



HAL
open science

Le Théâtre Pittoresque et Mécanique de Pierre. Un théâtre de paysages animés

Pierre Causse

► **To cite this version:**

Pierre Causse. Le Théâtre Pittoresque et Mécanique de Pierre. Un théâtre de paysages animés. Revue d'Histoire du Théâtre, 2023, 296, pp.121-142. halshs-04166769

HAL Id: halshs-04166769

<https://shs.hal.science/halshs-04166769v1>

Submitted on 20 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Théâtre Pittoresque et Mécanique de Pierre

Un théâtre de paysages animés

Pierre Causse

Article publié dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 296 : « La Fabrique du paysage », dirigé par Pierre Causse, Léonor Delaunay et Laure Fernandez, printemps 2023, p. 121-142. Pour la version définitive et les illustrations, voir la version publiée.

Le 26 avril 1802, les colonnes du *Courrier des spectacles* annoncent aux Parisiens l'ouverture prochaine du « Théâtre Pittoresque et Mécanique, unique en son genre » :

Comme il est très difficile d'avoir une idée de ce spectacle, avant de l'avoir vu, et qu'il pourrait être confondu avec quelqu'autres futiles objets de curiosité, dont l'imitation des annonces induirait facilement en erreur, le citoyen Pierre se trouve en nécessité d'observer que son objet consiste en un théâtre de 8 à 9 mètres de profondeur, où l'on verra successivement différents chefs-d'œuvre de Peinture, animés par l'art de la Mécanique, lesquels présenteront des Vues des principales Villes et Ports de mer de l'Europe, ainsi que des Vues pittoresques et Tableaux variés de la nature, accompagnés de tous les phénomènes qui les caractérisent, tels que *les Effets de la Nuit, du Clair de Lune, du Crépuscule, de l'Aurore, du Lever et du Coucher du Soleil dans différents sites, Orages, Tempêtes, Naufrages, etc., etc., et autres effets du Clair-obscur*, qui étonneront les artistes mêmes [...]¹.

Du 15 mai 1802 au début de l'été 1823, le Théâtre de Pierre donne à voir, sans recourir au prétexte d'une fiction dramatique, une collection de paysages qu'animent les mouvements d'une multitude de personnages ou les effets d'une lumière changeante. Spectacle de marionnettes et d'automates, jeu optique s'appuyant sur la peinture et les techniques de la perspective, ce théâtre ouvre une fenêtre sur un monde en miniature, offre au public le moyen d'un voyage immobile instructif et, surtout, fascinant. Je voudrais ici cerner les conditions de ce voyage, tenter de ressaisir l'expérience offerte au spectateur dans ce dispositif visuel et interroger le type de regard qu'il construit sur le monde et ses paysages en ce début du XIX^e siècle.

Dispositif pour un voyage immobile

Régulièrement signalé dans les ouvrages d'histoire du théâtre comme un exemple du développement de l'illusion scénique après la Révolution Française², le Théâtre Pittoresque et Mécanique commence depuis peu à sortir de l'ombre grâce aux travaux de l'historien des

¹ *Le Courrier des spectacles*, 26 avril 1802. Je modernise systématiquement l'orthographe des textes cités.

² Voir notamment : Marie-Antoinette Alley, *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1976 [1938], p. 43 ; Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 59 ; Olivier Bara, « Le Théâtre du Panorama-Dramatique, un laboratoire dramatique sous la Restauration », *Lingua Romana : a Journal of French, Italian and Romanian Culture*, vol. 11, 2013, p. 35-48.

médias Erkki Huhtamo³ et aux recherches d'Émeline Rotolo sur l'histoire des marionnettes dans la première moitié du XIX^e siècle⁴. Les sources écrites permettant de connaître le fonctionnement de ce théâtre sont constituées par la presse, dans laquelle on peut lire des annonces insérées par l'administration du théâtre ainsi que des compte rendus de représentations précisant parfois le programme, par des guides de voyage présentant les curiosités offertes par la capitale, par des récits de spectateurs étrangers, et par quelques allusions dans des pièces, des chansons ou des souvenirs. Les Archives Nationales conservent également deux documents essentiels découverts par Émeline Rotolo : en 1814, à la mort de Jean-Pierre Claude, dit Pierre, sa veuve fait dresser par notaire un inventaire de ses biens⁵ ; puis, le théâtre continue d'être exploité par les élèves de Pierre jusqu'à une vente aux enchères en 1821 qui occasionne une nouvelle description détaillée sous la forme d'un « État des meubles, effets mobiliers, décors, tableaux, ornements, et autres objets dépendants du Théâtre pittoresque & mécanique de Pierre⁶ ». Ce théâtre d'images ne semble toutefois pas avoir laissé de représentation graphique de ses réalisations ou de son dispositif, aussi la recherche doit-elle avancer malgré cette lacune, par rapprochements et comparaisons.

L'inventaire après décès renseigne sur la taille effective du dispositif :

Le bâti fondamental fixe du Théâtre mécanique occupe une étendue d'environ cinq mètres carrés disposés de manière à recevoir les divers tableaux, ainsi que les pièces mécaniques qui doivent figurer dans les différentes représentations et faciliter leurs mouvements⁷.

Le système mécanique repose sur un ensemble de jeux de poulies et de manivelles, qui permettent à une ou deux personnes de faire mouvoir l'ensemble des éléments depuis un seul poste de commande :

L'auteur a établi du même côté du bâti 1° les rouages moteurs à l'aide desquels on transmet le mouvement avec une manivelle au ciel qui porte le soleil et aux divers transparents. 2° Les moteurs qui font aller et venir les voitures, les vaisseaux et nombre d'autres figures mécaniques [...] ⁸.

Le système décoratif reprend le principe des coulisses de la scène à l'italienne, mais ces coulisses sont miniaturisées et l'espacement entre elles n'a pas à assurer la circulation de comédiens, ce qui permet d'en démultiplier le nombre :

Le théâtre est muni de quarante-deux coulisses de chaque côté, manœuvrées par autant de cordons qui après avoir passé sur deux poulies de renvoi, viennent se réunir dans deux râteliers placés de chaque côté du théâtre où ils sont arrêtés chacun par un bouton. Chaque râtelier est muni d'un rouleau octogone portant sur chaque face

³ Erkki Huhtamo, « Mechanisms in the Mist: A Media Archaeological Excavation of the Mechanical Theater », dans Nele Wynants (dir.), *Media Archaeology and Intermedial Performance: Deep Time of the Theatre*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019, p. 23-82.

⁴ Émeline Rotolo, « Le spectacle pittoresque et mécanique de Monsieur Pierre : la mécanique de l'illusion théâtrale », dans Valentina Ponzetto, Jennifer Ruimi et Camilla Murgia (dir.), *Représentation(s) : Cultures visuelles des spectacles marginaux (XVIII^e-XIX^e siècles)*, actes de colloque à paraître aux éditions Alphil/Presses Universitaires Romandes.

⁵ « Inventaire après le décès de M. Claude surnommé Pierre », Archives Nationales, MC/ET/XLIII/680. Désormais cité sous le titre « Inventaire après décès ».

