

Théâtre et architecture baroque

Pierre Charpentrat

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/265>

DOI : [10.4000/baroque.265](https://doi.org/10.4000/baroque.265)

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 1967

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Pierre Charpentrat, « Théâtre et architecture baroque », *Baroque* [En ligne], 2 | 1967, mis en ligne le 20 avril 2012, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/265> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.265>

Ce document a été généré automatiquement le 2 juin 2020.

© Tous droits réservés

Théâtre et architecture baroque

Pierre Charpentrat

- 1 Rapprochement traditionnel, et qui nous paraît, à l'heure actuelle, de l'ordre de l'axiome, de l'évidence.
Il faut, pour l'arracher à cette situation compromettante, essayer de lui donner, fût-ce au prix d'éliminations arbitraires, un contenu d'une relative précision, et désigner à cette fin, celui, ou ceux, des caractères du théâtre du XVII^e et du XVIII^e siècles dont nous chercherons l'origine ou le reflet, ou une manifestation parallèle, dans l'architecture de l'époque.
- 2 Il semble salutaire d'ôter d'abord au mot théâtre et à ses dérivés toute résonance littéraire, d'effacer, en particulier, les connotations affectives de l'adjectif théâtral.
- 3 Laissons de côté, d'autre part, ce que l'architecture baroque doit à la vie de Cour, au style de vie aristocratique qu'évoquait R. Alewyn dans un livre récemment traduit, que symbolise la Fête, et dont le théâtre, notamment sous la forme de l'Opéra, constitue comme on sait l'une des formes les plus achevées.
- 4 Nous voudrions considérer dans le théâtre l'*organisation systématique de l'espace en fonction de critères visuels* ; nous l'envisagerons comme schématisation, comme réduction à l'épure aux conditions idéales d'une expérience de cette visualisation dont les exigences obsèdent toute l'époque et transforment la notion même de monumentalité, – ou, pour être plus général sinon plus élégant, « d'architecturalité ».
- 5 De récents travaux ont insisté sur la visualisation de l'architecture, événement capital du XVII^e siècle. P. Francastel montre par exemple (*Réalité Figurative*, p. 185) comment une symétrie visuelle se substitue – dans les édifices dits « classiques » tout comme dans ceux que l'on qualifie de « baroques » – à une « harmonie » inspirée plutôt des lois de la musique. L'homme, dans une ville, devant une façade de palais, dans une nef d'église, devient avant tout spectateur.
- 6 Non point pour autant, complice indolent de quelque fiction. Ce qui rapproche du théâtre l'architecture baroque, ce ne sont pas « l'illusion » le « trompe-l'œil ». L'œil, d'ailleurs, est-il « trompé » ? Si le spectateur bute parfois sur une interprétation, hésite sur la consistance du matériau, pierre, stuc ou huile, l'œil n'en a pas moins imposé, au

départ, sa loi - la Perspective -, cette loi que l'on croira longtemps innée et éternelle. Le « trompe-l'œil », ce n'est pas de l'incertitude substituée à la sécurité du monde « réel », c'est une figure géométrique inscrite dans une confusion. Le théâtre n'entraîne pas de force le spectateur dans quelque rêve : il le bloque face à sa propre création. Et c'est en cela que l'architecture du XVII^e et du XVIII^e siècles poursuit une entreprise analogue. « Visualiser » un monument ne revient pas à y enfouir un piège dangereux, à mettre sournoisement « du jeu » entre son image et lui, comme l'affirment d'imprudents apologistes du Baroque. Il s'agit d'en faire un ensemble, ou de l'intégrer à un ensemble, qui témoigne moins des nécessités de la matière - fussent-elles merveilleusement surmontées, comme dans le gothique - que d'un pouvoir organisateur. Un *spectacle*, que les éléments en soient de chair et de carton-pâte, ou de stuc, ou de pierre de taille, ce n'est pas un masque dissimulant l'Absolu, et en interdisant définitivement l'appréhension... La vue, dont le triomphe sur les autres sens suscite tout naturellement l'explosion d'une architecture « spectaculaire » (dans la meilleure acception du terme), en même temps que cette étincelle de laboratoire, la scénographie « baroque », est aussi le sens de l'investigation scientifique et de la recherche technique, celui qui prépare, non le repli de l'homme sur ses fantasmes, mais sa victoire sur les choses. Faut-il rappeler que la Perspective est une science, une application de la géométrie, au même titre que la stéréotomie et la fortification ? Que le Regard qui désormais s'ajoute obligatoirement aux choses, les unifie et leur donne signification, qui compose le lieu théâtral, le paysage urbain, l'ensemble architectural, représente non la fantaisie mais la rigueur, puisqu'il se confond avec un vecteur, une arête de pyramide, avec une trajectoire !

