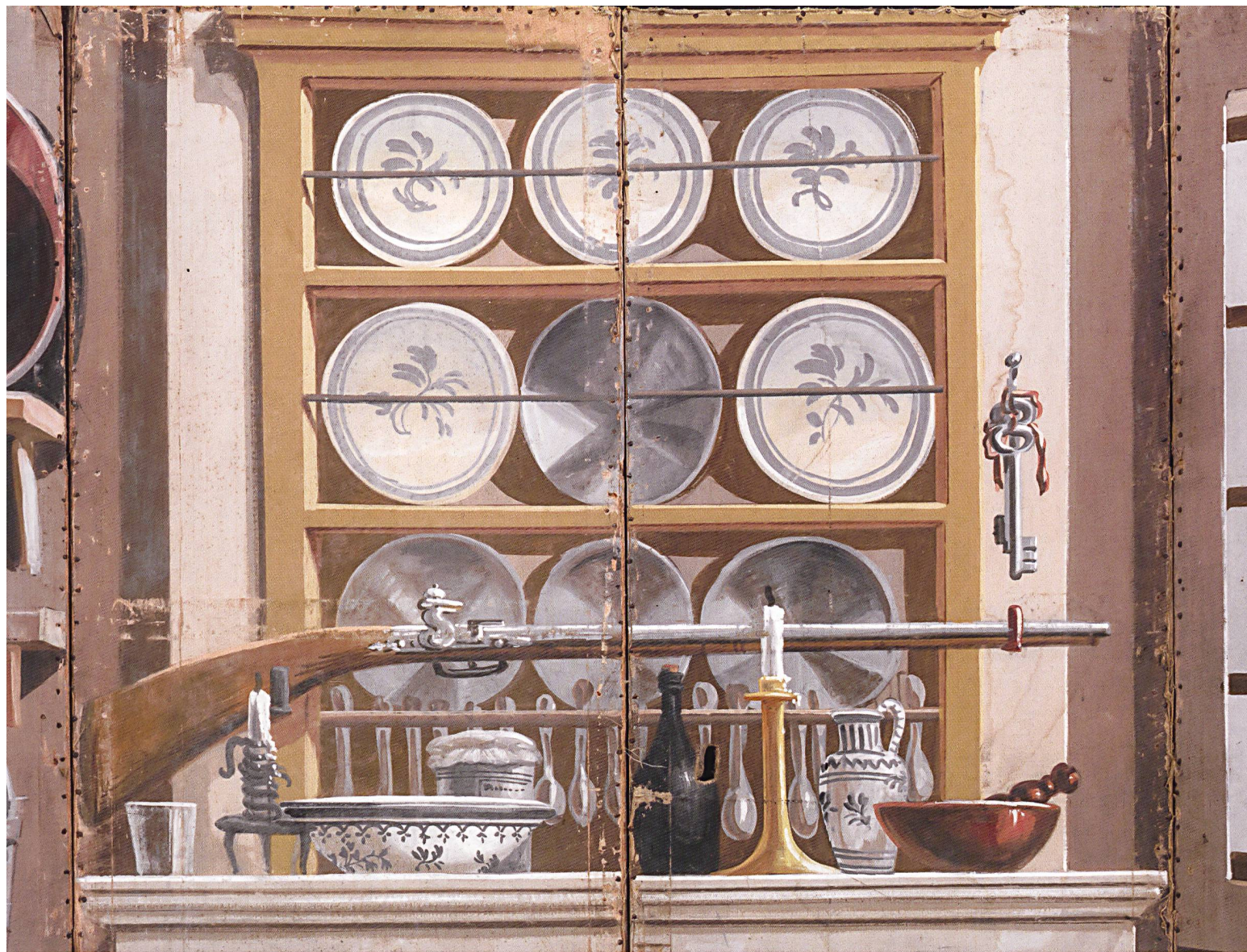


Fig. 6 Détail des châssis du lointain de la décoration de la Cuisine. Musée national suisse, Dig. 43629.

à Vienne et de la cour impériale, comporte un rideau de fond et trois plans de châssis latéraux.⁴⁶

Le jardin d'un château

Cette décoration de jardin à la française est marquée par une longue perspective (fig. 12–14).⁴⁷ Dans la plantation restituée ici, le jardin se compose d'un premier secteur bordé de cabinets de verdure percés dans leur face d'une haute arcade d'entrée. Alternant avec ceux-ci et bordant immédiatement l'allée se dressent des socles en marbre portant des orangers dans un vase orné de guirlandes. Trois arbres se succèdent en offrant des fleurs et des fruits en alternance. Côté jardin, ou côté gauche, les châssis laissent poindre des feuillages d'arbres sur le bord extérieur, alors que côté cour, ou côté droit, ils permettent d'entrevoir la façade de deux bâtisses. Les châssis du lointain poursuivent le dispositif antérieur, la quatrième paire de socles des orangers encadrant

les marches menant à une grande terrasse sablée. Dans ce second secteur, l'allée principale accueille un bassin avec jet d'eau. Elle est bordée par d'autres cabinets de verdure, puis par deux groupes d'arbres alignés, le premier à hautes tiges et port colonnaire, assimilables à des peupliers ou des cyprès, et le second à hautes tiges également mais laissés en croissance libre. Au loin, l'alignement des plantations cadre la vue sur les façades du château dont la typologie, à corps de logis principal et ailes en retrait et retour d'équerre, rappelle celle d'Hauteville. Audibert a choisi de rapprocher des spectateurs la partie la plus ouvragée et fleurie du jardin et de ne représenter au loin le château que comme point de repère. La succession des différents éléments du jardin, sans soucis de vraisemblance topographique, résulte d'une vision fantaisiste et personnelle : le peintre ne tient pas compte de l'ordonnance du jardin à la française dans laquelle, notamment, des parterres doivent immédiatement précéder les façades et non de grands arbres, qui plus est en croissance libre. Audibert fait



Fig. 7 Plantation restituée de la décoration de la Cuisine. Musée national suisse, Dig. 43715.



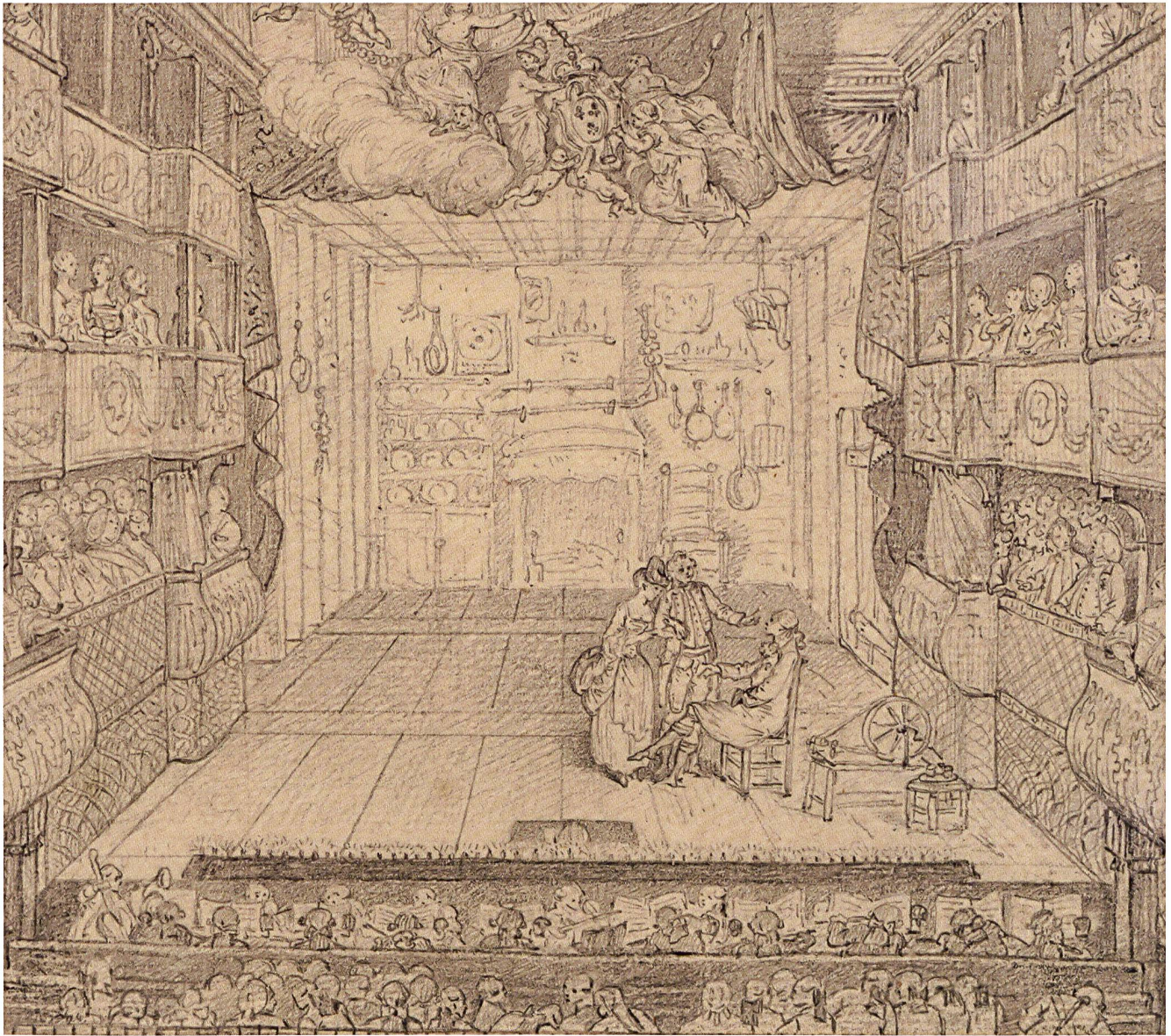


Fig. 9 Décoration de l'acte III du *Roi et le fermier*, représenté à Paris, à la Comédie-Italienne, d'après un détail du dessin de Pierre-Alexandre Wille, 1767. Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes et de la photographie.

contraster zones de lumière et d'ombre pour rythmer et rendre lisible la structure du jardin et sa grande allée, mais leur distribution et leurs indications souffrent d'approximations et d'incohérences. Sur le plan de la perspective, on décèle aujourd'hui, en transparence, sur les feuilles extérieures des doubles châssis du lointain, un repentir du tracé préparatoire (fig. 15) : le couron-

nement des cabinets de verdure a dû être abaissé pour pouvoir en développer la succession sur les châssis des trois premiers plans.