⁶ L'état des meubles est contenu dans le « Procès-verbal tendant à l'adjudication du spectacle de Pierre », Archives Nationales, MC/ET/XLIII/720. Désormais cité sous le titre « État des meubles ».

⁷ « Inventaire après décès ».

⁸ *Id.*

des marques qui indiquent les coulisses qu'il convient d'abaisser à chaque changement de pièce⁹.

« L'état des meubles » recense « quatre-vingt-dix coulisses en toile montées sur leur cylindre », « quatorze ciels en toile montés sur leur cylindre » et détaille soixante-treize « tableaux peints sur carton¹⁰ » différents. La scène de la tempête réclame un appareil particulier composé de « neuf flots et quatorze plans qui se meuvent par le moyen d'une manivelle et tresse sans fin¹¹ ».

Les personnages traversent ces décors latéralement, posées sur « les traverses du bâti¹² », équivalant à des sortes de rails. Ces figurines sont pour la plupart « à peine plus grandes que le doigt¹³ » selon le témoignage d'un spectateur anglais donnant une idée de l'échelle du spectacle. Elles sont probablement conçues en deux dimensions, ne donnant à voir qu'un profil. Plus précisément, l'inventaire recense cinq-cent-quarante-huit figures montées sur un système à manivelle et soixante-quinze figurines dont le fonctionnement « exige le concours immédiat de la main pour les faire mouvoir sur les traverses qui servent de supports, mais les figurines sont disposées de manière qu'il suffit de leur imprimer le mouvement de translation sur les traverses pour obtenir le jeu des pièces qui les composent¹⁴ ». À leur propos, les témoignages parleront de figures ou de personnages, mais jamais de marionnettes ou d'automates bien que la technique s'en rapproche.

La curiosité en concurrence

Lors de son installation parisienne, le Théâtre Pittoresque est perçu comme une nouveauté, mais il a en réalité parcouru longtemps les routes d'Europe et son système apparaît comme la déclinaison d'un principe déjà mis en œuvre par un certain nombre d'entrepreneurs de spectacle. Erkki Huhtamo a retracé une partie de ce parcours itinérant : au moins dès 1786, Pierre, accompagné du physicien Degabriel, présente son *Perspektivisches Theater von einer neuen Art*, ou son *Großes Schauspiel theatralischer Perspektiven* en Europe centrale : il passe par Francfort, Munich, Augsbourg, Budapest, Prague, Hambourg... Lorsqu'il se fixe à Paris après avoir conduit son théâtre sur les routes d'Europe pendant une quinzaine d'années, Pierre, désormais seul, a plus de soixante ans¹⁵. Le Théâtre Pittoresque repose sur les mêmes principes que l'*Eidophusikon*, présenté par le peintre et décorateur Philippe-Jacques de Louthembourg à Londres à partir de 1781¹⁶. Erkki Huhtamo montre qu'il est probable que Pierre et Degabriel en aient eu directement connaissance et s'en soient inspirés, tout en rappelant que l'*Eidophusikon* lui-même est probablement un raffinement de pratiques déjà existantes : le Nouveau Théâtre Pittoresque présenté par un certain Toscani à la Foire Saint-Germain en 1748, les *Theatrum mundi* en vogue en Allemagne, le *Patagonian Theatre* de Londres (1776-1781). La représentation de l'*Eidophusikon* par Edward Francis Burney (**Erreur ! Source du renvoi introuvable.**) permet par transposition de donner une idée de l'échelle du Théâtre Pittoresque.

Si le dispositif n'est pas original en lui-même, le Théâtre Pittoresque n'en est pas moins remarquable par sa longévité qui prouve la durabilité de son succès auprès du public ; entre 1802 et 1823, il propose une expérience de spectateur sans équivalent. Selon le témoignage d'un spectateur anglais de 1815, très précieux pour reconstituer les conditions de représentation,

⁹ Id.

¹⁰ « État des meubles ».

¹¹ Id.

¹² « Inventaire après décès ».

¹³ « little longer than your finger », *The Theatrical Inquisitor*, octobre 1815, p. 274, article non signé. Je traduis toutes les citations anglaises.

¹⁴ « Inventaire après décès ».

¹⁵ Erkki Huhtamo, *loc. cit.*, p. 51-53.

¹⁶ Voir Paola Degli Esposti, *La tensione prerregistica. La sperimentazione teatrale di Philippe-Jacques de Louthembourg*, Padoue, Esedra, 2013.

un petit orchestre de six musiciens, placé sur un côté de la salle, joue une série d'airs en ouverture, annonciateur du tour d'Europe qui va suivre : « *Rule Britannia* succéda à *Vive Henri Quatre*, et *Ich bin Liederlich* vint après la *Valse tyrolienne*¹⁷ ». Le spectacle, d'une durée d'environ une heure et demie¹⁸, est systématiquement composé de huit tableaux, révélés puis dissimulés par un rideau, la musique reprenant à chaque entracte. Le public se voit distribuer un programme détaillant le contenu des tableaux (**Erreur ! Source du renvoi introuvable.**). Avant le premier lever de rideau, le mécanicien s'adresse cinq minutes au public, et il prend parfois la parole au cours des tableaux depuis la coulisse pour expliquer les particularités de la scène représentée.

Spectacle essentiellement visuel, le Théâtre Pittoresque fait aussi reposer l'illusion sur les bruitages et des effets de spatialisation du son : selon le *Moniteur universel*, « le bruit des voitures et des chevaux, que l'on distingue très bien, s'accroît selon qu'ils se rapprochent ou qu'ils s'éloignent, ou diminuent selon que leur nombre est plus ou moins considérable¹⁹ ». En outre, la disposition de la salle doit favoriser la focalisation du regard sur l'espace scénique ; Alexis Donnet note en effet que

Le Théâtre pittoresque et mécanique, où le spectateur placé dans l'obscurité voit des tableaux en transparent, animés par quelques figures mécaniques, et celui des Ombres chinoises au Palais-Royal [...] sont de simples salles avec des gradins en amphithéâtre, et qui n'ont du reste rien de remarquable pour l'étendue, la distribution, ni la décoration²⁰.

Le noir dans la salle et la disposition frontale de l'ensemble des sièges seront les marques d'une conception moderne de l'espace de représentation à partir du modèle de Bayreuth à la fin du siècle – mais en ces années 1800-1820, ces caractéristiques associent le Théâtre mécanique aux spectacles d'optique, aux représentations de lanterne magique et aux fantasmagories dont les effets dépendent intimement de l'obscurité dans laquelle le public est plongé.