- I -

7 Ainsi naît un *urbanisme*.

La « rationalisation », la « géométrisation » des plans de villes, n'est certes pas une invention du XVII^e siècle. Ni même, plus généralement, des Temps Modernes. La nouveauté, c'est que la géométrie cesse de refléter l'En-Soi. Un plan géométrique n'est plus un hommage à l'Absolu, mais un moyen de satisfaire l'œil, de définir des masses d'une évidente symétrie, d'ouvrir d'entraînantes « perspectives », de dégager des « points de vue ». Les villes italiennes sont souvent, tout le monde l'a dit, repensées en termes de décor, et les voyageurs étrangers, français notamment, sont depuis longtemps sensibles à cette particularité, tels cet Orbessan, cité par Focillon (*Piranesi*, éd. 1963, p. 153), que frappe, la Porte du Peuple à peine franchie, le caractère « théâtral » de la Place où débouchent trois rues en éventail.

8 Gardons-nous bien, au demeurant, d'identifier « l'urbanisme » du XVII^e siècle avec la combinaison des rues rectilignes et des places « régulières ». L'*Europe des Capitales*, des cités méditées et grandioses, avec d'immenses voies conduisant à un monument ou, mieux, comme dans la seconde Mannheim, au Palais du Souverain, ne coïncide que très imparfaitement, en dépit de certaines affirmations récentes, avec l'Europe baroque. Les capitales « modernes », réseaux de « Perspectives » solennelles, s'efforcent de rendre sensible à l'œil l'unité (virtuelle) de l'État - ce qui pose un problème différent, et nous éloigne sans doute du théâtre. Cette géométrie anti-féodale de l'*Aufklärung* redevient symbole - abstraction. Villes parfois plus théâtrales au sens affectif que nous avons écarté qu'au sens « visuel » que nous avons retenu.