La restitution de la plantation de la décoration est fondée sur l'idée d'alterner les orangers en fleurs et ceux en fruits, disposition confirmée par la succession des couronnements des cabinets de verdure. En octobre 1923, la

Fig. 8 Scène des *Rivaux d'eux-mêmes*, comédie de C.-A.-G. Pigault de l'Épîney (Pigault-Lebrun), dans la décoration de Joseph Audibert, utilisée pour représenter une auberge de village, d'après une photographie de Jacques Thalmann, 1921. Archives cantonales vaudoises.

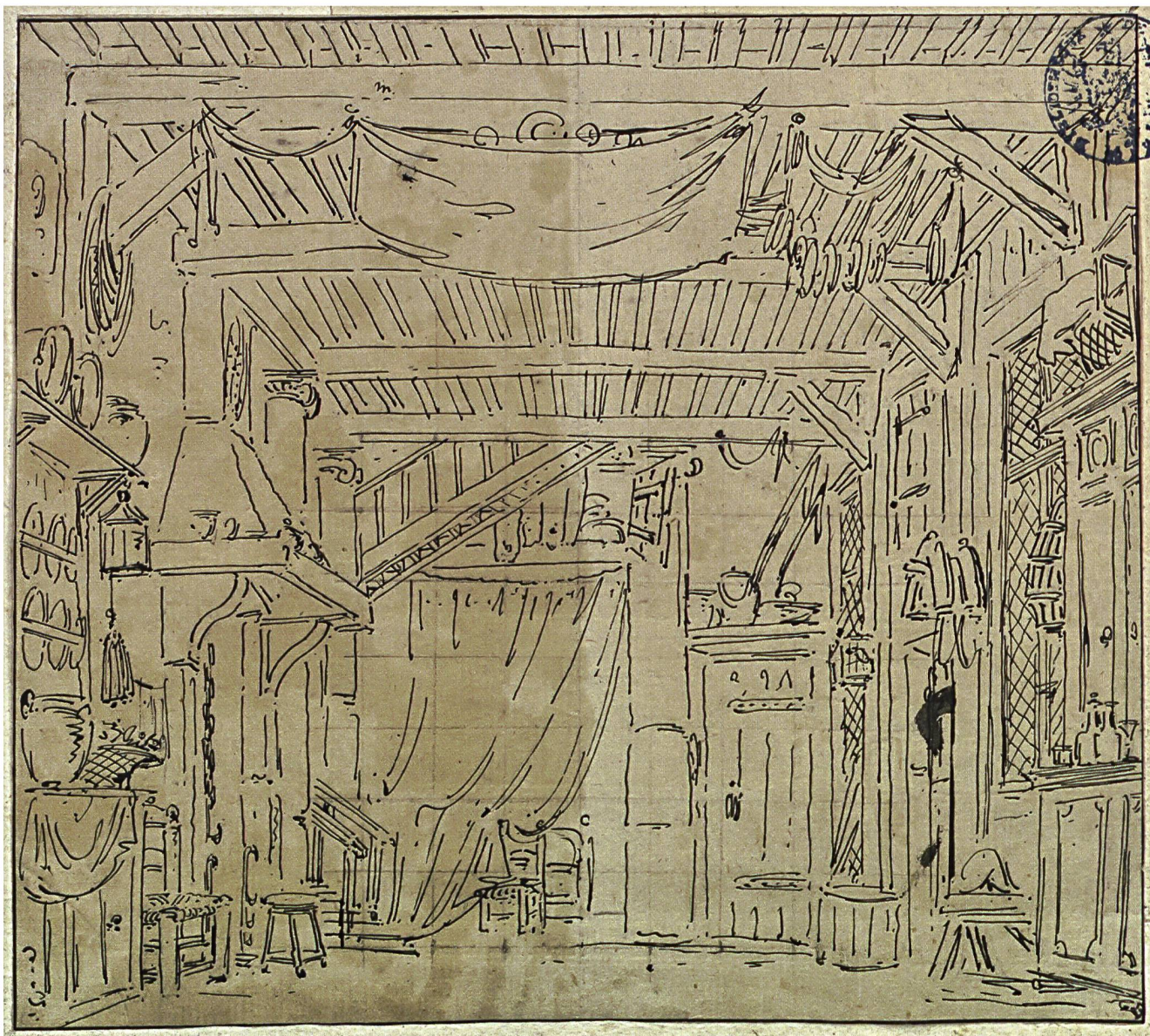


Fig. 10 Projet de décoration pour l'acte IV de la *Fée Urgelle*, par Pierre-Adrien Pâris, 1780. Besançon, Bibliothèque municipale, fonds Pâris.

décoration d'Audibert est utilisée pour la dernière fois, lors la représentation du *Legs de Marivaux* (voir p. 255, fig. 21) ; la plantation oblique des châssis latéraux sur la scène peu profonde d'Adolphe Burnat y fut peu favorable à l'expression de la perspective.

La décoration d'Hauteville vient s'ajouter à un petit groupe de décorations similaires datant toutes du dernier tiers du XVIII^e siècle. Il s'agit en premier lieu de celle du théâtre de Český Krumlov (Tchéquie, Bohême du Sud), de 1766–1767, dont les cinq paires de châssis latéraux représentent des rideaux de verdure, des édifices avec fontaines, des sculptures, et la toile de fond, des pavillons entourés de parterres.⁴⁸ En Suède sont

conservées trois décorations de jardin incomplètes destinées au théâtre de Drottningholm. Il s'agit d'abord d'un jardin avec une architecture de treillage, composé aujourd'hui plus que de cinq paires de châssis, en partie de 1766–1777, et de deux ensembles comprenant dix châssis d'un autre jardin, richement fleuri, et huit autres d'un jardin à berceaux de treillage, ces deux derniers des années 1770–1780.⁴⁹ À Drottningholm toujours subsiste en outre une exceptionnelle décoration complète, d'une tout autre ambition que celle d'Audibert, représentant un imposant jardin avec terrasses et fontaines. Provenant de Stockholm et datant de 1784 ou peu après, elle fut exécutée d'après les dessins de Louis-Jean Desprez.⁵⁰

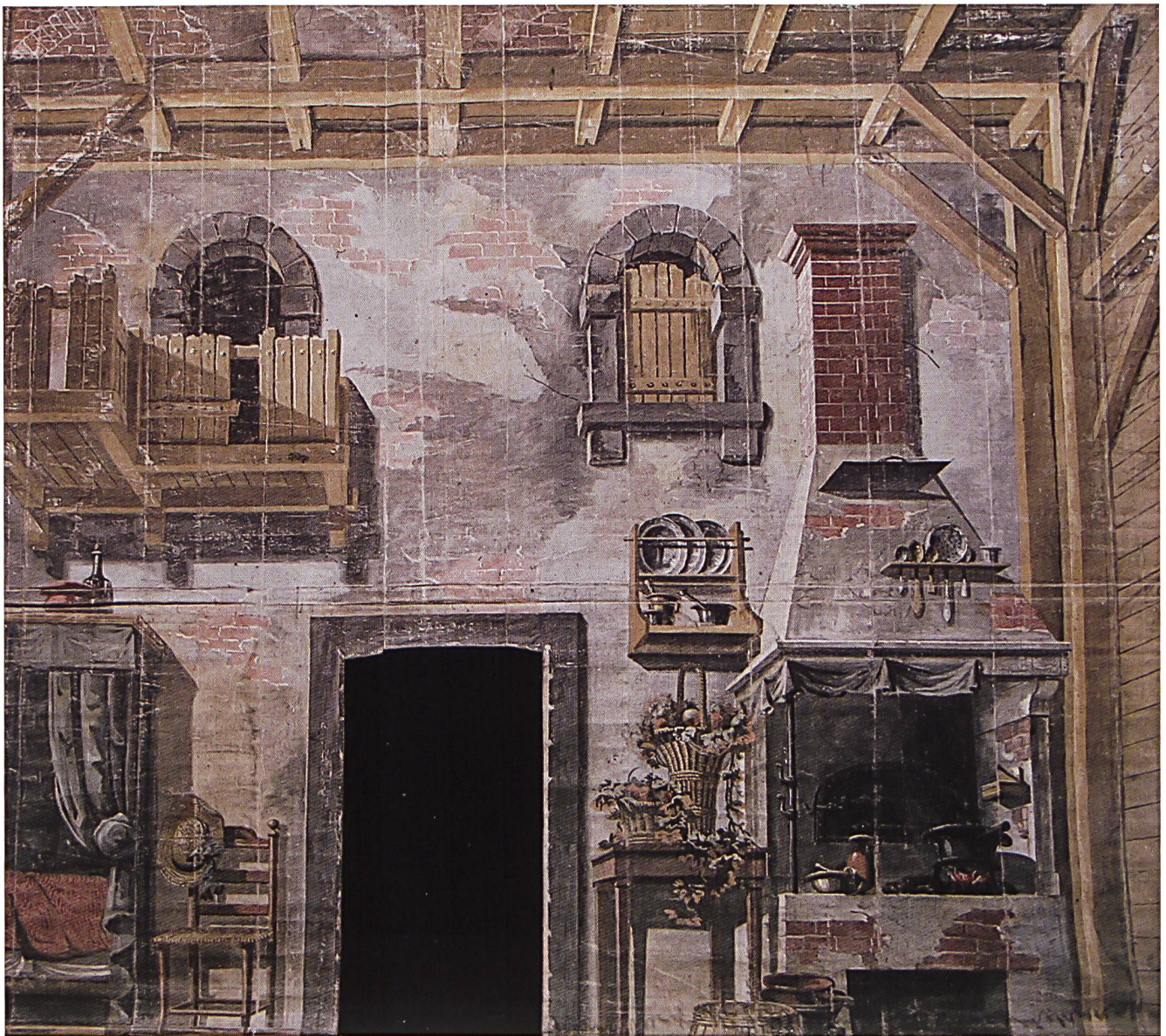


Fig. 11 Détail de la toile de fond d'un intérieur rustique du théâtre royal de Drottningholm (Suède), 1766. Domaine royal de Drottningholm.