Sur le plan légal, l'établissement de Pierre appartient à la catégorie des « spectacles de curiosité » ; à partir du décret napoléonien du 6 juin 1806, il est d'ailleurs censé abandonner le nom de « théâtre » au profit de « spectacle²¹ », mais on constate dans les annonces et les journaux la coexistence des deux termes. Le Spectacle mécanique et pittoresque appartient ainsi à un ensemble de formes spectaculaires, d'attractions et d'expositions qui toutes se proposent de faire voir le monde : le Panorama, dont la première version parisienne ouvre en 1799, mais aussi le « Cosmorama », le « Salon cosmographique » devenu « Panorama en grand relief », « l'Alporama en relief et perspectif », le « Diaphanorama », le « Salon Pittoresque », la « Promenade pittoresque dans la grotte d'Antiparos », le « Théâtre des Pygmées ou Spectacle du monde en miniature » de Charles Dromal²²... Autant de spectacles qui méritent doublement l'appellation de *curiosité* : ils attirent le public autant par des techniques optiques et mécaniques étonnantes qu'en alimentant une curiosité pour l'ailleurs, représentant pour le spectateur parisien autant d'occasions d'une éphémère évasion. L'engouement pour ces mises en scène du monde ne faiblira d'ailleurs pas tout au long du siècle, depuis la construction du Géorama en 1826 puis en 1844, jusqu'au globe céleste de l'Exposition Universelle de 1900²³.

¹⁷ « *Rule Britannia* succeeded to *Vive Henri Quatre*, and *Ich bien* [sic] *Liederlich* came tripping after the *Tyrolese Waltz* », *The Theatrical Inquisitor*, octobre 1815, p. 272.

¹⁸ « The performance lasts about an hour and half. » *Ibid.*, p. 274.

¹⁹ *Gazette nationale ou Moniteur universel*, 18 décembre 1803.

²⁰ Alexis Donnet, *Architectonographie des théâtres de Paris*, Paris, Didot, 1821, p. 361-362.

²¹ « Les spectacles de curiosité seront soumis à des règlements particuliers, et ne porteront plus le titre de théâtres. » Décret du 6 juin 1806, article 15.

²² Tous ces spectacles de curiosités sont annoncés dans les journaux des années 1810-1820.

²³ Voir Brooke Belisle, « Nature at a glance: Immersive maps from panoramic to digital », *Early Popular Visual Culture*, vol. 13, n° 4, 2016, p. 313-335.

Dans ce contexte de concurrence, la longévité du Théâtre pittoresque est remarquable, qui plus est au regard du tarif relativement élevé des places²⁴. Il réussit à se distinguer par la diversité des tableaux présentés, et surtout grâce à l'animation des paysages par les figures en mouvement. Comme on peut le lire dans un guide touristique de la capitale :

Dans le Panorama, on est frappé de la ressemblance des objets avec le modèle sur lequel ils ont été copiés ; mais c'est un tableau muet. Ici le mouvement se joint à l'image ; ce sont des villes pleines de leur population en mouvement ; des mers couvertes de leurs vaisseaux voguant à pleines voiles ; un ciel orné de ses flambeaux, roulant dans leurs orbites²⁵.

Spectacle oculaire, le Théâtre Pittoresque offre le plaisir d'une *peinture augmentée* et la promesse d'un voyage.

Voir les paysages de l'Empire

Chaque série de huit tableaux est présentée pendant quelques mois, puis renouvelée partiellement afin de relancer l'intérêt du public. Ces changements sont annoncés par les journaux et par des affiches. À la vente du théâtre, l'inventaire recense soixante-treize tableaux conservés²⁶ – dont on trouvera la liste en annexe – liste qui permet de réfléchir plus précisément à la forme de voyage auquel le Théâtre Pittoresque invitait. De quelle géographie ces paysages dessinent-ils les contours ? Ce théâtre qui traverse le Consulat, le Premier Empire et les premières années de la Restauration prend-il en compte l'histoire politique et militaire dans son découpage du réel ou diffuse-t-il l'image de paysages en apparence hors du temps ?

Si l'on reporte l'ensemble des lieux listés sur une carte, l'eurocentrisme du Théâtre Pittoresque apparaît nettement (**Erreur ! Source du renvoi introuvable.**). Seuls cinq d'entre eux sont situés hors d'Europe au sens géographique : le port d'Alger, le Cap de Bonne-Espérance, le port de Canton, l'île de Sainte-Hélène et Bombay. La majorité des autres se situe dans un triangle qui relie Brest, Naples et le détroit du Sund, entre le Danemark et la Suède ; les sites de l'actuelle Allemagne, de la Suisse, de l'Italie du Nord et des alentours de Paris sont particulièrement représentés. À l'exception de Moscou, toutes les villes hors de ce triangle central se situent sur une côte. Le Théâtre Pittoresque ne joue donc que très peu sur un attrait des lointains inconnus, sur un exotisme dépaysant ou sur l'orientalisme, auquel la campagne d'Égypte menée par Bonaparte (1798-1801) vient pourtant de donner un nouvel essor. Il dessine un monde dont le centre se situerait aux alentours de Strasbourg – où Pierre vécut avant de partir sur les routes en compagnie de Degabriel. Cette précision met sur la voie d'une dimension biographique dans le choix des paysages : les vues présentées seraient-elles simplement celles que Pierre a pu apprécier au cours de ses pérégrinations ? Certaines annonces le laissent entendre en affirmant que les « scènes sont toutes puisées dans la nature ; elles ont été peintes sur les lieux²⁷ ». Mais pour tous les paysages éloignés de l'Europe centrale où le Théâtre Pittoresque tourna, il est probable qu'il s'agisse plutôt d'adaptations d'images déjà en circulation. Lors de la vente en 1821, on recense « six cartons ou porte-feuilles renfermant

²⁴ « On regrette seulement que le prix des places soit un peu cher, d'autant plus qu'il faut être aux premières pour bien voir, et elles coûtent cinq francs. » [Abel Rémusat], *Le Coup de fouet, ou Revue de tous les théâtres de Paris*, Paris, chez tous les marchands de nouveautés, 1802, p. 130.

²⁵ *Manuel du voyageur à Paris*, Paris, Delaunay, 1803, p. 255.

²⁶ Le nombre total de tableaux présentés au cours de l'exploitation du Théâtre Pittoresque est supérieur : certaines vues annoncées par la presse ne sont en effet pas inventoriées à la vente du théâtre, par exemple celle de Bombay signalée par *Le Courrier des spectacles* du 31 janvier 1803.

²⁷ *Journal des débats et des décrets*, 3 juillet 1802.

diverses gravures et dessins²⁸ » : là se trouvait certainement la source des images de Lisbonne, de Sainte-Hélène ou de Saint-Pétersbourg.

Le choix d'une partie des paysages s'explique par leurs liens avec l'histoire politique et militaire récente, voire avec l'actualité la plus immédiate. Les allusions aux guerres du Directoire et du Consulat sont fréquentes dans les premières années d'exploitation : le Château de Pillnitz, présenté en 1802, rappelle la coalition de 1791 contre les révolutionnaires français ; la même année, à propos de Corfou, le programme souligne que « cette place a fait époque pendant la dernière guerre²⁹ ». Il en va de même pour Mantoue ou Malte par exemple : pour le spectateur, l'intérêt visuel se double de celui de découvrir l'image de lieux dont il a pu entendre parler pour leur rôle stratégique et géopolitique.