- 9 La mise en scène urbaine du Seicento est moins « intéressée », moins tendue, plus variée, ou si l'on veut plus tâtonnante. Elle se manifeste notamment dans le développement des façades qui deviennent l'objet d'une recherche spéciale, et surtout dans leur utilisation. La façade se conçoit (pas toujours, mais souvent, et alors très volontairement), comme élément d'un ensemble, comme un fond. Le meilleur exemple est fourni par P. de Cortone à *Sainte-Marie de la Paix* (1656). L'édification de la façade entraîne la refonte de la petite place, sa transformation en un décor homogène qui guide le regard vers la rotonde abritant la porte de l'église. Cette rotonde, au centre d'une composition, nous renvoie d'ailleurs, par-delà les créateurs de la scène baroque, à ces tableaux du *Quattrocento* qui organisent autour d'un *Tempietto* un magnifique quartier de Cité idéale...
- 10 La notion de la façade fond de perspective, base de la pyramide visuelle et justification (fût-ce *a posteriori*) du site architectural, s'impose si vite qu'il suffit à Borromini de placer l'hexagone de *Saint-Yves* au fond du *cortile* allongé de la Sapience pour que, sans le moindre placage, le mur extérieur se convertisse en façade. Le problème de la façade (quasi insoluble quand il s'agit d'édifices centrés), se résout ici de lui-même, par position à l'intérieur du spectacle (1642). Autre moyen de « théâtralisation » de la façade : la surélévation. C'est un architecte peu connu, Vincenzo della Greca, qui donne ici, à *Saint-Dominique* et *Saint-Sixte*, l'exemple décisif. Exemple qui conduira, en 1723, à la prodigieuse mise en scène de la Place d'Espagne.
- 11 D'une manière générale, les allusions au théâtre deviennent très explicites dans l'urbanisme romain du *Settecento*. À la Place Saint-Ignace, il ne s'agit plus de concevoir une architecture en fonction d'un regard discipliné, de rendre le regard – tel regard précisément orienté – indispensable à la compréhension d'une œuvre architecturale, mais tout simplement, d'imiter un décor de comédie. Du même coup, il est vrai, la façade de l'église Saint-Ignace, à laquelle font vis-à-vis les fabriques roses de Raguzzini, est « théâtralisée » au sens plus austère du *Seicento* – comme fermeture d'un espace organisé –, comme réserve de « points de vue » à l'usage des passants qui vont sortir des ruelles obliques. Amusantes et pittoresques coulisses, par où l'on s'attend à voir déboucher le marquis et la soubrette, les voies d'accès de ce plateau réversible reprennent, dans l'autre sens, leur fonction de chenaux optiques.
- 12 Les schémas orthogonaux ou radioconcentriques qui ont, Dieu merci, épargné Rome, et qui ne s'appliqueront guère aux vieilles villes des rois et des princes avant 1700, donnent leur physionomie, dès la fin du XVI^e siècle, aux villes neuves, et spécialement aux villes fortifiées. Il y a là un aspect, insuffisamment étudié peut-être, de la mise en scène urbaine. Les ingénieurs du XVII^e siècle, héritiers des Italiens et précurseurs de Vauban, aident puissamment à simplifier l'espace, à rendre la ville lisible, à en visualiser la structure. En outre, leurs ceintures de bastions isolent et exhausent la ville, en unifient l'image, comme les escaliers font des églises romaines et les rez-de-chaussée à bossages des palais berninesques: ils recréent, à une échelle cyclopéenne, le rapport scène-spectateur. Exemple : le château de Heidelberg, à la face nord duquel les fortifications d'avant et après 1600 fournissent un piédestal et rendent, non seulement la puissance défensive, mais la noblesse et la cohérence que lui avaient fait perdre les constructions disparates de Jean-Casimir, de Frédéric IV et de Frédéric V. L'ingénieur rattache la ville à un ordre de la ligne droite – regard et trajectoire – de la *visée*, qui est frère, en dépit des différences formelles, de celui qu'impose le décorateur de théâtre. On peut dire qu'une partie de l'Allemagne du XVII^e siècle, de l'Allemagne *Hochbarock*, est

née de la rencontre, ou de la rivalité, de deux géomètres virtuoses, le sapeur hollandais (bientôt français ou allemand) et le « scénographe » italien. Lorsqu'en vertu d'une esthétique grandiloquente et exsangue, et de considérations d'ordre militaire, le Second Empire taillera des boulevards dans Paris, ce sera l'ultime et caricaturale collusion de l'Opéra et de l'artillerie...

- II -

- 13 Les transformations de l'espace intérieur architectural évoquent de manière plus directe celles de cet espace intérieur pur qu'est le théâtre.

Il ne faut, cependant, parler qu'avec prudence – et en considérant très attentivement les dates – de la « théâtralisation » des intérieurs d'églises.

Car on peut se demander, avec P. Moisy (*Revue d'Histoire du Théâtre*, avril-juin 1960), si les premières influences ne se sont pas exercées en sens inverse, du moins pour l'installation des spectateurs : les loges d'avant-scène semblent procéder des oratoires que les Jésuites disposaient au-dessus des portes des sacristies, à droite et à gauche du chœur. Les balcons latéraux évoquent les tribunes du Gesù.

- 14 En revanche, à mesure que se développe l'architecture de théâtre, et que l'on enrichit l'architecture religieuse, les influences jouent incontestablement dans l'autre sens.

