



Agôn

Revue des arts de la scène

5 | 2012

L'entrée en scène

L'entrée en salle : de la rue au fauteuil, les lieux de la préparation du public

Sandrine Dubouilh



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2410>

DOI : 10.4000/agon.2410

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Sandrine Dubouilh, « L'entrée en salle : de la rue au fauteuil, les lieux de la préparation du public », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 25 janvier 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2410> ; DOI : 10.4000/agon.2410

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

L'entrée en salle : de la rue au fauteuil, les lieux de la préparation du public

Sandrine Dubouilh

Je plains les enfants qui n'ont pas connu la porte entr'ouverte sur la grotte pourpre et or des salles de spectacle où se rendaient leurs familles. Cette porte était celle, par exemple, d'un cabinet de toilette constellé de miroirs. La mère s'habillait pour quelque culte. Le cérémonial était encore la base même du théâtre. Le rideau, la rampe, les girandoles, la bordure en velours rouge des loges, le lustre, composaient un secret gardé comme ceux du deuil et des noces¹. Jean Cocteau

- 1 En 1995, alors que je soutenais mon diplôme d'architecte consacré à une Cité du Théâtre, Nicky Rieti, scénographe et membre du jury, me fit une remarque qui piqua ma curiosité, en m'invitant à m'intéresser « à la scénographie des espaces publics » des lieux de théâtre, dont il déplorait l'aridité contemporaine. La gestion du parcours qui va de la rue ou de la place au théâtre est aussi ancienne que ces présentations publiques. Mais notre façon de penser aujourd'hui le volume intérieur du théâtre et les lieux dédiés aux spectateurs nous vient du dix-neuvième siècle ; une époque où les usages et rituels sociaux ont conduit à des amplifications significatives de ces espaces. L'Opéra de Paris en offre la vision la plus exceptionnelle. De la composition générale de l'édifice au traitement décoratif de la salle, où Garnier imposa le rouge et or, ce monument a marqué l'imaginaire des hommes de théâtre et architectes, y compris des réformateurs, soucieux de trouver une version plus démocratique de cet extraordinaire « palais des spectateurs ».
- 2 Aujourd'hui, les études publiées sur les théâtres de l'Antiquité grecque, leur place dans le sanctuaire, sur les processions et déambulations dans la Rome Antique ou à Madrid au

siècle d'or, aiguissent notre curiosité pour ces formes passées. Le théâtre contemporain, devenu clos et couvert à la Renaissance, s'en est parfois inspiré. La tendance aujourd'hui serait de s'intéresser aux scénographies expérimentales de spectacles sollicitant le public, le préparant par mille artifices à faire son entrée dans un univers, où le fictionnel le dispute au réel. Car que l'on traite de l'immersion ou de la distance, de la communion, de la fusion ou de la séparation, la question reste bien de savoir comment faire entrer le public dans son rôle de spectateur, selon la convention choisie. Or, même si la scénographie contemporaine s'est faite une spécialité de se jouer des espaces qu'elle investit, une part de cette préparation du spectateur revient à la composition générale des lieux de spectacle. Là où le parcours des salles de cinéma est assez simple – caisse, pop-corn, décoration prédéfinie par les industriels exploitants, immersion optimale par le son et l'image –, la séquence de préparation du spectateur au théâtre est sujette à de multiples variations sur le thème. On notera par ailleurs que si aujourd'hui, la scénographie muséale a intégré le nécessaire passage par la boutique, dont le but est sans ambiguïté commercial, le théâtre, repéré comme peu lucratif, reste en marge de cette invasion du *marketing* dans les espaces publics. Les lieux théâtraux, malgré un certain sentiment de standardisation des configurations scéniques, sont sujets à des spéculations variées visant aujourd'hui encore à en faire des lieux exceptionnels. La question est soulevée dès 1948 par Pierre Sonrel, intervenant au colloque *Architecture et Dramaturgie* à la Sorbonne sur la question des lieux à construire. Les actes du colloque témoignent d'une discussion polémique avec Pierre de Montaut, architecte spécialisé dans la construction des salles de cinéma, et plaidant alors pour des équipements mixtes. Après avoir souligné les différences inconciliables entre les deux types d'équipement sur le plan acoustique, Pierre Sonrel dénonce ces salles n'ayant « aucune présence »². Leur bref échange montre bien dans la bouche de Pierre Sonrel, architecte spécialiste des théâtres, que l'ensemble du bâtiment, et en particulier la salle de spectacle, fait partie intégrante de la représentation théâtrale, et que l'espace des spectateurs requiert autant de soin que celui des artistes et techniciens, et notamment que la scène. Cette étude consacrée à la préparation des spectateurs de théâtre pourrait donc s'appuyer sur des champs aussi divers que la sociologie, l'action culturelle, l'urbanisme ou encore le design. Mais pour suivre les conseils de Nicky Rieti, nous nous limiterons ici à une analyse scénographique des espaces du public faisant son « entrée en salle ».