Une forêt, ou la nature sauvage

Contrastant avec la précédente décoration, celle représentant une forêt se caractérise par ses troncs sinueux, penchés ou rompus (fig. 16–17). Alors que le premier plan de châssis situe clairement le lieu de l'action dans la forêt, en ne montrant que des arbres, les deux plans suivants laissent entrevoir quelques habitations, d'un genre pittoresque, que l'on pourrait imaginer effectivement en lisière de celle-ci, mais qui désignent aussi un hameau, un village, situé en dehors de la scène. Le lointain exprime le désordre de la nature sauvage, mêlant des rochers, une grotte et des arbres dans la moitié inférieure,

au-dessus de laquelle un rideau d'arbres marque dans le fond la limite avec un paysage éloigné qu'on devine. Le caractère et l'unité de la décoration sont donnés par une gamme de tons bleus, verts, bruns et ocre. Pour l'une des décorations de son *Roi et le fermier* (1762), Michel-Jean Sedaine avait pris soin de préciser au peintre décorateur : « le Théâtre représente une Forêt ; des arbres plantés çà & là sur le Théâtre, & sans ordre ». ⁵¹ Cette idée pouvait en l'occurrence être concrétisée surtout avec la plantation d'une décoration sur la scène d'un véritable théâtre.

La plantation imaginée par Audibert a pu être restituée en tenant compte de la présence de la lettre D et du chiffre 4, peints en brun au bas des doubles châssis du

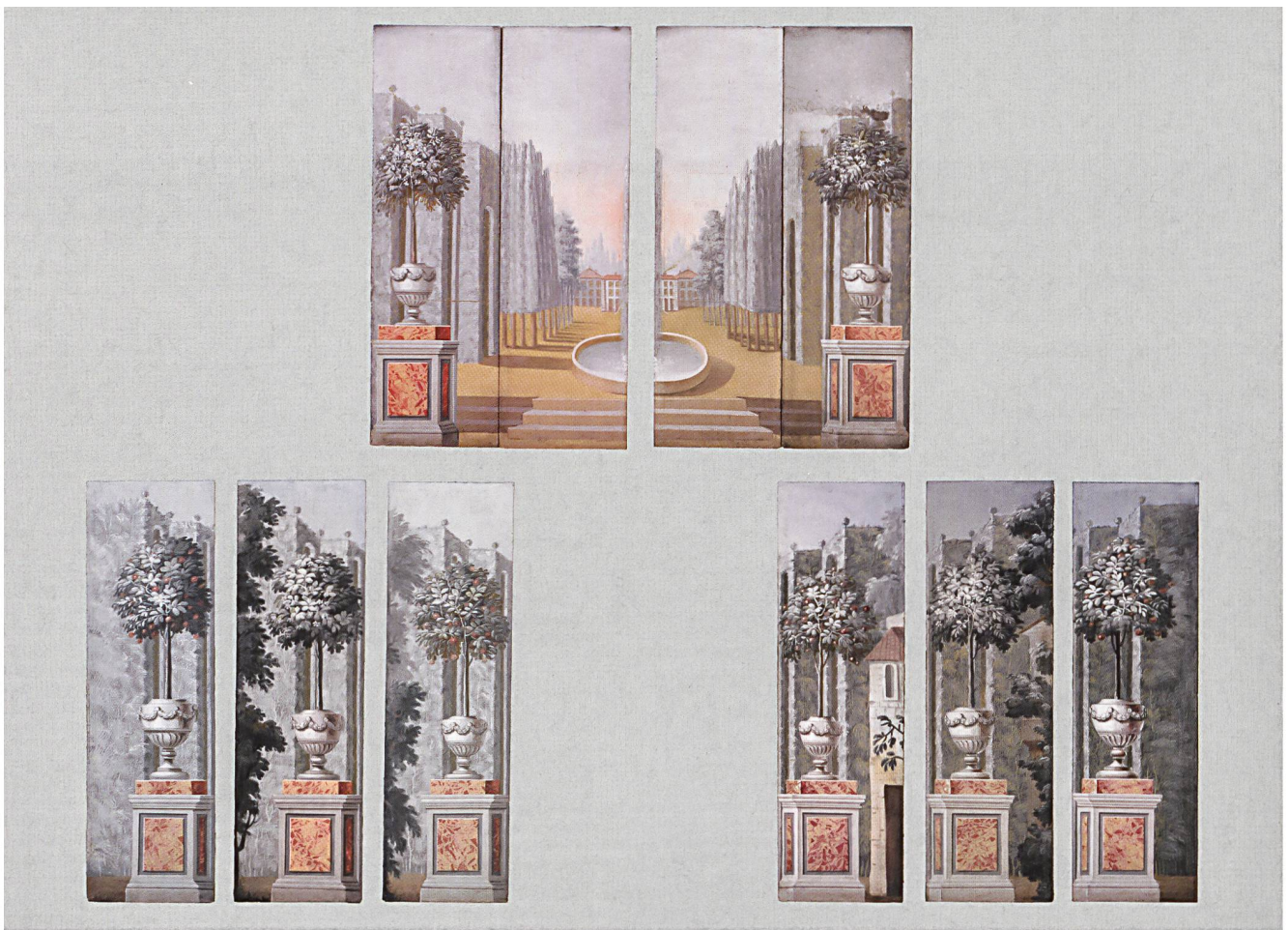


Fig. 12 Châssis de la décoration du Jardin, par Joseph Audibert, 1777. Musée national suisse.

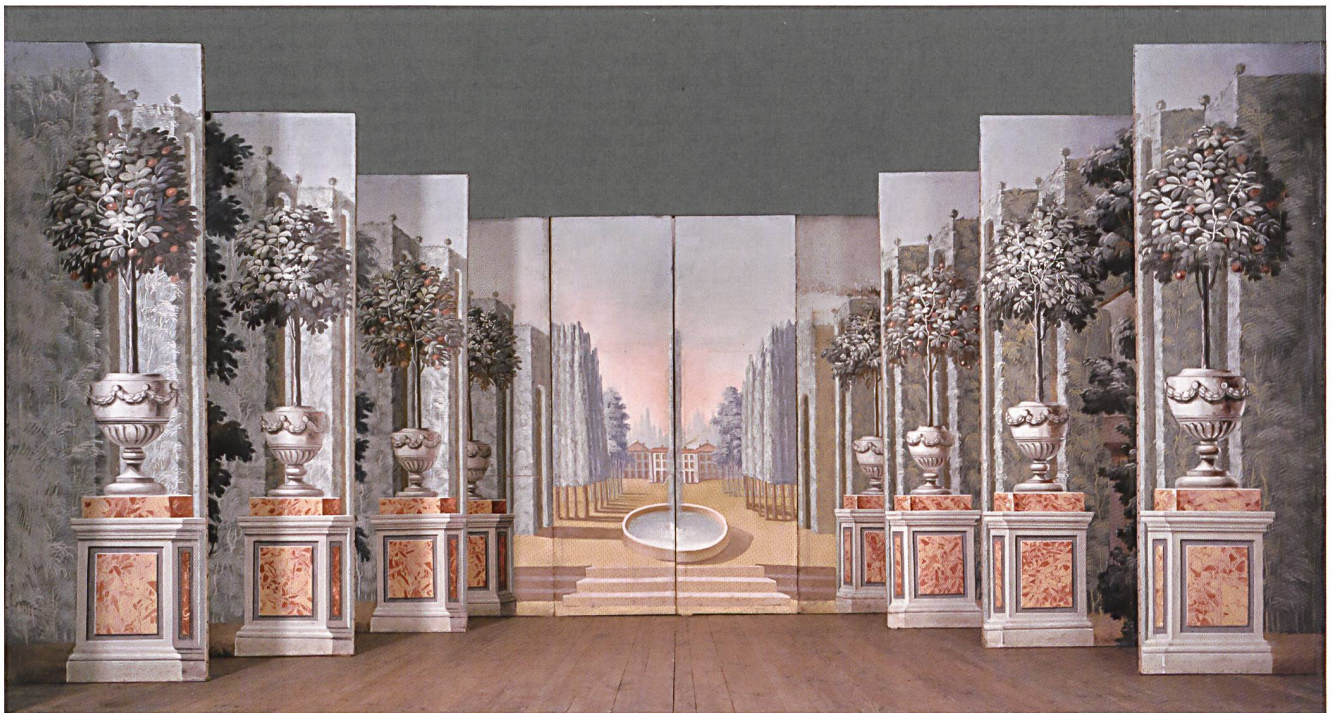


Fig. 13 Plantation restituée de la décoration du Jardin, point de vue frontal. Musée national suisse, Dig. 43709.

Fig. 14 Plantation restituée de la décoration du Jardin, châssis vus par les spectateurs placés latéralement. Musée national suisse, Dig. 43709.





Fig. 15 Détail du lointain de la décoration du Jardin : trace initiale de la perspective. Musée national suisse, LM 169882.3.

lointain. Ainsi se placent côté jardin les châssis marqués A à C, et du côté cour, les châssis 1 à 3. On constate que le peintre s'était d'abord trompé en peignant à nouveau un D sur le châssis extérieur côté cour du lointain, lettre qu'il a remplacée par le chiffre 4. Ces repères sont absents des autres décorations n'y étant pas nécessaires du fait des indications fournies par des éléments soulignant des lignes de perspective (cuisine) ou des éléments alternant (jardin), par l'identité et l'interchangeabilité des châssis (salon). On peut supposer que ces marques d'ordre à l'avant des châssis demeuraient peu visibles une fois les décors plantés sur scène et éclairés, et l'attention des spectateurs captée par le jeu des acteurs.