Le Théâtre Pittoresque s'attache particulièrement aux paysages de l'épopée napoléonienne. Le *Journal de l'Empire* du 24 avril 1813 note qu'on « y remarque une superbe vue de Moscou, avec l'entrée de S. M. l'Empereur au Kremlin ». La récente prise de Moscou est ainsi mise en image avec quelques mois de décalage. Rien ne laisse supposer que ce tableau fait allusion à l'incendie de la ville, prélude à la retraite catastrophique de l'armée : c'est l'acte héroïque de conquête que Pierre met en avant. Une vue de Porto Ferrajo sur l'île d'Elbe est programmée en février 1815, mois au cours duquel Napoléon s'en échappe, et la vue reste à l'affiche pendant l'essentiel des Cent-Jours. Les décalages temporels ne sont toutefois pas toujours des retards : fin septembre 1815, le Théâtre Pittoresque met en scène le débarquement de Napoléon à Sainte-Hélène, anticipant alors l'événement d'au moins trois semaines³⁰.

« C'est un des avantages de ce théâtre de pouvoir offrir à la fois les lieux qui rappellent de grands souvenirs et ceux qui piquent la curiosité du moment » lit-on dans le *Journal de Paris* du 12 novembre 1815. Dans une période où la presse illustrée n'existe pas encore, le Théâtre Pittoresque montre les lieux dont on parle ; il est à sa manière un média donnant une consistance visuelle aux actualités. Volontairement ou inconsciemment, il paraît servir les intérêts de la propagande impériale : non seulement il retrace jusqu'en 1815 les étapes de la geste napoléonienne, mais surtout il donne à voir essentiellement les paysages d'une France qui s'étend et de ses alliés, jouant moins sur l'attrait de l'exotisme que cherchant à former une conscience du territoire européen perçu dans son actualité. Il obtient d'ailleurs les faveurs de la famille impériale qui assiste à plusieurs reprises à des représentations³¹ et peut s'enorgueillir d'être, « de tous les spectacles, [...] le seul sur lequel la censure ou la critique n'ont point trouvé à s'exercer, même dès le début³² ». Consensuel et en apparence apolitique, le Théâtre Pittoresque sert discrètement une image de la France conquérante, dont le spectateur vient s'approprier les nouveaux horizons.

Un voyage pour le plaisir des yeux

Bien des paysages choisis ne répondent cependant pas à une actualité, mais correspondent aux lieux communs du tourisme. Rome, Naples et Venise sont depuis longtemps les destinations traditionnelles du Grand Tour, ce voyage de formation des jeunes aristocrates qui, depuis le XVII^e siècle au moins, vont chercher sur le chemin de l'Italie un contact avec d'autres langues,

²⁸ « État des meubles ».

²⁹ « Programme des pièces qui se donnent aujourd'hui et jours suivants, à 7 heures et demie précises, au Théâtre Pittoresque et mécanique », Bibliothèque nationale de France, 8-YF PIECE-306. La comparaison avec les annonces des journaux permet de dater ce programme de l'été 1802.

³⁰ *The Theatrical Inquisitor*, octobre 1815, p. 272. L'article est daté du 24 septembre.

³¹ L'Impératrice assiste à une représentation le 27 février 1806, et le Prince Louis le 1^{er} mars de la même année (*Courrier des spectacles*, 2 et 3 mars 1806). Une nouvelle représentation pour l'Impératrice le 24 janvier 1807 donne lieu à une gratification de 3000 francs pour le Théâtre Pittoresque (Alphonse Maze-Sencier, *Les Fournisseurs de Napoléon I^{er} et des deux impératrices*, Paris, Henri Laurens, 1893, p. 137).

³² *La Décade, philosophique, littéraire et politique*, 10 pluviôse an XII [31 janvier 1804], p. 247.

une éducation des sens et une culture européenne. Mais si la dimension instructive du Théâtre Pittoresque est parfois évoquée, celui-ci propose avant tout un voyage fait pour le plaisir des yeux. Spectacle ne reposant sur aucune fiction, ne pouvant déboucher sur aucune morale, c'est aux sens qu'il s'adresse avant tout, possédant « le mérite de rendre aux voyageurs les sensations qu'ils ont éprouvées, et de faire naître ces sensations dans l'âme de ceux qui ne peuvent voyager³³ ». Nous nous situons alors dans un régime de circulation des images encore relativement restreint, avant le temps du « raz-de-marée de l'illustration³⁴ » décrit par Élisabeth Parinet, et avant celui de la « moisson daguerrienne du monde³⁵ » évoqué par Manuel Charpy. Même si toute une imagerie populaire existe, celle-ci s'attache avant tout à véhiculer des portraits, des images pieuses, des caricatures politiques et des scènes historiques. En dehors du Salon de peinture où il gagne progressivement en dignité, le paysage reste un objet relativement rare pour l'œil du spectateur des deux premières décennies du XIX^e siècle.

En l'absence de décor conservé, le « pittoresque » assumé dans le nom même du théâtre met sur la voie du type de plaisir procuré par les paysages animés. Le terme désigne des réalités multiples : selon Odile Parsis-Barubé, il s'agit à la fois d'un « code d'appréciation esthétique » et d'une « pratique sociale³⁶ » ; il renvoie aussi aux publications des *Voyages pittoresques*, récits de voyage illustrés dont la « mode éditoriale » développée en France, en Angleterre et en Allemagne entre 1770 et 1850, a été étudiée par Caroline Jeanjean-Becker³⁷. Le mot relevant du domaine de la peinture est hissé au rang de catégorie esthétique à la fin du XVIII^e siècle, notamment à travers les ouvrages de William Gilpin : à l'opposé de l'unité et de l'harmonie à la source du beau, le pittoresque naît de la diversité des objets, de la multiplicité des plans et de la brisure des lignes, ainsi que d'un jeu sur les contrastes de lumière et d'obscurité. Contrairement au sublime, le pittoresque ne souffre pas l'excès : il procure des émotions agréables, qui charment l'œil mais n'emportent pas au-delà de la mesure. Le voyageur en quête de pittoresque se déplace non pour l'instruction mais dans le cadre d'une culture du plaisir. Alain Corbin conclut à son propos que « l'essentiel n'en reste pas moins le désir, la quête sans cesse renouvelée de l'observatoire privilégié et la chasse à l'instantané. Le voyage pittoresque est incessante poursuite du spectacle et de la surprise qu'il procure³⁸ ». Le Théâtre Pittoresque ne se donne toutefois pas pour mission de révéler des beautés cachées : il donne à voir des lieux déjà repérés comme dignes d'attention. Ainsi « Aukerk » (Ouderkerk) est décrit dans un programme comme une « situation [...] très connue et très fréquentée en été comme promenade d'agrément, et en hiver comme promenade de curiosité, à cause du passage des bateaux qui procurent l'eau douce à la ville d'Amsterdam³⁹ ». Dans ce sens, le Spectacle de Pierre participe d'une banalisation du pittoresque, celle qu'Alain Corbin voit à l'œuvre dans l'installation de bancs favorisant l'admiration des points de vue, de belvédères et de tables d'orientation.

Le Théâtre Pittoresque propose de la sorte un voyage dans les sites touristiques européens, présentés sous un angle qui doit en rendre la vue agréable. Il ne sort jamais de cette vocation géographique : aucun tableau ne présente de scène merveilleuse ou d'imagination. Tout se passe comme s'il était un lieu d'apprentissage du regard touristique. Historiquement et

³³ Gazette nationale ou Moniteur universel, 18 décembre 1803.