Le théâtre et l'espace public

- 3 Le parcours qui va de la rue au fauteuil est une histoire de seuils et de franchissements. Dans la plupart des cas, ils sont au nombre de trois : l'entrée dans l'édifice, l'entrée dans la salle et la limite de la scène, même si cette séquence schématique ne peut rendre compte de toutes les variantes. Le dernier seuil notamment est une limite fluctuante et dans certains spectacles, la proximité du jeu, voire son action directe sur le spectateur, peut donner à penser que le seuil ultime est celui de la peau des protagonistes. Cependant, si la zone de contact entre jeu et public a focalisé l'attention des réformateurs de la scène, les deux autres, davantage liés à l'architecture sont particulièrement soignés par les concepteurs. Les premiers seuils de la scénographie occidentale, matérialisés avec brutalité, furent sans doute ceux des théâtres en pierre de l'empire romain, dressant la hauteur de leurs murs dans la ville. *A contrario*, les spécialistes du théâtre du dix-septième siècle évoquent à propos des premières salles françaises, une perméabilité dont on a

perdu aujourd'hui le sens. Le public entre, sort, rentre de nouveau, la continuité entre activités à l'intérieur et à l'extérieur des murs de l'Hôtel de Bourgogne ou du Marais mettant en doute la matérialisation du seuil entre l'espace public de la rue et semi-public de la salle. À l'instar des *corrales* espagnols et des théâtres élisabéthains, cette structure architecturale a quelque chose à voir avec la place, une conception perdue du lieu théâtral, car peu compatible avec notre vision du spectacle exigeant une réception attentive et un monument digne de ses chefs d'œuvre ; des clefs qui seraient pourtant bien intéressantes aujourd'hui pour interroger la relation théâtre - espace public de certaines productions contemporaines.

- 4 Nous avons hérité des premières décennies du vingtième siècle, et plus encore de la générosité militante de la reconstruction, l'idée d'un théâtre destiné à rassembler la communauté ; on disait alors le peuple. Envisagé comme un des lieux de la citoyenneté, calqué sur le modèle fantasmé des théâtres grecs, le théâtre du vingtième siècle a été pensé comme relevant du domaine public, pour ne pas dire comme une cause nationale ; un lieu de réconciliation consécutif aux violences des révolutions et des guerres qui ont marqué la période 1848-1945. De nombreux textes décrivent ces « hémicycles fraternels » où, pour reprendre les mots de Jean Vilar, les spectateurs seraient enfin « rassemblés » et « unis ». Mais si cette idéologie du théâtre-rassemblement a pu laisser quelques traces et que les théâtres en France font effectivement partie des équipements publics, au même titre que les écoles ou les hôpitaux, force est de constater que ces bâtiments entretiennent une relation subtile à l'espace public. L'architecte concepteur de théâtre apprend vite à se familiariser avec les contraintes de l'organigramme général d'un tel équipement, où sont séparés les espaces relevant du public (hall, billetterie, foyers, vestiaires, sanitaires et salle de spectacle, entre autres), et ceux relevant du privé (administration, espaces techniques, ateliers, salle de répétition, loges, foyers et scène). Il y apparaît clairement que le point crucial est celui de la rencontre entre ces deux parties distinctes dont il faut garantir l'imperméabilité, autrement dit le front de scène, parfois (en)cadré. De part et d'autre de cette interface, deux mondes vivent presque séparément et se préparent à la rencontre. Cette organisation générale fait aussi apparaître les seuils successifs, qui fonctionnent selon deux logiques simultanées : aller de l'espace public ouvert vers l'espace clos de la salle, et ce faisant, passer de la multitude qu'offre la place ou la rue à l'unité qu'est le fauteuil. Mais avant de nous intéresser à ce fauteuil, considérons ce mouvement qui fonctionne comme une sorte d'entonnoir absorbant les spectateurs depuis l'extérieur.
- 5 Pour l'architecte, ce parcours exige au minimum de savoir gérer habilement des flux, dans le strict respect des règlements de sécurité normalisant les unités de passage et la répartition des entrées hautes et basses. Mais ce cheminement est aussi l'occasion pour l'architecte de se raconter une histoire, l'histoire de la préparation des spectateurs. Pour s'en convaincre, il faut avoir la possibilité de comparer plusieurs réponses à une même commande. En 1984, la revue *Techniques et Architecture* présenta quatre des huit projets appelés à concourir pour le théâtre national de la Colline. Même s'il date un peu, cet exemple est très révélateur de l'attention portée alors au parcours du public.
- 6 La parcelle choisie, rue Malte Brun, exigüe par rapport au programme, ne semblait pas se prêter à de grandes variations. De plus, l'édifice, peu perceptible faute de recul, n'appelait pas non plus de grand geste architectural. Cependant, la séquence rue-hall-salle a reçu selon les équipes de maîtrise d'œuvre des traitements très différents. Le projet lauréat de Valentin Fabre, Jean Perrottet et Alberto Cattani a choisi d'organiser les accès du public