- 15 A - En ce qui concerne la nef - la salle - P. Moisy souligne que ce sont les Protestants qui, plus affranchis des précédents religieux, des traditions médiévales, subissent l'influence la plus précise: voir notamment, les gradins en hémicycle qui apparaissent dans les dernières années du XVII^e siècle et les premières du XVIII^e dans les projets d'église de Leonhard Christoph Sturm (1669-1719). Il s'agit bien de « faire tenir, dans un espace donné, le maximum de spectateurs ayant le droit d'exiger de bien voir et de bien entendre, en observant, néanmoins des distinctions de classes et de fortunes » (H. Leclerc, *Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris, 1946).

Au terme de cette série, un chef-d'œuvre, la *Frauenkirche* de Dresde (1722).

- 16 B - Chez les Catholiques, au contraire, pour des raisons liturgiques évidentes, la « théâtralisation » porte d'abord sur le chœur - la scène.

Ici intervient le Retable.

Il s'est, depuis le Moyen Âge, monumentalisé, et le Concile de Trente a contribué à appeler sur lui l'attention.

Grâce au Bernin, de nouveaux « perfectionnements » lui sont apportés :

- 17 1) Il acquiert de la *profondeur*, devient un système « dans l'espace », à plusieurs plans (*Chaire de Saint-Pierre* au fond de -la Basilique vaticane, 1656).

- Le caractère théâtral de ce retable, qui servira de prototype, est souligné par H. Tintelnot (*Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin, 1939), lequel en compare l'une des parties essentielles, la gloire, à la « machine » conçue pour figurer le lever du soleil dans une comédie de 1638, *La Marina* (décors du Bernin). Et lors des cérémonies de canonisation, on faisait apparaître dans cette gloire, semble-t-il, l'image du nouveau saint.

- 18 2) Dressée derrière le Baldaquin, à travers lequel on l'aperçoit en principe, la *Chaire de Saint-Pierre* est le terme d'un cheminement optique très rigoureusement jalonné.

- 19 3) Elle est comme préparée par la décoration homogène et somptueuse, que le Bernin a disposée, très antérieurement d'ailleurs, dans toute la basilique.

De ce système, dont l'élaboration, rappelons-le, a duré une trentaine d'années, s'inspireront plus ou moins, selon des modalités variables, notamment au XVIII^e siècle en Europe Centrale, et les décorateurs d'églises neuves, et ceux que l'on chargera seulement de « baroquiser » l'intérieur d'une église ancienne. Les principes, en tout cas, sont posés. Le chœur apparaît, désormais, comme un espace « préparé », mais « surdécoré », vers lequel les regards convergent *immédiatement et définitivement*. Sa légère surélévation renforce ce caractère, ainsi que sa transformation en un espace strictement clos, en un cul-de-sac (le déambulatoire disparaît, ou est nettement séparé, comme un espace de service, comme une coulisse).

- 20 – Certains décors de représentations para-liturgiques forment au XVII^e siècle chaînon intermédiaire, et aident à concevoir de plus en plus clairement le chœur comme scène et le retable comme élément de décor ; par exemple, les *Heilige Gräber* décrits notamment par Tintelnot, sortes d'échafauds avec un mur de fond encadrant, du moins à l'origine, un sarcophage, et comportant souvent une niche ou un tabernacle pour l'ostensoir. Ces Gräber sont l'œuvre de décorateurs de théâtre tel Parigi, metteur en scène des Médicis (1627). À la fin du siècle, ils fournissent un cadre aux oratorios. À Vienne, Burnacini prévoit ainsi, soit de petites scènes praticables, soit des murs peints, pour les concerts spirituels de la Semaine Sainte.
- 21 Mieux : on construit *dans les chœurs mêmes* des décors provisoires du même genre ; parmi les plus célèbres, ceux qu'a dessinés A. Pozzo pour le Gesù. En 1685, évocation, à grand renfort de portiques en trompe-l'œil, des *Noces de Cana*. En 1695, portiques, concaves cette fois, encadrant, à la place où, dans un retable, se trouve le tabernacle, une fontaine symbolique (thème : « *Sitientes venite ad aquas* »).
- 22 Maître de la scénographie, peintre d'architectures imaginaires et théoricien de la perspective, Pozzo développe et systématise, entre autres, les échelonnements de plans du Bernin. Installé à Vienne dans les premières années du XVIII^e siècle, il contribue à en faire l'ornement obligé des églises d'Europe Centrale. Des retables comme ceux de Fulda et de Banz (1700-1710), avec leurs portiques incurvés à travers lesquels on aperçoit un tableau fixé, trente mètres plus loin, au fond du chœur, développent dans l'espace les enfilades en trompe-l'œil des *Noces de Cana* et du *Sitientes venite* et suscitent un axe analogue à celui qui joint le *Baldaqin* à la *Chaire de Saint-Pierre*.
- 23 Lorsqu'ils ne comportent pas deux éléments nettement séparés, les retables sont encadrés et précédés de couples de colonnes dont l'échelonnement rappelle celui des « portants » à droite et à gauche de la scène. L'analogie est si consciemment exploitée que, sur la scène ainsi définie, les frères Asam figeront de magnifiques « tableaux vivants » de stuc : l'*Apparition de saint Georges* de Weltenburg, et l'*Assomption* de Rohr, avec les Apôtres mimant, autour du tombeau vide, différentes nuances de stupéfaction.