³⁴ Élisabeth Parinet, citée par Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2021, p. 108.

³⁵ Manuel Charpy, « 1839 : La France offre au monde son image », dans Patrick Boucheron (dir.), *Histoire mondiale de la France*, Paris, Le Seuil, « Point », 2018, p. 632.

³⁶ Odile Parsis-Barubé, « Introduction » dans Odile Parsis-Barubé (dir.), *Le Pittoresque. Métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 15.

³⁷ Caroline Jeanjean-Becker, « Les récits illustrés de *Voyages pittoresques* : une mode éditoriale » dans Jean-Michel Leniaud et Béatrice Bouvier (dir.), *Le Livre d'architecture, XV^e-XX^e siècle : Édition, représentations et bibliothèques*, Paris, Publications de l'École nationale des Chartes, 2002. Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/enc/1120>>.

³⁸ Alain Corbin, *Le Territoire du vide : L'Occident et le désir de rivage*, Paris, Flammarion, 2018 [1988], p. 165.

³⁹ « Programme des pièces », *op. cit.*

socialement construit, le regard touristique, ou *tourist gaze* tel que l'étudie le sociologue John Urry⁴⁰, est influencé par l'imaginaire visuel véhiculé par différents médias et conduit à un découpage très sélectif du monde. Il est à la fois recherche du plaisir esthétique et désir de découvrir ce qui fait la typicité d'un lieu, de saisir les détails qui rendent l'expérience du regard unique, dans le cadre d'une pratique qui se sait sociale et collective. Le Théâtre Pittoresque participe à forger les attentes des spectateurs vis-à-vis du réel et à rendre le monde disponible à sa consommation visuelle.

Circulation des hommes, circulations du regard

Davantage que des points de vue, le Théâtre Pittoresque offre une profusion de détails à observer grâce à l'animation et aux déplacements des figures. L'importance des moyens de transports dans l'inventaire des figures est remarquable : on y dénombre, entre autres, « cent barques à voile environ, soixante barques à rame environ, dix grands bateaux chargés, douze voitures à quatre roues attelées de quatre et six chevaux, cinquante voitures à deux et quatre roues attelées de deux chevaux, cinquante cabriolets et charrettes environ à deux roues attelées d'un cheval [...] deux cents piétons environ⁴¹ ». C'est dire si, sur ce théâtre, les humains n'existent qu'en mouvement. Le mécanisme ne permet que des traversées latérales du cadre de scène par les figures, organisant un ballet incessant d'entrées et de sorties. Ces apparitions et disparitions successives mettent en valeur le rôle du cadre de scène : le paysage s'offre ainsi comme le fragment d'une totalité plus vaste, choisi parce qu'il est un lieu de passage où s'exprime le mouvement de toute une société. D'où une prépondérance des paysages portuaires, des places et des ponts, préférés aux paysages naturels, relativement rares (on relève notamment les Alpes et la Forêt Noire), le Théâtre Pittoresque donnant surtout à voir les œuvres du génie civil, les marques de l'aménagement de la nature, rejoignant en cela le centre d'intérêt des *Voyages pittoresques* dont le « souci principal reste l'architecture⁴² ».

Le nombre de vues portuaires n'est pas sans faire écho à la place prise par celles-ci dans la peinture du XVIII^e siècle, en particulier à travers la série des « Ports de France » (1753-1765) de Joseph Vernet. Ouvert sur la Méditerranée ou l'Atlantique, le port offre de riches effets de perspectives ; pour Vernet, il est aussi l'occasion de déployer le spectacle de la société, qui se déploie toute entière sur les quais. *L'Entrée du port de Marseille* (1754) donne à voir des baigneurs, des pêcheurs, des musiciens, des aristocrates profitant de la vue, dont un à l'aide d'une longue-vue, des fumeurs... (**Erreur ! Source du renvoi introuvable.**) Le point de vue choisi permet de montrer différents types de navire et de barque à diverses échelles. On peut risquer l'hypothèse que le tableau du port et de la ville de Marseille présenté par Pierre s'en rapprochait, si ce n'est dans le détail du dessin du moins dans le principe de composition, alliant multiplication des plans, diversité des figures et luminosité apportée par le ciel se reflétant sur la mer. Le port n'est pas qu'un beau sujet : il est aussi, et depuis longtemps, symbole de pouvoir économique. À propos du port d'Amsterdam, ville plusieurs fois représentée au Théâtre Pittoresque, Alain Corbin écrit que ce « microcosme au sein duquel la confluence des richesses de la planète atteste la bénédiction divine et l'héroïsme qui a permis à l'homme de triompher de la colère des éléments, a très tôt proposé un modèle de délectation, qui se propage au siècle des Lumières⁴³ ». Loin de la complaisance dans la poétique des ruines alors en vogue, invitant à la méditation sur le devenir historique des civilisations, l'essentiel des vues du Théâtre Pittoresque propose au contraire une vision triomphante de l'action humaine sur une nature maîtrisée.

⁴⁰ John Urry et Jonas Larsen, *The Tourist Gaze 3.0*, Londres, Sage, 2011.

⁴¹ « État des meubles ».

⁴² Caroline Jeanjean-Becker, *loc. cit.*

⁴³ Alain Corbin, *op. cit.*, p. 215.

Il est tentant de voir dans le mécanisme du Théâtre Pittoresque une forme-sens, ou à tout le moins une métaphore sociale. Plusieurs commentateurs, soulignant l'importance du nombre de figures se déplaçant simultanément dans le tableau, s'émerveillent de voir que leurs passages se déroulent sans accroc ni heurt : « tout marche avec ensemble et sans confusion⁴⁴ ». Dans une période de guerres napoléoniennes et de blocus économiques, le Théâtre Pittoresque et Mécanique représente une société apaisée et idéale où tout conflit serait exclu grâce à la régulière circulation des individus et des marchandises – libéralisme dont la réussite exige que chaque individu suive son trajet parallèle, sur une tresse sans fin, et reste sur sa traverse...

Spectacle de la circulation, le dispositif invite à la circulation du regard lui-même. La mise en action de l'œil du spectateur, sollicité par l'animation du paysage et la multiplicité des détails, compense l'absence d'action dramatique. Des annonces parues dans le *Courrier des spectacles* incitent à apprécier les tableaux à la lorgnette, pour percevoir le détail des costumes et grâce à laquelle « on découvre les points extrêmement éloignés, et qui peuvent échapper à la faiblesse des vues ordinaires⁴⁵ ». Le spectateur est invité à ne pas en rester à une vision globale du tableau. Comme le fait remarquer Daniel Arasse, « la peinture du paysage autorise, mieux qu'une autre, la dislocation du tableau par le regard⁴⁶ », qui va et vient entre le détail et l'ensemble ; plus encore, « l'effet de plaisir du tableau tient à cette possibilité d'oscillation, entre rapprochement et mise à distance de ses parties⁴⁷ ». Le Spectacle de Pierre invite à vivre momentanément la fiction d'une plongée dans le paysage, mouvement d'immersion que Diderot avait instauré comme modèle d'appréciation esthétique dans son *Salon* de 1767 à propos des tableaux de Vernet. Circulation entre les différents plans, traque du détail pittoresque et possibilité d'immersion sont les différentes voies par lesquels le Théâtre Pittoresque intéresse et forme l'œil de ses spectateurs.