sur la rue en jouant sur la transparence de la façade pour créer une continuité entre l'intérieur et l'extérieur du théâtre. On retrouve la même orientation des halls et de la salle dans deux autres projets, mais avec des variantes significatives. L'un d'entre eux³ prévoyait d'enfouir la salle afin de dégager un volume de hall se développant horizontalement et non pas verticalement comme dans le projet lauréat. Ce hall aurait pu s'ouvrir sur la rue par une paroi vitrée escamotable créant une place intérieure. Plus étonnant, un autre projet concurrent⁴ prévoyait la création d'un théâtre de plein air, rajouté au programme initial, directement accessible depuis la rue Malte-Brun. Cet espace scénique extérieur, dit « élisabéthain », aurait servi de transition entre la rue et les halls. Le quatrième de ces projets enfin⁵ prévoyait d'orienter la scène sur la rue, favorisant les accès techniques et rejetant les espaces publics en fond de parcelle ; une entrée à laquelle on aurait accédé par une « rue du théâtre » couverte et longeant le bâtiment voisin. De ce fait, la façade du théâtre aurait été opaque.

- 7 On voit bien ici l'attention portée à la gestion de la discontinuité entre l'espace extérieur public, et l'espace intérieur, voulu public, mais néanmoins à accès limité. On en trouve d'autres exemples dans la traversée urbaine du Grand Auditorium de Poitiers, ou de l'Autre Canal, scène de musiques actuelles, à Nancy ; deux équipements dont les espaces publics comprennent une voie permettant de les traverser de part en part au rez-de-chaussée. Le succès des arts dans la rue a révélé l'hermétisme des limites de la salle de théâtre, et les expériences se multiplient pour les transgresser. C'est par exemple le cas du Théâtre du Quai à Angers, où le forum est censé assurer la liaison entre la rue et l'intérieur de l'équipement. Ce vaste volume, non chauffé, est destiné à accueillir des expositions, des représentations de théâtre, arts de la rue, cirque.

Dans les murs du théâtre, une réduction de l'espace public

- 8 Un projet en cours de construction est très révélateur de cette démarche. Il ne s'agit pas d'un théâtre mais d'un lieu de concert, la Philharmonie de Paris, conçu par l'architecte Jean Nouvel. La séquence spatiale commence bel et bien dès le parc de la Villette, par un traitement du sol, dans le même matériau que celui qui recouvrira tout l'édifice, des dalles de fonte d'aluminium. Une rampe vient ainsi cueillir les usagers et le seuil entre l'espace public du parc et de ce parvis qui pénètre dans l'édifice est donc très peu marqué. Le volume pourtant considérable du bâtiment apparaît comme un pli du terrain, sur lequel on peut aussi monter et se promener jusqu'au sommet. A l'intérieur, plusieurs programmes coexistent, la salle de concert et ses services, mais surtout les nombreux locaux réservés à la partie pédagogique, studios divers et salles de répétition. Car les équipements d'aujourd'hui sont multifonctionnels. Là où il ne s'agissait autrefois que de disposer des halls, foyers, fumoirs et salons, nous avons hérité du vingtième siècle une vision plus complexe de celui qu'on ne désigne plus seulement comme le spectateur, mais comme l'utilisateur du lieu de spectacle. Cette évolution des termes est en soi significative et il n'y a d'ailleurs pas qu'un usager mais des usagers qui ont des relations très différentes à l'équipement selon ce qu'ils viennent y faire et dont les besoins génèrent des espaces multiples.
- 9 Tous ces aménagements n'ont pas d'autre finalité que de convaincre le public que le théâtre ou plus largement les lieux de spectacle, encore assimilés à des usages élitistes,

sont des lieux ouverts et accessibles. Si les vocations ne tarissent pas de l'autre côté du cadre de scène, celle de spectateur de théâtre a nécessité, comme on le sait, de gros efforts pédagogiques, politiques, et scénographiques. Mais c'est surtout l'évolution sociale du public qui va susciter les plus grandes questions sur sa préparation et les lieux de son accueil.