Cette décoration de forêt ne peut également être comparée qu'à de rares exemples contemporains conservés ailleurs en Europe, provenant là aussi de théâtres de cour : au théâtre de Český Krumlov, construit en 1765–1766 à l'initiative de Josef Adam von Schwarzenberg, une décoration complète, datant de 1766 ou peu après, a conservé ses cinq plans de châssis et son rideau de fond

(fig. 18),⁵² et montre aussi des arbres aux troncs sinueux (fig. 19). En Suède, il subsiste surtout une décoration de forêt destinée au théâtre royal de Gripsholm et datant probablement de 1782. Elle se compose de cinq plans de châssis qui représentent des arbres aux troncs sinueux, penchés ou rompus, tandis que l'entrée d'une grotte est peinte sur le rideau de fond.⁵³ Des deux décorations de forêt du théâtre royal de Drottningholm décrites dans les inventaires de 1777 et 1807 ne subsistent aujourd'hui que trois châssis isolés datant des années 1770–1780.⁵⁴

Monter la scène, planter et éclairer les décorations

Faute de témoignage, on ne peut dire à coup sûr quelle pièce du château accueillait effectivement les représentations théâtrales au temps des Cannac puis jusqu'en 1811. Afin de planter les décorations conçues par Audibert et d'en permettre un changement par les coulisses, la scène devait mesurer environ 7 m de large pour 3 à



Fig. 16 Châssis de la décoration de la Forêt, par Joseph Audibert, 1777. Musée national suisse.



Fig. 17 Plantation restituée de la décoration de la Forêt. Musée national suisse, Dig. 43718.



Fig. 18 Décoration de forêt au théâtre du château de Český Krumlov, Bohême du Sud (Tchéquie), par Johann Wetschel et Leo Merkhel, 1766-1767.

3,5 m de profond (de l'avant-scène au lointain). À l'intérieur du château, seul le grand salon peut entrer en ligne de compte avec ses 7,45 m de côté, la grande pièce du billard étant exclue par le caractère inamovible de sa table. On peut imaginer la scène dressée côté lac, avec les châssis du lointain reculés de telle façon à permettre, entre le 3^e et le 4^e plan, l'entrée et la sortie des acteurs par les portes de l'enfilade (voir p. 191, fig. 18a). Dans cette hypothèse, il ne resterait qu'environ 25 m² pour les spectateurs, certains pouvant aussi être placés dans le couloir, dans l'axe de la porte, assis voire debout.⁵⁵ À partir de 1811 en tous les cas, c'est une salle plus vaste (9,10 m de long sur 7,80 m de large), au rez-de-chaussée de l'aile ouest, qui devient le lieu des représentations sous le nom de « Théâtre de l'Orangerie » (voir *idem* et p. 240, fig. 1).⁵⁶ Cela étant, on ne peut exclure qu'avant cette date un nombre restreint de châssis ait été employé ailleurs dans le château pour un petit groupe de spectateurs.

Aucun document ne nous renseigne pour lors sur la cage et le cadre de la scène du XVIII^e siècle. Les châssis plantés parallèlement au cadre de scène, espacés d'envi-

ron 60 cm, étaient probablement maintenus verticaux par des guides en bois ou coulisseaux, fixés au plateau et aux poutres de la cage de scène. On songe ici à une version simplifiée du système conservé au théâtre du château de Mnichovo Hradiště en Tchéquie (1833).⁵⁷ Les frises (ou plafonds) formant la terminaison des quatre plans de décorations n'ont comme ailleurs pas non plus été conservées. Exécutées d'ordinaire en toile de lin, elles devaient être ici probablement neutres, peintes dans le ton gris à gris-bleu qu'indiquent les angles intérieurs du haut des châssis de la « chambre rustique » (zone au-dessus de la corniche) et les ciels du jardin et de la forêt. Ces frises convenant à toutes les décorations simplifiaient leur changement.

Il importe enfin de prêter une attention particulière aux indications retrouvées au sujet de l'éclairage des décorations. En août 1777, le menuisier David Schade de Vevey livre quatre planches « assemblées déquaire pour les lampions du théâtre » ;⁵⁸ sur chaque planche, le ferblantier Maquelin cloue six « feuilles » ou plaques de lumière, probablement exécutées en fer blanc.⁵⁹ Faisant

office de réflecteurs, ces plaques devaient comporter un réservoir au bas, dans lequel était soudée une bobèche pour la bougie, à l'instar des plaques de portants du théâtre de Český Krumlov (à deux bobèches), et de celle qu'illustre l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert à propos de l'éclairage des herses.⁶⁰ Étant donné le nombre de planches mentionné par Schade et Maquelin, l'éclairage des décorations ne devait pas se trouver, comme à l'accoutumée, fixé sur des portants derrière les châssis mais l'être uniquement sur les planches citées, disposées à l'horizontale derrière les frises (la première étant en arrière de la traverse supérieure du cadre de scène). Le choix de ce dispositif s'explique par les risques qu'auraient encourus les acteurs passant entre les châssis peu distants de cette petite scène.

Joseph Audibert (1724–?), auteur des décorations d'Hauteville

La quittance du paiement des décorations citée plus haut porte une signature identifiable, celle du peintre lyonnais Joseph Audibert.⁶¹ L'absence quasi totale d'œuvres conservées et identifiées⁶² a jusqu'à peu maintenu cet artiste dans l'ombre ; il n'était plus guère mentionné que dans les notices contradictoires de dictionnaires anciens d'artistes lyonnais.⁶³ Né à Marseille en 1724, Joseph Audibert est le fils de Melchior Audibert, patron de vaisseau, et de Marguerite Rousseau. Sa première attestation à Lyon remonte au 26 janvier 1746, date de son mariage avec Anne Valery, fille d'Antoine Valery, « canabassier » (tisserand et marchand de chanvre) ; il est alors domicilié dans la paroisse de Saint-Nizier, celle des marchands et artisans.⁶⁴ Sa formation n'est pas attestée. Sylvain Chuzeville a pu établir que Joseph Audibert a été entre 1750 et le courant des années 1780 un collaborateur fidèle et régulier de Jean-Antoine Morand (1727–1794), peintre puis architecte, et importante figure de Lyon au XVIII^e siècle.⁶⁵ On perd ensuite sa trace et la date de son décès demeure inconnue. Quelques repères sur l'activité d'Audibert permettront de préciser les genres qu'il a abordés, de cerner ses compétences et de comprendre dans quel milieu il a évolué. Les comptes et la correspondance de Morand (Archives municipales de Lyon, fonds Morand de Jouffrey) documentent l'activité de Joseph Audibert à Lyon, au travers de nombreuses mentions durant les années 1750–1760 surtout. Audibert a dû aussi honorer un certain nombre de commandes en dehors de cet atelier, ce qui semble être le cas en 1777 avec les décorations d'Hauteville. Associés une première fois en 1750, les deux peintres se partagent alors l'exécution d'une fresque.⁶⁶ À partir de 1756 au moins, Audibert travaille désormais pour le compte de Morand. Celui-ci avait été chargé dès 1752 de l'exécution de décorations et d'accessoires pour le théâtre de Lyon, alors encore la salle Bellecour.⁶⁷ Entre 1754 et 1756 s'érige la

nouvelle salle de spectacles, place des Terreaux, d'après les projets de Jacques-Germain Soufflot, lequel envoie Morand à Paris (de décembre 1753 à avril 1754), afin d'acquiescer auprès de Jean-Nicolas Servandoni de suffisantes connaissances de la machinerie théâtrale.⁶⁸ Sur le chantier du théâtre de Soufflot, Morand est chargé de l'exécution de la décoration de la salle d'une part, et de la machinerie et des décorations d'autre part. Dès le début 1755, Soufflot ayant quitté Lyon pour Paris, c'est Morand qui poursuit et mène à bien le chantier, distribuant l'exécution des travaux de peinture entre plusieurs artistes. Aux décorations travaillent Giovanni Antonio Berinzago (1720–1795),⁶⁹ peintre lombard qui se fera notamment connaître plus tard par ses décorations exécutées au Grand Théâtre de Bordeaux,⁷⁰ et un dénommé Second, peintre avignonnais exerçant à Marseille,⁷¹ tandis que d'autres s'activent à la décoration de la salle, parmi lesquels, pour la peinture d'architecture d'abord, le Lyonnais Claude-Pierre Cochet, auteur désormais identifié du décor en trompe-l'œil des façades du château d'Hauteville,⁷² et Joseph Audibert. Ils sont ici les exécutants des dessins de Soufflot et de Morand. C'est par la suite qu'Audibert participe à l'exécution de plusieurs décorations de scène destinées à compléter celles déjà disponibles. Il est par exemple payé en août 1757 pour celle d'une forêt.⁷³ En 1759–1760, durant le séjour qu'effectue à Parme Morand afin d'y aménager le théâtre ducal en vue des fêtes du mariage de l'infante Isabelle et de l'archiduc Joseph, héritier de la Couronne d'Autriche, c'est Audibert qui assure le fonctionnement de l'atelier lyonnais ; ainsi, en décembre 1759, œuvre-t-il à la décoration de l'Enfer, en suivant les instructions laissées par Morand, et veille à sa délicate manœuvre sur scène.⁷⁴

Dans l'équipe de Morand et sous sa direction, Audibert participe aussi à la confection des décorations de plusieurs feux d'artifice. En août 1756, le Consulat de Lyon ordonne la commémoration de la victoire des Français à l'occasion de la prise de Port-Mayon ; le feu est tiré à partir d'une décoration placée sur la Saône. Cité à cette occasion avec Berinzago et Cochet, Audibert l'est notamment à propos de la loge du Consulat.⁷⁵ En 1758, une fête marque cette fois-ci la réception de la duchesse d'Aiguillon, épouse du gouverneur de Bretagne : Cochet et Audibert contribuent de concert à la décoration.⁷⁶