L'expérience de la gradation : une animation par la lumière

L'évolution latérale des figures n'est pas seule à animer les paysages de Monsieur Pierre : certains tableaux présentent ce que les annonces nomment les « effets de la nature » ou les « effets du clair-obscur » : le lever ou le coucher du soleil, le lever de la lune, l'orage et la tempête en mer. La déclinaison des différents moments du jour rejoint ici encore la peinture de Vernet et sa série des *Quatre Heures du Jour* (1757), mais rapproche surtout le Théâtre Pittoresque de l'*Eidophusikon* où Louthembourg avait représenté, dans une série de quatre tableaux animés, l'aurore sur une vue de Londres, midi sur le port de Plymouth, le coucher du soleil sur Naples et la lune sur les rives de la Méditerranée⁴⁸. Les effets de gradation de lumière restent une nouveauté remarquable pour les spectateurs parisiens. Un article relève que « l'auteur a su graduer tous les effets du crépuscule d'un beau jour, et des passages successifs de l'ombre à l'aurore et de l'aurore à la lumière⁴⁹ », un autre signale la réussite des « variations de scènes dans l'atmosphère à proportion que l'astre du jour disparaît⁵⁰ ». La gradation est rendue possible par le dispositif d'éclairage que décrit l'inventaire après décès :

Les effets de lumière sont produits par trois caisses de lampes à courant d'air⁵¹ et un réflecteur et au moyen de transparents. La première caisse près du rideau est

⁴⁴ *Le Courrier des spectacles*, 31 juillet 1802, article signé « F. J. B. P. G *** ».

⁴⁵ *Le Courrier des spectacles*, 7 août 1802.

⁴⁶ Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014 [1996], p. 248.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 249.

⁴⁸ Ann Bermingham, « Technologies of Illusion: De Louthembourg's Eidophusikon in Eighteenth-Century London », *Art History*, vol. 39, n° 2, avril 2016, p. 381.

⁴⁹ *Le Courrier des spectacles*, 4 juillet 1802.

⁵⁰ *Le Courrier des spectacles*, 19 janvier 1803, article signé C. L.

⁵¹ Par « lampes à courant d'air », il faut entendre les quinquets, mis au point au début des années 1780 et progressivement adoptés pour l'éclairage domestique et théâtral.

composée de deux lampes et de six transparents ; chacune des deux autres est munie de huit lampes à réflecteur et de huit transparents demi circulaires montés sur des châssis en cuivre de même forme composés chacun de deux cadres qui se meuvent à coulisse horizontalement de manière à pouvoir s'écarter ou se rapprocher les uns des autres suivant qu'on veut augmenter ou diminuer l'intensité de la lumière ou en varier les effets, ce qui s'obtient par des cordons passant sur des poulies de renvoi et manœuvrés par un mécanisme assez ingénieux placé à gauche sur le bâtis du théâtre⁵².

Ces caisses paraissent semblables aux *Beleuchtungskasten* (boîtes d'éclairage) utilisés dans les théâtres allemands à partir des années 1800 ; ce système est composé, selon Cristina Grazioli d'une « boîte en bois qui contient la lampe, avec des parois intérieures en laiton, ouvertes d'un côté et munies d'écrans rouges, jaunes, bleus ou verts en taffetas ou en verre coloré. Les différentes couleurs permettaient d'obtenir différentes atmosphères : aube, jour, coucher de soleil, nuit étoilée, clair de lune⁵³ ». Usant des mêmes principes, le mécanicien Pierre ajoute la possibilité d'un contrôle centralisé de l'ensemble de ces moyens d'éclairage alors inconnus sur les scènes françaises, se plaçant ainsi à la pointe de la modernité en matière d'éclairage scénique. À la modernité technique se joint la modernité esthétique. La lumière peut être orientée, mimer les évolutions de la lumière naturelle, créer des variations et des contrastes, établir sa propre durée. Le Théâtre Pittoresque mérite donc d'être inscrit dans le cadre des mutations de la pensée de la lumière au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, au cours duquel, comme le montre Cristina Grazioli, l'éclairage scénique vise « la reproduction d'un paysage "atmosphérique" » – évolution fondamentale dans la mesure où « l'atmosphère rend possible la métamorphose du vide de l'espace scénique en "plein" de matière lumineuse⁵⁴ ». Au-delà d'une recherche d'imitation de la nature, le Théâtre Pittoresque devient ainsi le lieu d'une expérience de la lumière en elle-même, ce que le clou de la tempête vient confirmer⁵⁵.

L'œil dans la tempête

Pendant vingt ans, les représentations se sont achevées par le tableau d'une tempête en mer provoquant un naufrage. L'image d'une nature déchaînée et la mise en scène d'une action complète, bien qu'elle ne soit rattachée à aucune fiction, en font une séquence tout à fait à part. Dans ce monde de circulation idéale, la tempête introduit de l'accident et offre le spectacle de héros anonymes confrontés à une épreuve épique, suscitant un plaisir mêlé de terreur propre au sentiment du sublime. Ce « spectacle à la fois effrayant et beau », lit-on dans le *Courrier des spectacles*, « est vraiment un mélodrame en raccourci ; il en a la marche, le spectacle, le fracas et l'intérêt⁵⁶ ». Le récit du spectateur anglais s'attarde longuement sur la séquence qui l'a visiblement impressionné :

L'obscurité croissante de l'atmosphère, le roulement des vagues, l'écume, le bruit des flots, la lumière vacillante, les efforts du navire finissant par s'engloutir dans les gouffres de la mer, captaient l'attention, et excitaient un intérêt qui, quand on y repense, paraît tout à fait incroyable. Quelques hommes du navire, au prix d'un travail infini, atteignent les rochers, des barques apparaissent, mais ne peuvent guère tenir sur une telle mer ; ils sont cependant sauvés, au milieu des applaudissements

⁵² « Inventaire après décès ».

⁵³ Cristina Grazioli, « "Peindre avec la lumière" : la naissance d'une esthétique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 273, 2017-I, p. 58-59.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁵ C'est en ce sens que le Théâtre Pittoresque s'intègre à l'ensemble des dispositifs qui précèdent l'invention du cinéma étudiés par Patrick Désile dans sa *Généalogie de la lumière : Du panorama au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000, voir en particulier les pages 121-132.