- 10 Une fois franchie donc la porte, plus exactement les sas, qu'offre-t-on au spectateur ou à l'utilisateur du lieu de spectacle ? L'espace qui s'ouvre à lui peut être considéré comme une réduction de l'espace public. Il est d'ailleurs fréquent que les architectes évoquent des « rues intérieures » desservant des fonctions multiples. Les premiers équipements ayant mis en œuvre cette organisation intérieure complexe furent les maisons du Peuple réunissant dans un même volume une salle de spectacle, des lieux de socialisation, des commerces, un café, et autres locaux pour les activités syndicales ; on notera que ces lieux majoritairement destinés à la classe ouvrière sont des constructions prestigieuses, faisant appel aux architectes de l'art nouveau. Si la maison du peuple de Victor Horta à Bruxelles a disparu, le Vooruit de Gand en témoigne encore.
- 11 De même, les théâtres du vingtième siècle ont progressivement intégré une grande diversité d'espaces destinés au public. À partir de 1949, quand l'État français s'engage dans une commande de lieux pour le théâtre, qui ne sera effective que quinze ans plus tard, il est fréquemment rappelé dans les programmes la nécessité d'adjoindre aux salles et halls, d'autres fonctions telles que le bar, une salle d'exposition, une petite bibliothèque, des salles de conférences, entre autres. Les maisons de la culture, véritables complexes culturels, les amplifient y ajoutant discothèque, artothèque, voire planétarium à Nanterre... Celle de Grenoble en 1968 se dote même d'une garderie pour les enfants des parents se rendant au spectacle. Cette offre de services est destinée à faciliter l'accès au théâtre, à en simplifier la démarche, mais surtout à assurer la continuité entre les activités quotidiennes et culturelles. En 1963, le premier numéro de *Loisir*, journal de la maison de la culture de Caen, publie plusieurs croquis des espaces publics, montrant le soin et l'attention portés à ces locaux de manière à en assurer une occupation à plein régime, selon les vœux de Jo Tréhard son fondateur :

Un théâtre ouvert quelques soirs par mois pour présenter à quelques privilégiés deux ou trois opérettes et un ou deux spectacles dramatiques, un théâtre qui évoque les salons provinciaux, aux volets clos et aux fauteuils recouverts de housses, un théâtre ne respirant pas, ne vivant pas au rythme de la cité, mais végétant d'une existence parasitaire en marge de 99 % de la population, il est évident que c'est inconcevable en 1963, dans une agglomération de quelque 100 000 habitants. En 1963, concevoir un tel théâtre, c'est un anachronisme, une duperie ; c'est malhonnête⁶.

- 12 Dans le hall d'accueil, « lieu de temps et de fête pour la communauté en quête de joies sensibles et intellectuelles »⁷, deux plateaux peuvent recevoir concerts et émissions tandis que de part et d'autres s'étagent des lieux d'exposition, des espaces de « *farniente* », des lieux pour la lecture publique ou des petites formes. Ce type d'organisation correspond au désir de faire sortir les spectacles ou manifestations artistiques des lieux qui leur sont dédiés, pour immerger le spectateur dans une activité continue entre le jour et la soirée. Depuis plus de cinquante ans, cette organisation n'a cessé de se confirmer déployant tout un panel d'espaces pouvant servir à des rencontres avec les artistes ou à des expositions destinées à montrer les métiers, les pratiques, le chantier du spectacle. Le privé devient public ; mais là où les pionniers de la démocratisation culturelle entendaient rendre le théâtre accessible à ceux qui ne le fréquentaient pas

habituellement, aujourd'hui une partie de ces espaces perméables assouvissent aussi le goût du *making of* d'un public désireux (curieux ?) de toucher du doigt le processus de création. Si on a pu constater plus haut le soin apporté à la dématérialisation du seuil entre l'espace public extérieur et semi-public du théâtre, il en va désormais de même pour celui séparant cet espace semi-public et celui que nous avons décrit comme privé. Toutefois, dans la plupart des cas, les spectacles se donnent dans la salle qui est au cœur de l'édifice. Ici les règlements de sécurité imposent qu'elle soit hermétiquement isolée du reste de l'édifice. Les sas d'entrée dans la salle sont de véritables goulets d'étranglement où l'accès est scrupuleusement contrôlé. Ne pénétreront ici que ceux qui auront acquitté la location du fauteuil. La salle de spectacle n'est donc pas un espace public, mais une collection d'espaces privés.

Lieu d'exception ou lieu domestique ?