À ces commandes ayant trait au spectacle et à la fête s'ajoutent de nombreuses autres, relevant de la décoration des intérieurs, majoritairement sous la forme de « tapisseries peintes », exécutées le plus souvent à la détrempe, mais aussi à l'huile, en couleurs ou en camaïeu, parfois rehaussées d'or, qui composent, en trompe-l'œil, le décor entier d'une pièce ou l'essentiel de celui-ci. Quelquefois, il s'agit aussi de peintures murales. Tous ces décors tantôt imitent des architectures, tantôt offrent des vues imaginaires sur des paysages, tandis que les figures qui les animent sont empruntées à des modèles gravés que se procure Morand à l'intention des peintres qui exécutent ses

dessins.⁷⁷ On peut dire que Joseph Audibert s'est illustré à Lyon dans les décorations de théâtre, mais qu'il y a surtout trouvé l'occasion d'exécuter des tapisseries peintes, un mode de décoration prisé dans la bourgeoisie lyonnaise, dont témoignent de nombreuses mentions dans les comptes de Morand, durant les années 1750–1760 surtout, et une vingtaine d'annonces qu'ont fait paraître plusieurs peintres et manufactures dans les *Affiches de Lyon, annonces et avis divers*, durant les années 1750 à 1772.⁷⁸ La grande majorité de ces nombreuses tapisseries peintes n'ont pas été conservées *in situ*. Dispersées, non localisées et non identifiées, ou détruites, elles constituent encore un domaine peu étudié. Un exemple anonyme et représentatif du genre est celui d'un salon de La Norechal, maison de campagne disparue, exposé au Musée des Beaux-Arts de Lyon.⁷⁹

En plus d'avoir collaboré professionnellement, Audibert et Morand ont noué des liens personnels, puisque ce dernier et sa fille Madeleine sont les parrain et marraine de l'un des fils du premier, Jean-Antoine, né en 1755.⁸⁰ Il est à noter par ailleurs que les treize enfants auxquels le couple a donné naissance entre 1746 et 1762 ont tous été baptisés à l'église Saint-Nizier.⁸¹ C'est par la suite, à une date indéterminée, que les Audibert déménagent rue Royale dans le quartier Saint-Clair (paroisse de Saint-Pierre-et-Saint-Saturnin), où ils sont mentionnés en 1779, au moment du mariage de leur fils Jean-Marie avec Aimée Granjon, fille de feu le notaire Abraham Granjon.⁸² Cette nouvelle adresse dans ce quartier moderne, loti par Jacques-Germain Soufflot et ses associés, et dans lequel Morand possède d'ailleurs à cette date encore une maison (sur les trois qu'il a fait construire), pourrait être le signe d'une certaine réussite et d'une ascension sociale, mais aussi une preuve supplémentaire de la proximité d'Audibert et de Morand.

Deux Audibert peintres

Deux peintres dénommés Audibert – Joseph et son fils Jean-Marie – ayant été plusieurs fois confondus et l'étant encore, il convient de faire le point sur ce que l'on sait de la carrière et des œuvres de ce dernier, afin de les distinguer désormais. Douzième enfant du couple Audibert, Jean-Marie est né le 26 février 1759 ; il a pour parrain le peintre Jean-Marie Dussaux, collaborateur de Morand en 1751 en même temps que Claude-Pierre Cochet.⁸³ Devenu peintre comme son père, Jean-Marie poursuit en revanche une carrière dans laquelle les décorations de théâtre, exécutées dans plusieurs villes, prennent une place bien plus déterminante. Initié à cet art au moins par son père, l'aurait-il même secondé en 1777 pour les décorations d'Hauteville ? En 1779, au moment de son mariage, il réside en tout cas à Lyon, rue Port-Charlet, paroisse de Saint-Nizier. Afin de signer le contrat pour l'exécution de neuf décorations au théâtre

de Nîmes, le 8 mai 1788, il se déplace de Marseille où, affirme-t-il, il a exécuté trois décorations (un grand vestibule, un hameau, un salon) pour le nouveau théâtre de cette ville, inauguré le 31 octobre 1787, ainsi que la décoration de son foyer du public. Pratiquant la peinture d'architecture et de paysage, ainsi que les « genres utiles au théâtre », il aurait peint auparavant « un petit théâtre à Lyon », lequel n'est pas encore identifié. Il affirme en outre s'être formé à Paris, à une date non précisée, et avoir collaboré à l'exécution de décorations aux théâtres des Comédiens-Français et des Comédiens-Italiens, ainsi qu'à Brunoy, au théâtre du comte de Provence,⁸⁴ où son parrain a exécuté au moins le décor de la salle.⁸⁵ À Nîmes, sa décoration de forêt, parue sur scène le 17 mai 1789, soulève l'enthousiasme du public.⁸⁶ Il faut signaler par ailleurs la réapparition récente sur le marché de l'art d'une belle gouache de sa main, représentant l'ascension du ballon aérostatique *Le Flesselles* à Lyon le 19 janvier 1784 et attribuée à tort à son père ;⁸⁷ lui revient aussi un dessin du Musée Carnavalet,⁸⁸ préparatoire à l'une des gravures, publiée à Lyon chez Jean-Pierre Gentot, commémorant cet événement pour lequel Morand a donné les projets de l'enceinte et de l'estrade.⁸⁹

Le cas des Audibert illustre à son tour le phénomène des peintres décorateurs pour la scène, dont les compétences propres à leur métier se transmettent au sein de leurs ateliers sur plusieurs générations, à l'exemple des Protain, peintres d'architecture, et des Baudon, peintres de paysage, actifs dès les années 1730 pour les premiers et les années 1760 au moins pour les seconds, tant pour les spectacles de Paris que ceux de la Cour.⁹⁰ Cet aspect de l'organisation du métier et plus généralement le milieu des peintres décorateurs du XVIII^e siècle français, actifs au sein d'un réseau comprenant les théâtres de la province et de Paris, n'a pas encore fait l'objet de recherches systématiques. Aussi, l'identité et la carrière de nombre d'entre eux restent à établir et à reconstituer.

Les décorations d'Hauteville, des témoins matériels exceptionnels

Cet ensemble de quatre décorations complètes, exécutées en 1777 pour le théâtre de société de la famille Canac en son château d'Hauteville, revêt à plus d'un titre un caractère exceptionnel. Non seulement elles sont les seules conservées que l'on connaisse pour le XVIII^e siècle sur territoire suisse, mais elles se révèlent aussi être les plus anciennes. De plus, on en connaît la date précise et l'auteur.

Compte tenu de leur lieu d'exécution (Lyon), les décorations d'Hauteville viennent aussi enrichir le corpus français,⁹¹ plus restreint que les ensembles suédois et tchèques évoqués plus haut, mais incluant notamment la plus ancienne décoration complète d'Europe, le temple de Minerve, exécutée pour le *Thésée* de Lully, représenté



Fig. 19 Châssis latéraux du plan 1 de la décoration de forêt au théâtre du château de Český Krumlov.

à Fontainebleau en 1754 (aujourd'hui au théâtre de Trianon). Il est à noter qu'à l'exception de cette dernière décoration, les autres éléments du corpus, tous conservés au château de Fontainebleau, n'y ont été redécouverts qu'en 2000. Ils comprennent surtout des éléments iso-

lés, certains praticables et rares, remontant aux années 1760–1780, ainsi que la moitié des châssis de la décoration du ballet du *Déserteur*, exécutée en 1786 d'après les dessins de Pierre-Adrien Pâris. La redécouverte effectuée au château d'Hauteville ajoute au corpus français

quatre décorations complètes destinées à une scène démontable. À ce stade de la recherche, aucun châssis de décoration des dix petits théâtres ambulants de la Cour, que l'on pouvait dresser dans les appartements royaux, ne semble être conservé pour le XVIII^e siècle.

Les comparaisons mises en évidence dans cette étude établissent clairement l'importance et la rareté des décorations d'Hauteville sur un large plan européen. Les ensembles de décorations de Suède et de Tchéquie évoqués émanent de théâtres de cour, royaux ou de la haute noblesse, qui ne conservent apparemment pas non plus de décorations destinées à des scènes démontables.

Enfin, il apparaît que le témoignage des ventes de théâtres ambulants, équipés de leurs décorations, annoncées dans les *Affiches, annonces et avis divers* de Paris durant les années 1760–1780 et jadis mises en évidence par Henry Havard,⁹² ne souligne pas seulement le succès du théâtre de société à cette époque, mais aussi la diversité des scènes et de leur équipement, donc des conditions de l'illusion. Ces aspects de la culture matérielle du théâtre du XVIII^e siècle mériteraient d'être davantage étudiés par le biais de recherches en archives (comptes, correspondances), afin de mieux contextualiser le témoignage pour lors unique que constituent les décorations d'Hauteville.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Marc-Henri Jordan, historien de l'art indépendant, Wytttenbachstrasse 6, CH-3013 Berne