Remarques :

- 24 a) Il faudrait étudier le cas particulier des *églises de pèlerinage*, dont le rôle est justement de présenter une Image au public et dont le chœur (lorsqu'il ne s'agit pas d'édifices centrés) doit donc être particulièrement mis en valeur. Prenons, à Rome même, l'exemple de *Santa-Maria in Campitelli* (C. Rainaldi, 1663), qui se compose de deux parties, une nef large comme une salle, et un chœur étroit, explicitement présenté comme un espace distinct, avec, entre les deux, à la place de la rampe et de la herse, un violent éclairage zénithal.

- 25 b) Nos exemples sont empruntés à l'Italie et à l'Allemagne. La même théâtralisation du retable pourrait être observée ailleurs, notamment dans le monde hispanique : l'initiateur est ici le Sévillan Simon de Pineda qui, dès 1670 environ, et sans attendre Pozzo, exploite les enseignements du Bernin.

– III –

- 26 Il subsiste pourtant, entre l'architecture et le théâtre une différence fondamentale, dont l'examen a des chances d'être plus instructif que le ressassement des analogies et des incontestables influences réciproques : l'architecture tend rarement à dresser une frontière infranchissable – comme le fait le théâtre baroque – entre spectateurs et spectacle. On *parcourt* une église, et l'on peut ainsi rapprocher singulièrement le spectacle, parfois même *y entrer*.
- 27 D'autant que le spectacle ne tarde pas à venir au devant du spectateur, que la « scène » envahit la « salle ».
- 28 C'est au XVII^e siècle, l'ultime exploitation optique de l'espace unifié de Vignole, de la nef à contreforts intérieurs que les architectes des vallées alpines ont, pour la Catholicité restaurée d'Europe Centrale, tirée du Gesù.
- 29 Dès le XVII^e siècle, on avait « annoncé » le retable du Maître-Autel au moyen de deux retables légèrement plus petits, appliqués contre le mur Est du transept, c'est-à-dire à droite et à gauche de rentrée du chœur. Des retables secondaires sont maintenant adossés aux contreforts intérieurs, face à l'entrée de l'église. Dans les églises à collatéraux anciennes et « baroquisées » on dresse de tels retables devant les piliers. Les nefs s'ordonnent ainsi tout entières selon une perspective évidemment analogue à celle de la scène à coulisses. Meilleur exemple : Diessen, de J.-M. Fischer, 1732.
Le regard est conduit, *mais aussi la marche*. Non pas si impérieusement, toutefois, que l'on ne puisse s'écarter dans une certaine mesure de la voie axiale.
- 30 Ce cheminement sans détours, mais avec variantes, qui concrétise, en l'enrichissant, en y introduisant un « jeu » pittoresque, le point de vue du spectateur baroque, c'est, en particulier, celui du pèlerin. Lequel a moins que tout autre le droit de demeurer inactif. L'Image n'est pas pour lui le centre d'un spectacle mais un but. La « perspective » indique ici un trajet chargé de sens, symbolise le fameux *Pilgrim's Progress*.
- 31 Mais ce décor composé et échelonné ne se contente pas de *guider* le fidèle, il l'investit, l'« informe », le fait participer au spectacle devenu drame. Moins à tel drame précis (la nef de la *Wies* prépare-t-elle à la *Flagellation* qui fait l'objet du pèlerinage ? Les couleurs des peintures et des stucs sont symboliques, mais qui interprète ces symboles, hors les clercs ?) qu'au drame à cent actes divers qu'est la vie du Chrétien. Certaines églises laissent le fidèle libre de fixer son attitude vis-à-vis de Dieu. L'église « baroque » la lui dicte, comme un « rôle ». Elle lui « donne le la », le force à changer de démarche et de ton, comme lorsqu'on monte sur scène. Elle lui *donne un public* (qui d'ailleurs participe, lui aussi, à l'action) – Dieu, ses Saints et tout un peuple d'anges – y compris les Anges Gardiens. Le visiteur qui pénètre dans une église baroque (une église du XVIII^e siècle du moins) est d'abord ébloui, comme l'acteur qui débouche face aux feux des herbes et de la rampe; des éclairages à contre-jour percent d'ailleurs le Retable Majeur, braqués sur le visiteur : le contraire du vitrail médiéval.