- 13 Le traitement de cette salle de spectacle, de l'environnement des spectateurs est l'objet de toutes les attentions. Ici, l'architecte livre sa vision du théâtre. La salle de spectacle, autant que la façade, est un exercice de composition.
- 14 Dans *Théâtre, Public, Perception*, paru en 1982, Anne-Marie Gourdon constate à propos de la Comédie-Française que « 18 % d'ouvriers et personnels de service apprécient le style et l'architecture de cette salle, sont sensibles au décorum, à l'aspect luxueux, aux dorures, lustres de cristal, fauteuils rouges capitonnés »⁸. Ce constat ne manque pas de piquant quand on se souvient combien l'accueil de ce public, issu des couches sociales les plus modestes, a suscité de réflexions sur le *decorum* de la salle de spectacle. Cette réflexion part du constat de vétusté, sinon d'insalubrité des salles de spectacle au dix-neuvième siècle⁹. Justifiant son projet de théâtre ambulant, Firmin Gémier décrit les théâtres municipaux en des termes lapidaires : « salles désertes, poussiéreuses, parfumées au pipi de chat », auxquelles il entend substituer « un vrai théâtre roulant, confortable, propre, lumineux »¹⁰.
- 15 L'hygiène et la sécurité sont des préoccupations récurrentes des architectes constructeurs de théâtre, ainsi qu'en témoignent, depuis Vitruve, les différents traités d'architecture théâtrale. Claude-Nicolas Ledoux, pour justifier son désir de faire asseoir le parterre, ne décrivait-il pas cette foule « tellement saccadée, comprimée qu'elle sue le sang. Elle répand autour d'elle une vapeur homicide¹¹ »? Mais si l'évacuation du public et la ventilation des salles sont en effet des sujets importants, pour ce qui nous occupe ici, la grande question concerne leur esthétique. Ce public populaire qu'on cherche à conquérir ne sera-t-il pas intimidé par les ors et les stucs des salles de théâtre ? Maurice Pottecher ménage ainsi au Théâtre du Peuple de Bussang, deux espaces en fond de salle pour accueillir les ouvriers qui n'auraient pas le temps de se changer avant de se rendre au théâtre et en éprouveraient quelque gêne. Mais tout le monde n'a pas une vision si exhaustive du peuple, et l'on redoute que la simplification recherchée dans les moyens d'accès au théâtre ne provoque une certaine vulgarité. Répondant à une enquête menée en 1955 auprès de metteurs en scène, scénographes et architectes sur le lieu théâtral, pour savoir s'il devait être « conçu comme un lieu d'exception » ou « comme un prolongement de la vie quotidienne »¹², André Boll, décorateur, répond que selon lui le théâtre est « un lieu de fête, de fête de l'esprit ... On doit y mettre ses plus beaux habits ; y aller en tenue de travail ou de sport est une atteinte à la dignité des lieux et de l'art qu'on y célèbre¹³ ».

- 16 Cependant, dans la période 1900-1970, les espaces du public ont évolué vers une esthétique plus proche du lieu domestique. Dans *Le Théâtre Libre*, André Antoine plaide pour une transformation radicale de la salle de spectacle, dénonçant le retard pris par l'architecture théâtrale sur d'autres domaines de la vie quotidienne :
- Le spectateur qui, depuis vingt ans, a vu sa vie journalière se transformer considérablement au point de vue du confortable, se retrouve dès qu'il veut aller au théâtre, dans des conditions absolument inférieures à celles dont il jouit chez lui, ou dans la rue, ou à son travail¹⁴.
- 17 Il est d'ailleurs significatif que le substantif « maison » se soit imposé pour désigner des lieux accueillant entre autres des spectacles.
- 18 On comprend donc que la question de la conquête, de l'accueil et de la préparation du public a subi au cours du vingtième siècle, de profondes transformations. Le Théâtre de la Ville construit en 1968 par Valentin Fabre et Jean Perrottet, associés à René Allio, en est un exemple emblématique. Outre qu'il vient en substitution de ce que l'on rejette depuis presque un siècle, à savoir un théâtre à l'italienne, le traitement des espaces publics correspond bien au désir de répondre à l'évolution des usages voire de générer cette évolution. Aujourd'hui, les espaces publics du Théâtre de la Ville sont très insuffisants, le foyer-bar auquel Jean Mercure avait accordé tant d'attention étant fermé. Nous ne pouvons donc plus prendre place dans les coques moulées conçues par Annie Tribel. Ce bar avait été pensé plus spécialement pour accueillir les spectateurs se rendant au théâtre juste après le travail pour la séance de 18h30, et pouvant ainsi rester pour le spectacle suivant à 21h. Le traitement de la salle de spectacle, comme les parties publiques, où l'on peut encore apprécier l'efficacité et le design des consignes automatiques, ont été pensés là aussi dans le sens du confortable et du moderne. Aux rouges de l'ancien théâtre Sarah Bernhardt a été substituée une décoration dans des tons à la fois chauds et neutres, associant bois de palissandre et tissus bruns. Tout ceci, et surtout la salle de spectacle en gradin, construit d'une seule volée, correspond au souhait émis par René Allio de combattre le « plus barbare des privilèges : celui de la Culture »¹⁵.
- 19 Mais on ne doit cependant pas imputer aux seules questions sociales l'évolution de l'esthétique des salles de théâtre. Cet allègement décoratif s'inscrit plus généralement dans les principes du modernisme. L'architecture moderne s'est attachée à repenser les cadres de vie des hommes des sociétés industrialisées, en cherchant une réponse digne au problème de la massification, de l'évolution du travail, du temps libre, et de la concentration urbaine en tout premier lieu.
- 20 Le modernisme est inséparable d'un engagement moral, refusant le mensonge de l'éclectisme qui sévissait à la fin du dix-neuvième siècle. L'un des premiers principes du fonctionnalisme vise à faire coïncider la forme et la fonction, et à ne plus camoufler les matériaux et les volumes par des décorations superflues et artificielles. Les mêmes principes guideront les premiers scénographes contemporains, si l'on songe aux travaux d'Adolphe Appia et Edward Gordon Craig, épurant la scène. Le refus du camouflage et ce que René Allio appellera le « goût de la technique avouée »¹⁶ conduira entre autres à intégrer à la décoration de la salle les équipements techniques, à la fin des années soixante. Cette disposition, qui nous est aujourd'hui familière, a bouleversé, tout autant que la suppression des balcons et des loges, le traitement de l'espace des spectateurs, désormais environnés de projecteurs et passerelles techniques. Mais si le rouge et or n'est pas républicain, le béton armé, lui, n'a pas d'âme et la salle de spectacle du vingtième siècle est souvent qualifiée de « froide », une critique qui s'est cristallisée autour de