- ¹ HELEN BIERI THOMSON, *Le patrimoine mobilier et documentaire d'Hauteville, Musée national suisse – Château de Prangins*, in : *Patrimoines* 1, 2016, p. 42 et 44–45, fig. 19. J'ai opté dans cette étude pour le terme de « décoration », qui est celui utilisé au XVIII^e siècle (cf. note 10) pour désigner ce que l'on nomme aujourd'hui le plus souvent « décor ».
- ² *Château d'Hauteville : vente aux enchères, 11 et 12 septembre 2015*, Hôtel des Ventes, Genève 2015, p. 144–146, n° 469 (ill.). Voir l'article de BÉATRICE LOVIS dans ce numéro, p. 251 et 259, note 61.
- ³ FRÉDÉRIC GRAND D'HAUTEVILLE, *Le château d'Hauteville et la baronnie de St-Légier et La Chiésaz*, Genève 1932, p. 146 et 183 (fig.). Tiré à 250 exemplaires seulement, cet ouvrage est aujourd'hui accessible sur le site <http://lumieres.unil.ch>.
- ⁴ *Ibidem*, p. 146.
- ⁵ BÉATRICE LOVIS, *Se divertir dans les châteaux en Suisse romande dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Étude du théâtre de société au château de Prangins (1774–1786)*, in : *Revue suisse d'art et d'archéologie* 72, 2015, p. 251–262. – ANNE ROUX, *Louis-François Guiguer, baron de Prangins, et l'opéra-comique*, in : *Revue suisse d'art et d'archéologie* 73, 2016, p. 217–225.
- ⁶ Sur cette question voir l'article de BÉATRICE LOVIS dans ce numéro, p. 239–240.
- ⁷ Voir notamment : LÉON VALLAS, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688–1789)*, Lyon 1932 ; OLIVIER ZELLER, *L'intensification de la vie théâtrale à Lyon (1761–1788)*, in : *Cahiers d'histoire* 42, 2, 1997, p. 1–12. En 1785–1786, un tiers des spectateurs du grand théâtre de Lyon est constitué d'abonnés, parmi lesquels ne figurent pas les Cannac, selon la liste de 1787–1788, ce qui n'implique pas qu'ils ne fréquentaient pas ces spectacles. Je remercie Olivier Zeller, professeur émérite de l'Université de Lyon II, de ces renseignements.
- ⁸ Article du 15 octobre 1776, cité d'après MAX FUCHS, *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, Paris 1933, p. 80.
- ⁹ En dernier lieu : OLIVIER ZELLER, *En marge du privilège : petits spectacles et théâtre amateur à Lyon (1785–1787)*, in : *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui, époque moderne et contemporaine* (= actes du 115^e congrès international des sociétés savantes), Paris 1991, p. 86–88.
- ¹⁰ *Affiches de Lyon, annonces et avis divers*, n° 21, 23 mai 1771 (« Décorations de Théâtre, composées de tout ce qui est nécessaire pour représenter des comédies soit à la ville soit à la campagne ») ; n° 16, 15 avril 1772 (« Décorations pour un théâtre, consistantes en salle, forêt, & jardin, le tout fort propre & très-convenable à une maison bourgeoise ou à un collège », à vendre, s'adresser à M. Carrier, chirurgien, rue St-Jean ») ; n° 37, 10 septembre 1772 (« Théâtre bourgeois démonté, composé de toutes les planches & coulisses nécessaires, à vendre, s'adresser à M. Durand, menuisier, rue Thomassin »).
- ¹¹ Archives cantonales vaudoises (désormais ACV), PP 410 D/1/2/7. Je remercie Philip Grand d'Hauteville de m'avoir autorisé la consultation de ce fonds.
- ¹² En 1770, G.-A. Eynard a épousé en secondes noces Marie-Madeleine Meuricoffre (Mörikofer), dont il a pour fils Jean-Gabriel Eynard, le banquier et philhellène. Sur lui, voir : *Le refuge huguenot en Suisse, Die Hugenotten in der Schweiz* (= catalogue d'exposition), Lausanne 1985, p. 148–149, n° 289, et RENÉE LOCHE, *Un catalogue inconnu : prétexte à quelques réflexions et adjonctions sur la formation de la collection Eynard*, in : *Genava* 51, 1993, p. 179–190.
- ¹³ Voir l'article de MONIQUE FONTANNAZ dans ce numéro, p. 185.
- ¹⁴ ARIANE GIRARD, *Les théâtres de Voltaire de la région genevoise au temps de Voltaire*, in : ERICA DEUBER-PAULI / JEAN-DANIEL CANDAU (éd.), *Voltaire chez lui, Genève et Ferney*, Genève 1994, p. 86. N'ayant laissé aucune trace dans le fonds Morand de Jouffrey conservé aux Archives municipales de Lyon (désormais AML), cette commande a dû être passée directement à l'un des peintres dirigés par Morand, sans qu'on puisse dire lequel.
- ¹⁵ Les châssis ont été examinés avec l'aide de Natalie Ellwanger, conservatrice-restauratrice de peintures du Musée national à Zurich, que je remercie ici vivement.
- ¹⁶ ERWIN HILDBRAND / MARIE WÖRLE, *Analysenbericht Nr. 17.10309 (CLP-Nr. 02824)*, Zurich, Musée national suisse, 21 août 2017.
- ¹⁷ On constate que les bandes de toiles, un peu trop courtes, ne permettent le rabattement des châssis côtés salon et jardin qu'à raison de 80 % environ.
- ¹⁸ ACV, PP 410 B/9/4, « Inventaire du Mobilier existant dans le Château d'Hauteville et dépendances, fait au mois d'octobre 1786 », p. 34, galetas, chambre n° 1, et p. 52, sous « Etat de divers Effets » : « decorations de théâtre en plusieurs paravants renfermés dans une grande caisse / diverses planches garnies de bobèches pour éclairer le theatre ».
- ¹⁹ Expert en machinerie et décors de théâtres historiques, et directeur technique de l'Opéra royal du Château de Versailles. Qu'il soit remercié ici de son amical concours.
- ²⁰ Pour une définition générale de l'imberline, voir : ÉLISABETH HARDOUIN-FUGIER / BERNARD BERTHOD / MARTINE CHAVENT-FUSARA, *Les étoffes, dictionnaire historique*, Paris 1994, p. 220.
- ²¹ On rencontre aussi cette étoffe dans les intérieurs de plusieurs dessinateurs de soierie lyonnais. Renseignement de Lesley Miller (Londres, Victoria & Albert Museum), que je remercie.
- ²² *Affiches de Lyon, annonces et avis divers*, n° 41, 11 octobre 1769, p. 213.
- ²³ Saint-Petersbourg, Bibliothèque nationale russe. Je remercie Xavier Bonnet, tapissier et historien de l'art (Paris), de m'avoir amicalement signalé cette comparaison et mis à disposition sa photographie.
- ²⁴ MONIQUE BORY, *Le château de Ferney*, in : ERICA DEUBER-PAULI / JEAN-DANIEL CANDAU (éd.), *Voltaire chez lui, Genève et Ferney*, Genève 1994, p. 55, fig. 8.
- ²⁵ *Affiches de Lyon, annonces et avis divers*, n° 22, 3 juin 1761, p. 91.
- ²⁶ Deux exemples : AML, 14II/10, « Prix et conventions des ouvrages depuis le 1 septembre 1748 », année 1754, fol. 76, « tapisserie en imberline sur le platre avec la hauteur d'appui » (40 livres), chez le portraitiste Donat Nonotte (somme acquittée le 30 novembre 1754) ; année 1755, fol. 79, « tapisserie en toile peinte en imberline et son hauteur d'appui ayant 7 aunes de tour à 7 lt. » (49 livres) pour un dénommé Dessard.
- ²⁷ Les imberlines repérées jusqu'ici ne présentent pas de rayures bleues. Serait-ce pour autant une fantaisie d'Audibert ?
- ²⁸ JEAN ROSEN, *La faïence de Lyon : des influences en tous sens*, in : MARIA-ANNE PRIVAT-SAVIGNY (éd.), *Lyon au XVIII^e siècle, un siècle surprenant* (= catalogue d'exposition), Lyon 2012, ill. p. 156. – JEAN ROSEN, *La manufacture royale de faïence de Lyon au XVIII^e siècle* (= catalogue d'exposition), Lyon 1994, p. 65, cat. n° 52 (ill.) et n°s 57–58.
- ²⁹ ACV, PP 410/158, album photographique des représentations de 1921.
- ³⁰ Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Esq. 18 [XI, 9 (« Versailles pour le Roy et le fermier le 11. Fevrier 1763. Slodtz »)]. – Paris, Archives nationales (désormais AN), O¹ 3008¹,