⁵⁶ *Le Courrier des spectacles*, 4 juillet 1805.

des spectateurs inquiets et passionnés. Mais on voit alors un malheureux isolé luttant entre la vie et la mort ; il gagne aussi le rocher, mais aucun bateau ne veut s'aventurer pour lui seul. Un homme apparaît en haut d'une falaise et lance des cordes. Hélas ! le naufragé ne peut les atteindre sans se livrer à nouveau, épuisé comme il l'est, à l'élément furieux, et nager jusqu'au pied du précipice. Enfin, désespéré, il plonge dans la mer, et les vagues avides semblent l'avoir englouti pour toujours. Mais on le voit encore, dépensant son dernier effort dans la plus courageuse persévérance. Il attrape la corde, il se traîne hors des vagues déferlantes, il grimpe, son sauveteur le tire, mais le pauvre homme est faible, et retombe encore sur la plage. De nouveau, il tente de sauver sa vie presque éteinte, de nouveau il se traîne jusqu'à mi-hauteur de la falaise, il chancelle, il tombe, mais pourtant [...] il se remet à la laborieuse tâche. Il se lève, il monte, il est sauf ! Ils se serrent dans les bras, ils s'échappent des tumultes sauvages de la scène, et la tempête continue à faire rage, pour laisser jouir du spectacle de la désolation qu'elle a causée⁵⁷.

L'article emprunte trop aux codes littéraires pour qu'on ne soupçonne pas le rédacteur de romancer son souvenir et d'exagérer son impression. Mais il s'achève par une remise en perspective en rappelant la petitesse des figures : le journaliste s'étonne d'avoir pu en être ému, et admire le travail fourni pour obtenir un tel effet. Une tension s'installe entre le sentiment du sublime, qui naît selon Edmund Burke du spectacle de la faiblesse humaine face aux éléments déchaînés, et l'émerveillement de la réussite de l'imitation par le « technicien démiurge⁵⁸ » Pierre (pour reprendre l'expression d'Émeline Rotolo), capable de concurrencer la nature.

La tempête est un lieu commun littéraire en tant que passage obligé des épopées antiques et des romans d'aventure de la Renaissance au XVIII^e siècle, un *topos* scénique avec de nombreuses occurrences dans la tragédie lyrique dès le XVII^e siècle, et un *topos* pictural : Louterbourg et Vernet sont les principaux représentants du renouvellement de la peinture de marine et de naufrage au XVIII^e siècle⁵⁹. À nouveau, on peut imaginer que le tableau présenté par le Théâtre Pittoresque ressemble à certains naufrages peints par Vernet (**Erreur ! Source du renvoi introuvable.** et **Erreur ! Source du renvoi introuvable.**) où les rochers du premier plan servent à la fois à accueillir les naufragés et à cadrer la composition, comme pour tenir le déchaînement des éléments à distance. Le spectacle propose pourtant un traitement original de la tempête en important dans le domaine du spectacle des effets de lumière jusque-là réservés au domaine pictural et en dépassant les possibilités de la peinture grâce au mouvement.

La scène de la tempête est d'abord une expérience du noir. L'obscurité mise en place est suffisamment caractéristique pour être évoquée par allusion dans une pièce de 1807, où un

⁵⁷ « The thickening gloom of the atmosphere, the rolling of the waves, the foam, the gushing noise, the flickering light, the toils of the vessel, and her final loss among the gulphs, took an hold upon the attention, and excited an interest, which, when only remembered, seems quite incredible. Some of her men, with infinite labour, attain the rocks, boats appear, but they can scarcely live *in such a sea*, they are however saved, amid the applauses of the eager and agitated spectators, but a solitary wretch is seen yet struggling between life and death; he also gains the rock, but no boat will venture out for him alone. A man appears on a cliff and casts out ropes, alas ! he cannot reach them, without again committing himself exhausted as he is, to the furious element, and reaching the foot of the precipice. At last, in despair, he plunges into the sea, and the greedy waves appear to have swallowed him up for ever. But you see him yet again, spending his last effort in the most courageous perseverance. He catches the rope, he drags himself from the sweeping surge, he climbs, his preserver pulls, but the sufferer is weak, and he falls again upon the beach. Again he essays to save his almost-exhausted life—again he drags himself midway up the cliff—he totters, he falls, but yet [...] he returns anew to the laborious task. He rises — he mounts — he is safe! They clasp each other in their arms — they retire from the wild tumults of the scene, and the rage of the tempest is left to revel over the desolation it has caused. » *The Theatrical Inquisitor*, octobre 1815, p. 273.

⁵⁸ Émeline Rotolo, *loc. cit.*

⁵⁹ Voir : Éva Riveline, *Tempêtes en mer. Permanence et évolution d'un topos littéraire (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2015 ; Sylvie Bouissou, *Crimes, cataclysmes et maléfices dans l'opéra baroque en France*, Paris, Minerve, 2011 ; Gaëlle Rio (dir.), *Tempêtes et naufrages : de Vernet à Courbet*, catalogue de l'exposition du Musée de la Vie romantique, Paris, Musées Éditions, 2020.

personnage de jaloux est dit « ténébreux comme les tempêtes du théâtre de Pierre⁶⁰ ». On peut supposer que pendant une partie de la séquence, il n’y a pas d’autre source de lumière que celle, intermittente, des « éclairs multipliés qui découvrent cette scène terrible⁶¹ » produits grâce à « quatre lampes à esprit-de-vin » enflammant « de la poudre de lycopode⁶² ». Les éclairs, que Vernet devait figer sur sa toile, deviennent ici le prétexte à créer un éclairage dynamique, contrasté et clignotant. Si l’œil du spectateur est invité à suivre les évolutions des figures et le sauvetage, il est surtout déstabilisé par l’obscurité et les contrastes de lumière. Le théoricien du pittoresque William Gilpin remarquait que, dans le cas de paysages n’offrant pas une grande variété de plans et d’objets comme une vue maritime, l’orage sera bienvenu pour améliorer la composition : par les déchirements des nuages et les éclats de lumière, il produit les idées du sublime et « conduit l’œil en quête d’objets à la grandeur de l’effet⁶³ ». Ce constat rejoint la proposition de l’anthropologue Tim Ingold interrogeant la perception des phénomènes météorologiques : « le temps qu’il fait n’est pas un *objet* de la perception » : il « entre dans la conscience visuelle non, en premier lieu, en tant que chose que nous voyons, ou même comme un panorama, mais en tant qu’*expérience de la lumière en elle-même*⁶⁴ ». Après avoir invité l’œil du spectateur à circuler dans des tableaux urbains et à chasser le détail, les séances du Théâtre Pittoresque s’achèvent sur une nouvelle expérience visuelle : représenter en quelques minutes l’obscurcissement du ciel, l’éclatement de l’orage, la foudre puis le retour du beau temps est l’occasion d’éprouver la vision, et de faire de la lumière et de ses variations le sujet même du spectacle.