quelques expériences radicales, les fameuses « boîtes noires » des années soixante-dix. Après avoir expérimenté (et faut-il le rappeler, encouragé) ces salles conçues comme des studios de tournage, les metteurs en scène ont éprouvé le désir de retourner vers une salle ornée et non uniquement technique. L'exemple le plus caractéristique en est le rhabillage du Théâtre de Chaillot par Yannis Kokkos et Antoine Vitez, pour *Hamlet*, en 1983. Revenant sur cette scénographie, Yannis Kokkos expliquait que « c'était une façon de faire que ce lieu soit vraiment ce que l'on nomme dans l'imaginaire "un théâtre" »¹⁷ :

Ce qui m'apparut important c'était de redonner une image de théâtre à Chaillot [...] redonner une marque de théâtre avec un grand T et ce que ce "Théâtre" peut même susciter de plus enfantin dans sa perception. Donc, j'essayais de faire un théâtre devant lequel les spectateurs puissent avoir le même sentiment que moi ou eux-mêmes enfants quand ils sont allés au théâtre pour la première fois.¹⁸

- 21 Pour cette mise en scène, la serrurerie scénique avait été entièrement recouverte et les murs tapissés en rouge et or. La rénovation des théâtres historiques depuis le milieu des années quatre-vingt dix a renoué aussi avec le goût pour un certain *decorum* classique. À l'Odéon, Alain-Charles Perrault, architecte en chef des monuments historiques, explique qu'outre les règles de conservation et les recherches qui ont été faites pour retrouver les couleurs d'origine, ses choix pour la composition ornementale de la salle, ont été guidés par le plaisir de ceux qui s'y rendent, acteurs ou spectateurs¹⁹. Ce plaisir reposant sur la qualité d'un décor raffiné, est pris ainsi comme une marque de considération pour le public. Dans les salles récentes, dont il serait intéressant de faire un inventaire comparatif, bien des réponses ont été apportées pour les constructions neuves, que l'on songe aux murs nus mais savamment profilés du C.D.N. de Montreuil, ou à l'étonnant tressage évoquant l'intérieur d'un panier, du Théâtre de la Piscine à Chatenay-Malabry, par exemple.
- 22 Mais il ne faut pas oublier que si la décoration de la salle s'est simplifiée, c'est avant tout pour ne pas entrer en concurrence avec l'œuvre, car « on n'orne pas un écrin puisque c'est la perle qui compte »²⁰.

Le spectateur face à l'œuvre

- 23 Car au final, c'est bien ici que débouche notre parcours, dans ce fauteuil loué pour une soirée, dans lequel on s'assied pour assister à une œuvre théâtrale. Nous avons dit plus haut que le fauteuil était l'unité, par opposition à la multitude qui caractérise l'espace public. Mais c'est un fait que même si tout le vingtième siècle a convergé vers le désir d'unifier la salle de spectacle et de ne plus distinguer les catégories sociales, cette unité reste néanmoins un micro espace privé, aussi éphémère soit-il.
- 24 Les spectateurs fortunés de l'Opéra Garnier avaient leurs loges qui leur appartenaient comme un élément de leur patrimoine, qu'ils décoraient à leur guise ; quand on pense au soin que Charles Garnier avait porté à la décoration de sa salle de théâtre, on est partagé entre l'amusement et l'indignation. Il y a quelques années encore, avant la rénovation du Théâtre des Célestins de Lyon, certains spectateurs y possédaient des fauteuils à l'année, usage qui nous semble d'un autre temps. Les loges étaient donc des enclaves privées dans l'espace commun.
- 25 D'une manière générale, la salle de spectacle est donc conçue comme une entité, où domine l'unité pour écarter les risques d'une réception individuelle, ou du moins inégale,

considérée comme impropre au théâtre. Peu de cas dérogent à la règle. Pourtant, dans *L'Espace vide*, Peter Brook plaide au contraire pour « l'asymétrie » et le « désordre » :