- n° 63. – MICHEL-JEAN SEDAINÉ, *Le roi et le fermier*, Paris, C. Hérisant, 1762, p. 35. Dessin publié en dernier lieu dans : RAPHAËLLE LEGRAND, *La scène et le public de l'Opéra-Comique de 1762 à 1789*, in : PHILIPPE VENDRIX (éd.), *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, Liège 1992, p. 184–186, fig. 12.
- 31 Paris, Bibliothèque nationale, Département des estampes et de la photographie, Qb 201 (106) fol., p. 46, dessin annoté « P. A. Wille filius del 1767 ». Voir MARTINE DE ROUGEMONT, *L'image d'un théâtre, ou l'Image du Théâtre*, in : Quaderni di teatro 2, 1981, p. 51–66 (ill. p. 52).
- 32 Besançon, Bibliothèque municipale (désormais BMB), Fonds Pâris, Ms 22, p. 87–88, n° 14 (« Chambre rustique, très simple ») et n° 13 (« Chambre rustique, plus riche »), à Versailles, petit théâtre, et p. 422, n° 50 (« Chambre rustique »), à Fontainebleau.
- 33 *Rose et Colas*, Paris, V^e Duchesne, 1770, p. 2. Première à Paris, à la Comédie-Italienne, en 1764, et à la Cour, à Fontainebleau, en 1764.
- 34 *Blaise et le savetier*, Paris, Duchesne, 1759, p. 5. Première à Paris, à l'Opéra-Comique, en 1759, et à la Cour, à Versailles, en 1762.
- 35 *Tom Jones*, Paris, V^e Duchesne, 1766, p. 65. Première à Paris, à la Comédie-Italienne, en 1765, et à la Cour, à Versailles, la même année.
- 36 Paris, AN, O¹ 3010⁹, n° 44 (Versailles, 1764) ; O¹ 3013¹, n° 53 (Versailles, 1765). – BMB, Fonds Pâris, Ms 22 (cf. note 32).
- 37 VINCENT DROGUET / MARC-HENRI JORDAN (éd.), *Théâtre de cour, les spectacles à Fontainebleau au XVIII^e siècle* (= catalogue d'exposition), Paris 2005, p. 140–141, cat. n° 88 (ill.).
- 38 PIERRE FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre au XVIII^e siècle*, Paris 1998, p. 206, fig. 10 (projet non identifié et non daté).
- 39 BMB, Fonds Pâris, vol. 483, n° 248. – Paris, AN, O¹ 3058¹, n° 118. – *La Fée Urgelle, ou ce qui plaît aux dames*, Paris, V^e Duchesne, 1765, p. 53. – Ce projet est étudié dans notre thèse, *Les décorations de Pierre-Adrien Pâris pour les théâtres de la cour de France et l'Académie royale de musique (1778–1792)*, Université de Lausanne, en cours, sous la direction du Prof. Christian Michel.
- 40 MICHÈLE SAJOUS D'ORIA, *Bleu et or, La scène et la salle en France au temps des Lumières 1748–1807*, Paris 2007, p. 150–151, ill. 29 (daté « fin du XVIII^e siècle »). Le dessin fait partie d'une suite de huit (Abbeville, Bibliothèque municipale, albums Delignières de Saint-Amand, vol. 3, fol. 54–61 ; chambre rustique : fol. 59), probablement contemporains de la construction du théâtre.
- 41 FERDINAND BOYER, *Les décors du nouveau théâtre de Nîmes (1788)*, in : Bulletin de la Société d'histoire de l'art français, 1931, p. 181 (Doyen, rue du faubourg Montmartre, Paris, 25 mars 1788).
- 42 JACQUES RITTAUD-HUTINET, *La vision d'un futur : Ledoux et ses théâtres*, Lyon 1982, p. 96.
- 43 LÉON VALLAS 1932 (cf. note 7), p. 299 et 303.
- 44 BARBRO STRIBOLT, *Scenery from Swedish Court Theatres, Drottningholm, Gripsholm*, Stockholm 2002, p. 91–99 (rideau : DTM 413/1975 ; châssis : DTM 413/1975^{A-H}).
- 45 Décoration conservée au domaine royal de Drottningholm. Voir *Ibidem*, p. 303–309.
- 46 Jiří HILMERA, *Zámecké divadlo v Litomyšli*, in : Zprávy památkové péče 17, 3–4, 1957, p. 124, fig. 110–111. – Jiří BLÁHA, *Litomyšl Palace theatre, Stage machinery and set collection designed by Josef Platzer*, in : *The World of Baroque Theatre, A Compilation of essays from the Český Krumlov Conferences 2004–2006*, Český Krumlov 2007, p. 19–26 et 413 (fig.). – *Idem*, *Zámecké divadlo v Litomyšli*, Nymburk 2010, p. 25 et 31 (ill.).
- 47 Je remercie de son aide Catherine Waeber, historienne des jardins (Barberêche), à laquelle l'analyse de cette décoration emprunte plusieurs idées.
- 48 PAVEL SLAVKO / ZDENA FLAŠKOVÁ, *The Castle Theatre in Český Krumlov*, Český Krumlov 2001 (4^e éd.), p. 23 (ill.).
- 49 BARBRO STRIBOLT 2002 (cf. note 44), p. 45–54 (ill.), 145–152 (ill.), 179–184 (ill.).
- 50 *Ibidem*, p. 427–434 (ill.). Elle fut transférée en 1792 au plus tard du théâtre royal de Bollhuset (Stockholm).
- 51 *Le Roi et le fermier*, Paris, Cl. Hérisant, 1762, p. 1.
- 52 Inv. n° CK 8844. – PAVEL SLAVKO / ZDENA FLAŠKOVÁ 2001 (cf. note 48), p. 21–22 et 32 (ill.). Je remercie Pavel Slavko, conservateur des collections du château de Český Krumlov, pour la mise à disposition des images reproduites ici.
- 53 BARBRO STRIBOLT 2002 (cf. note 44), p. 349–353 (ill.).
- 54 *Ibidem*, p. 175–177 (ill.).
- 55 Cette solution s'apparenterait à celle envisagée par l'architecte J. Basché, en 1769–1770, pour le château de la Tour à Saint-Pierre-Canivet (Calvados) : le théâtre y est envisagé dans la salle à manger, située dans l'axe central du corps de logis principal, tandis que le vestibule qui la précède est réservé aux spectateurs (ces deux espaces étant réunis grâce à des cloisons amovibles). Voir ÉTIENNE FAISANT, *Une œuvre inédite d'Antoine-Mathieu Le Carpentier : le château de la Tour*, in : Bulletin monumental 172, 2014, p. 310–311, fig. 3.
- 56 Voir l'article de BÉATRICE LOVIS dans ce numéro, p. 240–241.
- 57 FRANK MOHLER, *The Court Theatre at Mnichovo Hradiště : the groove system survives on the continent*, in : Theatre Design & Technology 39, 1, hiver 2003, p. 54–55, fig. 9–10. – PAVLA PEŠKOVÁ / FRANK MOHLER, *Zámecké divadlo v Mnichově Hradišti, The Castle Theatre at Mnichovo Hradiště*, Prague 2004, p. 30–31 (ill.).
- 58 ACV, PP 410 D1/2/8, compte des ouvrages de Schade 1778–1779, 29 août 1777.
- 59 *Ibidem*, compte des ouvrages de Maquelin (de Vevey), 1776–1777, 15 août 1777. Voir aussi note 18.
- 60 PAVEL SLAVKO / ZDENA FLAŠKOVÁ 2001 (cf. note 48), p. 12 et 37 (ill.). – *L'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert, Théâtres et machines de théâtre*, Paris 2002, Machines de théâtre, seconde section, planche VI.
- 61 Le contrat de mariage de son fils Jean-Marie (1759–?), passé devant le notaire Bidault (Lyon, Archives départementales du Rhône [désormais ADR], 3E 9005, 10 octobre 1779), porte les signatures du père et du fils, ne laissant aucun doute sur l'identité du signataire de la quittance de 1777. Je remercie Sophie Malavieille pour la transmission des images de ce document déterminant.
- 62 Deux tableaux sont conservés à l'hôtel de ville de Trévoux (F), dont un signé « PINXIT AUDIBERT, LE 1^{ER} JANVIER 1785 », selon le dossier de Simone Hartmann-Nussbaum (1996), Inventaire général du patrimoine culturel Auvergne-Rhône-Alpes.
- 63 NATALIS RONDOT, *Les peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle*, Paris 1888, p. 194. – MARIUS AUDIN / EUGÈNE VIAL, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, tome I, Lyon 1918, p. 29.
- 64 AML, 1 GG 620, fol. 23r, et 1 GG 174, fol. 17r.
- 65 SYLVAIN CHUZEVILLE, *Vie, œuvre et carrière de Jean-Antoine Morand, peintre et architecte à Lyon au XVIII^e siècle*, thèse de l'Université de Lyon II, 2012, p. 62. Cet important travail est accessible sur le site <http://these-univ-lyon2/documents/lyon2/2012>. – Sur Morand et le fonds Morand de Jouffrey voir aussi les deux catalogues d'exposition suivants, organisées par les AML : HENRI HOURS / MICHEL NICOLAS, *Jean-Antoine Morand, architecte lyonnais 1727–1794*, Lyon 1985 ; MARIE-FÉLICIE PÉREZ et alii, *Hommage à Morand, à l'occasion du prêt à usage des papiers Morand de Jouffrey*.

frey, Lyon 1994. Je remercie ici, pour leur orientation dans ce vaste fonds, S. Chuzeville, historien de l'architecture et bibliothécaire à la Ville de Marseille, ainsi que M.-F. Pérez-Pivot, ancienne professeure d'histoire de l'art à l'Université de Lyon II, et Tristan Vuillet (AML).

66 AML, 14II/4/10, « Prix et conventions des ouvrages depuis le 1 septembre 1748 », fol. 16, 3 septembre 1750, pour M. de Chenelette. – SYLVAIN CHUZEVILLE 2012 (cf. note 65), p. 62.

67 AML, 14II/4/10, fol. 36, 15 juin 1752. – SYLVAIN CHUZEVILLE 2012 (cf. note 65), p. 25.

68 AML, 14II/4, n° 2 (lettre de Morand, 9 décembre 1753). – SYLVAIN CHUZEVILLE 2012 (cf. note 65), p. 27.

69 SYLVAIN CHUZEVILLE 2012 (cf. note 65), p. 61–62.

70 ROBERT MESURET, *Les premiers décorateurs du Grand-Théâtre de Bordeaux*, in : Bulletin de la Société d'histoire de l'art français, 1940, surtout p. 156–159.

71 SYLVAIN CHUZEVILLE 2012 (cf. note 65), p. 61, note 98.

72 Voir l'article de MONIQUE FONTANNAZ dans ce numéro, p. 184.

73 AML, 14II/7/1, Dépenses de 1757, entre le 1^{er} et le 10 août (couturières), le 19 août (Audibert). – SYLVAIN CHUZEVILLE 2012 (cf. note 65), p. 85.

74 AML, 14II/4, n° 70/1 (lettre de madame Morand, 13 décembre 1759) et 70/4 (lettre de Lasie, appareilleur, *idem*). – SYLVAIN CHUZEVILLE 2012 (cf. note 65), p. 91.

75 AML, 14II/7/1, dépenses de 1756 (paiement du mois d'août) et 1757 (solde du paiement en mars et août). – SYLVAIN CHUZEVILLE 2012 (cf. note 65), p. 77.

76 AML, 14II/7/1, dépenses de 1758 (novembre). – SYLVAIN CHUZEVILLE 2012 (cf. note 65), p. 234.

77 Voir notamment SYLVAIN CHUZEVILLE 2012 (cf. note 65), p. 44–46.

78 Les dates limites de ce dépouillement correspondent à celles de parution des *Affiches de Lyon*.

79 MARIE-FÉLICIE PÉREZ-PIVOT, *Le décor de la Norechal, maison de campagne d'un échevin lyonnais au XVIII^e siècle*, Lyon 1982 (tiré à part).