- 32 Toujours la prédominance du Regard, – mais cette fois *retourné*. (Dans les palais le « regard inversé » est purement humain : c'est celui que renvoient les miroirs, et notamment, au fond des longues enfilades, ceux des Cabinets des Miroirs).

– IV –

- 33 L'architecture baroque ne consiste pas seulement en « spectacles où l'on entre », au sein desquels on se meut, auxquels on prend part ; l'un de ses apports les plus originaux, ce sont les spectacles que l'on crée, par le mouvement. Ce sont les escaliers et les colonnades. Trois exemples, pour s'en tenir au *Seicento* :
- l'escalier d'apparat de Longhena, à *Saint-Georges le Majeur* (Venise 1643),
 - la colonnade de Saint-Pierre (1657),
 - la cour de l'Université de Gênes qui, antérieure d'ailleurs aux deux autres (vers 1629), en présente les éléments réunis, combine escaliers et colonnades.
- 34 Le spectacle naît de la possibilité de varier à l'infini les visées, de bousculer les points de vue. Il n'y a plus ici de perspective dominante ; plusieurs trajets sont possibles, entièrement différents (les escaliers baroques ont plusieurs volées). Les figures formées par les colonnes, par les volées et les paliers, par les rampes et les balustrades, se font et se défont à mesure que l'on avance, que l'on monte ou descend. Il y aura, en Europe centrale, des escaliers dramatiques, à « coups de théâtre », où les volées, sombres ou violemment éclairées, se révèlent une à une (les Palais de Ville de Vienne, notamment celui du Prince Eugène, château de Bruchsal) et ceux qui, construits à l'intérieur d'immenses cages, peuvent être embrassés d'un seul coup d'œil : à Pommersfelden, près de Bamberg, l'escalier offre à qui le gravit de changeantes perspectives, d'instables entrecroisements de lignes ; mais, vu des galeries qui le surmontent, il se rassemble et se fige en un énorme décor et semble attendre pour s'animer de nouveau la montée de spectaculaires cortèges. Inversion du spectacle encore : l'homme, créateur mobile du spectacle, peut en devenir un élément.
- 35 Les sculpteurs se chargent souvent d'accentuer la dramatisation des escaliers : ainsi au château de Troja, près de Prague, où des Géants foudroyés par Jupiter dévalent le long de la rampe, ou à Vienne, où des atlantes torturés portent l'escalier du Prince Eugène ou des comtes Kinsky, et en rendent le poids physiquement sensible.
- 36 Mais l'acteur principal de ces spectacles dont nous réglons à volonté la durée, le rythme, auxquels nous conférons la signification de notre choix, c'est la colonne. La colonne et son ombre, et la lumière variable, extensible et rétractile, des entrecolonnements. Le critique génois A. Corboz, dans un article étayé de suggestives photos, s'est efforcé de saisir quelques « figures » du ballet que jouent pour nous, tandis que nous approchons de *Saint-Pierre*, les quatre rangs de colonnes des portiques du Bernin. L'*Aleijadinho* a obtenu, à l'extrême fin de la période baroque, un effet analogue en disposant aux articulations d'un escalier monumental ses statues des Prophètes : le pèlerin qui monte vers le sanctuaire du *Bom Jésus* voit les statues changer de position et de dimension l'une par rapport à l'autre, telles les colonnes d'un architecte-metteur en scène italien, tels les clochers de Martinville qui révèlent au jeune Proust, au cours d'une promenade célèbre aux environs de Combray, combien de fugitifs spectacles peut, dans un paysage mêlé d'architecture, débusquer un regard mouvant.