L'architecture des théâtres doit être fondée sur ce qui provoque les relations les plus vivantes entre les gens, et cela n'est-il pas mieux obtenu par l'asymétrie ou même le désordre ? Si c'est le cas, quel sera le principe de ce désordre ?²¹

- 26 Il est très difficile de générer artificiellement du désordre. Néanmoins, on pourra relever le mini-chaos opéré par Jean Nouvel et Jacques Lemaître dans différentes opérations qu'ils ont menées, substituant à l'unité colorée de la salle, souvent assez neutre, une polychromie très vive, ordonnée au Théâtre de Belfort et plus aléatoire au Palais des Congrès de Tours. Dans la grande salle du Vinci aux lignes rigoureuses, l'architecte et le scénographe ont dispersé des sièges multicolores brisant l'unité noire du lieu. C'est un détail infime, mais il est possible que le spectateur qui aura l'unique siège jaune de la rangée où il a pris place s'en fera la remarque, ne serait-ce qu'une fraction de seconde. Ce chaos des espaces de vie, et notamment de la ville, était aussi le principe qui avait guidé Hans Scharoun pour dessiner la salle de la Philharmonie de Berlin, faussement asymétrique et pourtant affranchie des règles de l'uniformité. Ici, il n'y a pas d'effet d'entonnoir. La multitude qui pénètre dans la salle se disperse dans ses différentes parties dont l'organisation efface l'idée même du fauteuil au profit de sous-parties inégales dans leurs formes et positions.
- 27 Toutefois, si nous sommes parvenus à l'adoption d'une configuration frontale et à une salle neutre ne renvoyant pas la lumière, c'est parce que nous sommes devenus des spectateurs attentifs de l'œuvre présentée. Nous avons donc fait un certain cheminement depuis la rue, nous sommes passés par différents espaces, appréciant ou déplorant leur traitement, pour prendre place dans une salle, où nous sommes assis, face à la scène, feux éteints. Les premiers spectateurs à s'être pliés, avec émotion si l'on en croit les témoignages, à cette convention jusqu'alors inhabituelle, furent ceux de Bayreuth en 1876. De ce premier théâtre frontal nous avons tout gardé, et il est paradoxal qu'alors que le traitement décoratif de l'encadrement de la zone de contact s'allégeait, pour finalement disparaître, la fonction séparative de cette interface, dont nous avons souligné combien elle est cruciale, s'amplifiait par le déséquilibre entre lumière sur la scène et obscurité dans la salle. Certains s'inquiéteront de ces conditions particulières, nées avec une conception de la représentation théâtrale comme œuvre d'art, mais susceptibles de provoquer passivité et ennui, là où Wagner n'envisageait que fascination et sublime. Pierre Sonrel lui-même, qui n'a pourtant pas versé dans le théâtre expérimental, s'interrogeait au colloque de Royaumont sur les conditions qui avaient pu conduire le public à être « amorphe » :

Est-ce sa faute ou faut-il en rendre responsable des habitudes qu'on lui fait prendre ? Faut-il vous rappeler qu'en Europe, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, le public était debout au parterre et que les réceptions d'amis se tenaient dans les loges, que dans les théâtres japonais ou chinois le public prend le thé en famille au milieu du parterre et circule pendant toute la représentation. Par contre actuellement, chez nous, le public est absolument vissé sur une place : il a droit à 52 cm en largeur, 60 cm en longueur, il ne doit pas arriver après le début du spectacle.²²

- 28 On pourrait citer quantité d'exemples puisés dans l'histoire où les spectateurs ne disposaient pas, certes, de tant d'espaces publics préparatoires, mais apportaient dans la salle, dans le temps du spectacle, des péripéties qui nous sembleraient aujourd'hui déplacées. Derrière le foisonnement de tous ces espaces publics, et malgré l'apparence du désir de franchissement et de transgression des seuils, voire d'ouverture du théâtre, la

salle de spectacle est plus que jamais le sanctuaire, le cœur bien gardé. Les halls, bars, lieux d'exposition, de rencontre avec les artistes préparent le public à entrer dans son rôle de spectateurs attentifs et silencieux, toute sa curiosité, son désir de débattre, de discuter étant assouvis par ailleurs.