80 AML, 1 GG 102, fol. 83v (baptême le 24 janvier 1755).

81 AML, 1 GG 93, fol. 154v ; 1 GG 95, fol. 114v ; 1 GG 96, fol. 106r ; 1 GG 97, fol. 98r ; 1 GG 98, fol. 77v ; 1 GG 99, fol. 74v ; 1 GG 100, fol. 82v ; 1 GG 101, fol. 80r ; 1 GG 102, fol. 83v ; 1 GG 103, fol. 106v ; 1 GG 104, fol. 123r ; 1 GG 106, fol. 23v ; 1 GG 109, fol. 140r.

82 Sur l'inscription du mariage dans les registres paroissiaux de Saint-Germain-au-Mont-d'Or, le 9 novembre 1779 (E Suppl. [GG 8]), voir GEORGES GUIGUE, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790, Rhône, Série E supplément, Archives des anciennes communes II*, Lyon 1906, p. 231. Sur ce mariage voir ici la note 61.

83 AML, 1 GG 106, fol. 23v (baptême le 27 février 1759). – SYLVAIN CHUZEVILLE 2012 (cf. note 65), p. 59 et 69 (qui a lu « Duffaux » au lieu de « Dussaux »).

84 FERDINAND BOYER, *Les décors du nouveau théâtre de Nîmes (1788)*, in : Bulletin de la Société d'histoire de l'art français, 1931, p. 187–188. – MAX FUCHS 1933 (cf. note 8), p. 82. NATALIS RONDOT 1888 (cf. note 65) indique que J. Audibert a exécuté les décorations du théâtre de Nîmes en 1748–1749, erreur pointée par MARIUS AUDIN / EUGÈNE VIAL 1918 (cf. note 63), qui attribuent les décorations de ce théâtre inauguré en 1789 à un « jeune artiste » de Lyon dénommé Audibert ; une confusion entre 1748–1749 et 1788–1789 semble être à l'origine de cette date précoce non attestée mais répétée.

85 Jean-Marie Dussaux (Lyon, 1735 – Paris, 1801) a été employé auparavant comme peintre d'ornements par les Slodtz aux spectacles de la Cour à Fontainebleau et Choisy en 1762–1763 (Paris, AN, O¹ 3007¹, n° 111, et O¹ 3008⁷, n° 77) ; il exécute notamment la décoration de la salle de

comédie de Brunoy construite en 1780 sur les dessins de Jean-François-Thérèse Chalgrin (*De Dugourc à Pernon* [= catalogue d'exposition], Lyon 1990, p. 47), et peut-être des décorations pour ce théâtre. Sur ce peintre poursuivant dès les années 1770 sa carrière à Paris, où il travaille aussi pour Jean-Démosthène Dugourc (*ibidem*, p. 17) et où il décède le 23 mai 1801, voir son inventaire après décès (Paris, AN, Mc Et. VIII, 1332, 26 brumaire an 10), ainsi que son contrat de mariage avec Claudine Gentot, fille de Balthasar Gentot et sœur de Jean-Pierre Gentot, graveurs, éditeurs et marchands d'estampes (cf. note 89), conclu à Lyon le 25 octobre 1755 (ADR, 3E 4702). Ce document est signalé dans SYLVIE MARTIN-DE VESVROTTE / HENRIETTE POMMIER, *Dictionnaire des graveurs-éditeurs et marchands d'estampes à Lyon aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Lyon 2002, p. 85 (avec la date du 25 août). Je remercie ici Christian Baulez (Saint-Denis) de ses renseignements.

86 *Journal de Lyon*, n° 14, 8 juillet 1789, p. 217–218.

87 Œuvre signalée par Dana Donadio (galerie Carlton Hobbs, New York) au Musée national suisse, 6 janvier 2017 (Nachweissakten, LM 169877). Cette gouache signée et datée « Audibert fils inv. pinxit 1784 », par conséquent une œuvre de Jean-Marie Audibert, avait été publiée comme anonyme dans HENRY DE LA VAUX / PAUL TISSANDIER / CHARLES DOLLFUS, *L'aéronautique des origines à 1922*, Paris 1922, p. 19, n° 10 (ill.). – Voir aussi le site www.carltonhobbs.com (objet n° 11205, illustré).

88 Paris, Musée Carnavalet, Cabinet des arts graphiques, D. 3697 (dessin au crayon, signé « Audibert fils invenit et del »).

89 *Hommage à Morand* 1994 (cf. note 65), p. 143, n° 63, eau-forte de Gentot (4^e état illustré, signalement de la lettre du 1^{er} état précisant « Audibert delinavit »). – SYLVAIN CHUZEVILLE 2012 (cf. note 65), p. 239, fig. 54a (projets de Morand) et 54b (eau-forte, 1^{er} état).

90 Leur cas est abordé dans ma thèse (cf. note 39). Sur le cas Dussaux, voir la note 85.

91 Sur celui-ci voir notamment *Théâtre de cour* 2005 (cf. note 37), p. 84.

92 HENRY HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, Paris 1894 (2^e éd.), col. 1397–1399.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1–3, 5–7, 12–17 : Musée national suisse.

Fig. 4 : Xavier Bonnet, Paris.

Fig. 8 : Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renens (photo Rémy Gindroz).

Fig. 9 : Bibliothèque nationale de France, Paris.

Fig. 10 : Bibliothèque municipale de Besançon.

Fig. 11 : Tiré de BARBRO STRIBOLT, *Scenery from Swedish Court Theatres, Drottningholm, Gripsholm*, Stockholm 2002, p. 98 (photo Per Bergström).

Fig. 18–19 : Národní památkový ústav, České Budějovice (CZ).

RÉSUMÉ

À l'initiative du baron Jacques-Philippe Cannac, le château d'Hauteville s'est doté en 1777 de décorations pour son théâtre de société. Fait exceptionnel, elles sont demeurées *in situ* jusqu'à leur acquisition en 2015 par le Musée national suisse. Résidant surtout à Lyon, où s'est érigé en 1754–1756 un nouveau théâtre, d'après les plans de Jacques-Germain Soufflot, le baron s'est adressé à Joseph Audibert, un peintre ayant collaboré avec Jean-Antoine Morand, responsable de l'exécution de la machinerie et de la décoration de ce célèbre bâtiment, et de ses décorations de scène. Avec Morand, Audibert en a exécuté par la suite plusieurs autres pour ce même théâtre, mais aussi des tapisseries peintes (à décors et architectures en trompe-l'œil, et à paysages) pour les intérieurs de la bourgeoisie lyonnaise. À ce jour, les quatre décorations complètes d'Hauteville semblent être les seules conservées pour un théâtre de société du XVIII^e siècle, recourant de surcroît à une scène démontable, ce qui leur confère une importance sur le plan européen.

ZUSAMMENFASSUNG

Auf Initiative von Baron Jacques-Philippe Cannac wurde das hauseigene Theater von Schloss Hauteville, das sogenannte «théâtre de société» 1777 mit Bühnenbildern ausgestattet. Dank besonders glücklichen Umständen blieben diese bis zu ihrem Erwerb durch das Schweizerische Nationalmuseum im Jahr 2015 an ihrem Ursprungsort erhalten. Da der Baron seinen Lebensmittelpunkt in Lyon hatte, das in den Jahren 1754–1756 ein neues Theater nach Plänen von Jacques-Germain Soufflot erhielt, beauftragte er für dieses Unterfangen Joseph Audibert, einen Maler und Mitarbeiter von Jean-Antoine Morand, der für die Ausführung der Bühnenmaschinerie, des Dekors und der Bühnenbilder des berühmten Lyoner Theaters zuständig war. Zusammen mit Morand schuf Audibert in der Folge weitere Bühnenbilder für das Lyoner Theater, aber auch gemalte Leinwandbespannungen (mit Ornamenten, Architekturszenen in trompe-l'œil-Manier und Landschaften) für die Innenausstattung verschiedener Lyoner Bürgerhäuser. Die vier vollständigen Bühnenbilder von Schloss Hauteville sind heute vermutlich die einzigen, die aus einem «théâtre de société» des 18. Jahrhunderts überliefert und Teil einer beweglichen Bühnenausstattung sind, wodurch ihnen europaweite Bedeutung zukommt.

RIASSUNTO

Su iniziativa del barone Jacques-Philippe Cannac, il castello di Hauteville acquisì nel 1777 scene per il suo teatro di società. Fatto eccezionale, tali scene rimasero nel castello fino al loro acquisto nel 2015 da parte del Museo nazionale svizzero. Residente soprattutto a Lione, dove dal 1754 al 1756 si era costruito un nuovo teatro secondo i piani di Jacques-Germain Soufflot, il barone si rivolse a Joseph Audibert, un pittore che aveva collaborato con Jean-Antoine Morand, responsabile delle macchine e della decorazione del celebre edificio come pure delle sue scene. Insieme a Morand, Audibert ne aveva in seguito eseguite diverse altre per questo teatro, ma aveva realizzato anche diverse tappezzerie dipinte (con ornamenti e architetture a trompe-l'œil, nonché paesaggi) per gli interni di case borghesi di Lione. A tutt'oggi, le quattro scene integrali di Hauteville sembrano essere le sole conservate del teatro di società del XVIII secolo. Inoltre, dispongono di un palcoscenico smontabile, un'altra caratteristica che conferma la loro importanza sul piano europeo.

SUMMARY

In 1777 Baron Jacques-Philippe Cannac had stage sets executed for the private theatre at Hauteville Castle. Thanks to particularly felicitous circumstances, they were preserved *in situ* until their acquisition by the Swiss National Museum in 2015. Since the Baron was largely resident in Lyon, where a new theatre was built after plans by Jacques-Germain Soufflot between 1754 and 1756, he commissioned Joseph Audibert, a painter and associate of Jean-Antoine Morand, who was in charge of the execution of the machinery and decoration as well as the stage sets of this renowned theatre. In collaboration with Morand, Audibert subsequently designed additional stage sets for the same theatre and also painted wall hangings (with decoration and architectures in trompe l'œil, and landscapes) for the interiors of a series of private residences in Lyon. The four complete stage sets from Hauteville Castle prove to be of European significance since they are presumably the only surviving examples designed for an 18th-century «théâtre de société» (private theatre), moreover equipped with a removable stage.