- V -

- 37 Le « spectateur » du XVII^e siècle finissant se passionne pour cette architecture dramatisée par le mouvement, adore arracher à l'architecture la collection de spectacles qu'elle recèle, en extraire, à la limite, ce joyau : le monument, ou le site, rendu apparemment inutilisable, transformé en pur spectacle, grâce à un angle de vue inattendu. Cet angle précieux et gratuit, de grands décorateurs de théâtre les Bibiena, vont l'adopter, et fixer comme par surprise le résultat de ce choix en un décor original, en un spectacle architectural « tout fait », donné une fois pour toutes, la *scena per angolo*. L'intervention du « spectateur actif » est comprise dans le spectacle, et livrée avec lui.
- 38 Architecture animée, où les péristyles et les galeries interfèrent, où les volées d'escaliers contredisent, où les perspectives fuient vers on ne sait quoi à droite, à gauche – qui semble attendre une remise en ordre, un « coup de pouce » centralisateur – mais en fait séparée, inaccessible, immuable, puisque décor de vrai théâtre. La mobilité que suggère l'architecture baroque a détruit les symétries attendues, l'enracinement imposé par le théâtre interdit qu'on les rétablisse. L'invention de Ferdinando et de Giuseppe Galli-Bibiena permet de combiner deux attitudes qui, pour s'inspirer de principes communs, n'en sont pas moins demeurées longtemps contradictoires.
- 39 Architecture enchaînée, mais triomphante. Elle devient à elle seule un spectacle suffisant. On voit des personnages entre les rangées de colonnes, sur les degrés et les perrons, dans les avenues divergentes, sur les tribunes, les balcons, dans les *loggie* : mais ils sont là surtout pour « regarder », pour matérialiser le regard du « spectateur actif », rappeler que ce regard est à l'origine du spectacle. Ils ne constituent en aucun cas l'essentiel du spectacle. Dans la *quadratura* léguée par les peintres maniéristes aux grands fresquistes du *Seicento*, les ordres d'architecture ne fournissaient qu'un cadre, un accessoire. Ce sont maintenant les hommes qui passent au second plan. Des acteurs viendront, en principe, certes, jouer sur la scène préparée par les Bibiena. Mais non point devant les tableaux de cet autre Bolonais ivre d'architecture, Bigari. Non point devant les œuvres du dernier héritier de la *quadratura*, de la *prospettiva*, de l'Italie du Nord, Piranese. Conséquence extrême de la longue complicité entre l'architecture et le théâtre, de l'ultime effort du théâtre pour capter le secret de la création architecturale, voici un « décor » qui rend le théâtre inutile. Qui le rend même inconcevable. Les vagues silhouettes perdues sur les passerelles des *Prisons* servent surtout à dénoncer l'in vraisemblance des proportions. Personne ne croit que ce monde puisse être habité. Le regard ordonnateur échappe, instrument fou, à ses utilisateurs, et se met, imperturbable, à structurer l'impossible. La méthode qui a fait de l'architecture l'armature d'un espace lisible et rassurant, aux traquenards répertoriés, permet, enfin, d'imaginer des problèmes sans solution, et de conduire l'homme aux limites du dépassement. Au bout des perspectives tombe la nuit romantique.

AUTEUR

PIERRE CHARPENTRAT

Maître Assistant à la VI^e Section de l'École Pratique des Hautes Études – Paris