NOTES

1. Jean COCTEAU, in *Intermèdes*, n° 1, Printemps 1946.
2. Collectif, *Architecture et Dramaturgie*, Paris, Flammarion, 1951, p.138 : « – M. de Montaut : Je proteste avec énergie. – M. Sonrel : Il faut qu'elle soit muette et sourde. – M. de Montaut : Je pense que nous devons faire du spectacle ? – M. Sonrel : De la tragédie, du drame, mais pas du spectacle. C'est tout à fait autre chose. Le spectacle je vous l'abandonne. »
3. Projet de l'équipe d'H.Sigurdardottir-Hanspach.
4. Projet de l'équipe D. Montassut, B. Trilles et M. Rioualec.
5. Projet de l'équipe P. Lajus, J.J. Dutrait et L. Thomas
6. *Loisir*, n° 0, mars 1963.
7. *Ibidem*.
8. GOURDON (Anne-Marie), *Théâtre, Public, Perception*, Paris, CNRS, 1982, p.34.
9. Sur ce point, on pourra se rapporter au premier chapitre de mon ouvrage *Une Architecture pour le théâtre populaire*, Nantes, Actualité de la scénographie collection Scéno+, 2012.
10. GEMIER (Firmin), « Il faut un théâtre national ambulant », in *Commedia*, 19 février 1911.
11. RITTAUD-HUTINET (Jacques), *La Vision d'un futur : Ledoux et ses théâtres*, Paris, Presses Universitaires de Lyon, 1982, p. 70.
12. MARSHALL (Norman), « A propos des théâtres à construire », in *Le Théâtre dans le Monde*, vol. IV, n° 3, 1955, p. 6.
13. COGNAT (Raymond), « L'aspect extérieur du théâtre, les accès à la salle », in *Le Théâtre dans le Monde*, vol. VII, 2, été 1958, p. 91.
14. ANTOINE (André), *Le Théâtre Libre*, Genève, Ressources, 1979, p. 48.
15. « Celle-ci en effet a été entourée, pour décourager le nombre, de tous les obstacles et de toutes les barrières qui pouvaient, de loin, la faire passer pour difficile et inaccessible », René Allio in *Techniques et Architecture*, n° 4, 26^{ème} série, mars 1966, p. 83
16. ALLIO (René), « Projet d'un théâtre transformable », in *Le Théâtre dans le Monde*, vol. IV, n° 3, 1955, p. 32.
17. « Le travail de Yannis Kokkos, architectures pour le théâtre », in *A.M.C.*, n°18, décembre 1987, p. 45.
18. Réponse de Yannis Kokkos à Michel Berlemont, cité dans sa thèse *Etude architecturale du lieu théâtral contemporain*, Université Paris VIII, décembre 1986, pp. 172-173.
19. « Lorsque l'on n'est pas spécialiste du théâtre comme moi, la manière la plus simple d'aborder ce type de problème est de penser au bonheur de ceux qui vont être soit spectateurs, soit acteurs, soit intervenants au sein du théâtre », in *Rénover un théâtre, un enjeu majeur pour l'architecture théâtrale du vingt-et-unième siècle*, Actes du colloque du 2 juin 2008 publiés par l'Association des théâtres à l'Italienne, printemps 2009, p.41.
20. ALLIO (René), « Projet d'un théâtre transformable », in *Le Théâtre dans le Monde*, IV, 3, 1955, p. 32.

21. BROOK (Peter), *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1977, p. 94.

22. SONREL (Pierre), « Les théâtres à construire », in *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, CNRS, 1963, p. 75.

RÉSUMÉS

Depuis une soixante d'années, les lieux de la préparation du public dans les théâtres se sont transformés. Aux foyers et salons du dix-neuvième siècle, se sont substitués des espaces aux fonctions diverses, visant à rendre le théâtre plus accessible et familier, à assurer la perméabilité entre les activités diurnes et nocturnes, entre les activités culturelles et quotidiennes. Pourtant, le théâtre, équipement public, ne peut être assimilé à un espace public. Son organisation générale fait apparaître une séparation nette entre ce qui relève du public et ce qui relève du privé dont le cadre de scène est l'interface, la zone de contact. Le cheminement qui va de la rue au fauteuil est loin d'être anodin, et appelle toutes les attentions de la part des concepteurs de théâtres. Cet article propose une analyse scénographique de ces espaces qui de la multitude à l'unité, du public au privé, préparent les spectateurs à faire leur entrée en salle.

INDEX

Mots-clés : public, spectateur, architecture, scénographie

AUTEUR

SANDRINE DUBOUILH

Sandrine Dubouilh est Professeur en études théâtrales à l'Université Bordeaux 3 où elle dirige la filière théâtre. Architecte de formation, ses travaux portent notamment sur le lieu théâtral (*Une Architecture pour le théâtre populaire 1870-1970*, Nantes, Actualité de la Scénographie, collection Scéno+, 2012, 240 p.) et la scénographie.