Le monde en morceaux choisis

En proposant un tour d’Europe en 90 minutes, le Théâtre Pittoresque et Mécanique participe d’un côté à forger au sein du public une conscience et un imaginaire géographique, en lien avec l’actualité politique et militaire, et de l’autre à redéfinir les critères de l’illusion visuelle. En 1816, le Théâtre de la Gaité refuse le manuscrit d’une pièce à grand spectacle car « on a vu des tempêtes, des naufrages rendus avec une grande vérité dans le petit cadre du Théâtre de M. Pierre ; mais le mécanicien avait senti le besoin de placer tout dans la demi-teinte, et il paraît presque impossible de reproduire ces effets sur un théâtre ordinaire⁶⁵ ». Au début des années 1820 toutefois, après avoir fixé le niveau d’exigence en matière d’illusion, le Théâtre Pittoresque rencontre des difficultés économiques et se voit concurrencer par de nouvelles attractions. Le Diorama de Louis Daguerre et Charles-Marie Bouton ouvre en 1822 : des toiles, représentant des paysages et des scènes d’intérieur, animées par la modification graduelle de l’éclairage, y emplissent désormais tout un cadre de 7 mètres de large sur 4 de hauteur. À la même époque paraît le premier tome des monumentaux *Voyages pittoresques et romantiques dans l’ancienne France* dirigés par le Baron Taylor, signe d’une nouvelle sensibilité au patrimoine architectural, non dénuée de mélancolie. Vendu, le Théâtre Pittoresque, après avoir

⁶⁰ Eugène Décour et Joseph Aude, *Arlequin sourd-muet, ou Cassandre opérateur, arlequinade en vaudeville*, Paris, Hérée et Dumas, 1807, p. 18.

⁶¹ *Le Courrier des spectacles*, 4 juillet 1805.

⁶² « Inventaire après décès ».

⁶³ William Gilpin, *Observations relative chiefly to picturesque beauty*, 1786, cité par Jacques Rancière, *Le Temps du paysage*, Paris, La Fabrique, 2020, p. 81.

⁶⁴ « the weather is not really an *object* of perception at all. [...] the weather enters into visual awareness not, in the first place, as a thing we see, or even as a panorama, but as *an experience of light itself*. » Tim Ingold, « The eye of the storm: visual perception and the weather », *Visual Studies*, vol. 20, n° 2, octobre 2005, p. 97.

⁶⁵ *Registres du Théâtre de la Gaité, compte rendu de séance du comité de lecture du 18 septembre 1816*, cité par Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Cœlina (1800) à L’Auberge des Adrets (1823)*, Service de reproduction des thèses de l’Université de Lille III, 1974, p. 396.

tant fait voyagé, voyagea à son tour et partit pour Calcutta en 1824⁶⁶, où ses paysages européens devinrent, peut-on imaginer, des vues exotiques.

Devenu désuet sur la fin de son exploitation, il n'en aura pas moins fait partie de ces moyens spectaculaires « à l'aide desquels on reproduit, sous des images saisissantes, l'ensemble des phénomènes naturels » qui selon la conviction d'Alexandre de Humboldt sont à même de nourrir le goût des voyages et de la connaissance du cosmos, et grâce auxquels « l'on peut familiariser les hommes avec l'unité du monde et leur faire sentir plus vivement le concert harmonieux de la nature⁶⁷ ». Le témoignage de Théophile Gautier qui assista enfant aux représentations du Théâtre Pittoresque dit aussi l'ambivalence de la curiosité qu'attise le spectacle :

Voir la mer a été pour moi un désir presque maladif. Dès l'âge de cinq ou six ans, j'étais un des spectateurs les plus assidus du spectacle mécanique de M. Pierre, où l'on représentait des combats, des tempêtes, des naufrages et autres scènes analogues. [...] Plus tard, j'ai vu la mer, et j'avoue que je l'ai trouvée trop ressemblante au spectacle de M. Pierre ; il me semble que les vaisseaux sont de carton, et glissent sur une rainure ; les vagues me font l'effet de calicot vert glacé d'argent, n'en déplaît à lord Byron et aux descriptions poétiques⁶⁸.

Invitation au voyage, la vue pittoresque et le spectacle d'une nature lointaine constituent de formidables ouvertures de l'imaginaire – mais la fascination que font naître ces paysages produit aussi le risque de la déception en promettant un monde trop bien mis en scène.

⁶⁶ Alexis Donnet, *op. cit.*, p. 362.

⁶⁷ Alexandre de Humboldt, *Cosmos, Essai d'une description physique du monde*, trad. Ch. Galusky, t. II, Paris, Gide et Baudry, 1855, p. 107.

⁶⁸ Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, Paris, V. Lecou, 1852, p. 151-152.

Annexe

Liste des tableaux conservés à la vente du Théâtre Pittoresque et Mécanique. Extrait de l'« État des meubles, effets mobiliers, décors, tableaux, ornements, et autres objets dépendants du Théâtre pittoresque & mécanique de Pierre, établi à Paris Galerie de Montesquieu », issu du « Procès-verbal tendant à l'adjudication du spectacle de Pierre », 26 juin 1821, Archives Nationales, MC/ET/XLIII/720. L'orthographe du document original est respectée.

Tableaux peints sur carton

A

Les Alpes

Le port & la ville d'Alger

La ville d'Aix la Chapelle

La ville d'Amsterdam

La place du palais royal d'Amsterdam

La ville d'Ausbourg en Souabe

B

Le port de Brest

La place du palais royal à Bordeaux

Vue du paysage sur le Bas-Rhin

Le Cap de Bonne-Espérance

L'île Sainte Barbe sur la Saône près Lyon

C

L'île de Corfou

Le port de Carthagène

Le port de Cadix

Le port de Canton (quang cheu) en Chine

Le bourg de Saint-Cloud

Le pont de Charenton près Paris

D

La ville de Dresde

Les dehors de la ville de Dresde couvert de neige

Le Détroit des Dardanelles

E

Les effets du lever du soleil

Les effets du lever de la lune

Les effets de la mer agitée

La ville d'Eisenac en Allemagne

L'île d'Elbe

Le lac d'Eutin en Holstein

L'île des peupliers à Ermenonville

Le Désert d'Ermenonville

F

La ville de Francfort-sur-le-Mein

La ville de Florence

La forêt noire en Souabe

[4]

G

Le château de Greenwich en Angleterre

Le port de la ville de Gênes

La ville de Genève en Suisse

H

Le port et la ville de Helder en Nord Hollande

La ville de Hambourg

L'île Sainte-Hélène

K

La ville de Kielle en Holstein

La ville de Konisberg en Prusse

L

La ville de La Rochelle

La ville de Lauftenburg en Suisse

Le port de Livourne

Le port de Westminster à Londres

Le port & la ville de Lisbonne

Le Lemmer dans la frise hollandaise

M

Le domaine de l'ermitage du mont d'or

L'île de Malte

Le port & la ville de Marseille

Le domaine de morfontaine

La ville de Montmorency

L'ermitage de J. J. Rousseau à Montmorency

La ville de Mantoue

La ville de Mayence

La ville de Moscou

Le Mont Saint-Michel

N

Le pont de Neuilly près Paris

Le port de Naples

O

Oudorkerk près Amsterdam

P

Le pont Louis Seize à Paris

Le palais du Louvre à Paris

Le village de Passy près Paris

Le port de Porto Ferrajo

La ville de Pilnitz en Allemagne

La ville de Saint Petersburg

R

Le bourg de Richmond en Angleterre

La ville de Rheims

La ville de Rome

S

Le détroit de Sund

La ville de Stockholm

T

Le val de Travers en Suisse

La vallée du Thorent en Suisse

V

La place Saint-Marc à Venise

W

Le bourg de Windsor en Angleterre