



Horizons/Théâtre

Revue d'études théâtrales

15 | 2022

Lieux de spectacle, architecture en devenir

Modeler, réduire, transformer l'espace de la salle. De Chaillot à Perpignan, réflexions et propositions du scénographe Jacques Le Marquet

Anaïs Dupuy-Olivier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ht/3680>

DOI : 10.4000/ht.3680

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2022

Pagination : 71-91

ISBN : 979-10-300-0795-4

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Anaïs Dupuy-Olivier, « Modeler, réduire, transformer l'espace de la salle. De Chaillot à Perpignan, réflexions et propositions du scénographe Jacques Le Marquet », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 15 | 2022, mis en ligne le 01 septembre 2023, consulté le 20 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ht/3680> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.3680>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

ANAÏS DUPUY-OLIVIER

Archiviste-paléographe, Anaïs Dupuy-Olivier a suivi la formation de conservateur des bibliothèques à l'École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques. Elle est actuellement chargée de collections au sein du département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. Elle a soutenu en novembre 2019 sa thèse de doctorat *Jacques Le Marquet (1927-2017), une conjonction de talents et de pratiques au service de la scénographie*.

Mail : anaisdupuy372@gmail.com

RÉSUMÉ : Dans le courant du xx^e siècle, la modularité d'une salle de spectacle est apparue comme l'outil idéal pour créer un espace approprié à chaque type de représentation. Pour rendre une salle modulable, les architectes ont recours à deux moyens principaux, les « rideaux de jauge », et, les gradins ou tribunes amovibles et rétractables. Les archives du scénographe Jacques Le Marquet, actif du milieu

des années 1950 à la fin des années 2000, permettent d'étudier ces deux systèmes de modularité d'une salle, et d'en peser avantages et inconvénients.

MOTS-CLÉS : modularité, salles transformables, salles polyvalentes, rideaux de jauge, gradins/tribunes amovibles, scénographie d'équipement.

ABSTRACT : In the course of the 20th century, the modularity of an auditorium appeared as the ideal tool to create an appropriate space for each type of performance. To make a hall modular, architects used two main means, the "gauge curtains", and, the removable and retractable bleachers or stands. The archives of the scenographer Jacques Le Marquet, active from the mid-1950s to the end of the 2000s,

allow us to study these two systems of modularity of a room, and to weigh their advantages and disadvantages.

KEYWORDS: modularity, convertible rooms, multi-purpose rooms, gauge curtains, removable bleachers/stands, equipment scenography.



Modeler, réduire, transformer l'espace de la salle. De Chaillot à Perpignan, réflexions et propositions du scénographe Jacques Le Marquet

EN 1961, LE COLLOQUE DE ROYAUMONT dresse un état des lieux des réflexions, recherches et expérimentations menées par les praticiens de la scène depuis le début du siècle quant à la forme idéale que devrait avoir le lieu théâtral et qui pourrait se définir ainsi : un espace qui « soit propre [à l'événement théâtral] et lui confère sa pleine résonance¹ » qui assure aux spectateurs de bonnes conditions de visibilité et d'écoute, qui favorise une active communication entre la scène et l'auditoire. Cet ambitieux programme suscite de multiples initiatives, plus ou moins réussies et pérennes : salles en amphithéâtre, scènes annulaires, en rond ou en éperon, spectacles en plein air, etc. Dans son intervention inaugurale au colloque, Denis Bablet conclut que le théâtre dit « adaptable » (en ce qui concerne le rapport scène-salle, la contenance et le volume de salle) répondrait à cet enjeu et donnerait à une œuvre et à ses interprètes les moyens de représentation les plus appropriés. En 1961, ce type de salle existe déjà en Allemagne (Gelsenkirchen, Mannheim) et dans de nombreuses universités américaines, mais pas encore en France malgré les projets développés par le scénographe René Allio et l'Atelier d'urbanisme et d'architecture (AUA). Il faut attendre les années 1970 pour que soient construites, en France, les premières salles transformables. Leur degré de modularité varie en fonction de la vocation assignée à la salle, mais aussi en fonction d'enjeux esthétiques, culturels, économiques et sociétaux. Afin d'atteindre les objectifs fixés par la maîtrise d'ouvrage (le commanditaire), on observe que deux formes de salles ont été imaginées par la maîtrise d'œuvre (l'architecte et ses équipes) : une salle fixe dont un « rideau de jauge » permet d'en modifier la forme et d'en réduire la taille et donc le nombre de spectateurs ; une salle modulable avec gradins ou tribunes amovibles et rétractables. Dans quels cas ces formes sont-elles privilégiées ? Quels avantages offrent-elles à leurs utilisateurs ? Quels inconvénients leur posent-elles ?

Pour apporter des éléments de réponse à ces questions, nous nous appuyons sur les archives du scénographe Jacques Le Marquet (1927-2017). Connu comme concepteur de décors et de costumes, il a également

été responsable de la régie de construction de décors du Théâtre national populaire (1954-1972), ainsi que conseiller auprès de plusieurs architectes pour la construction de salles de spectacles (1963-2009). Il a ainsi été confronté à la question de la modularité des salles et, selon les situations et les demandes de la maîtrise d'ouvrage, a adapté ses propositions, en répondant tantôt par des « rideaux de jauge », tantôt par des gradins amovibles. Au sein de ses archives, nous avons identifié plusieurs projets illustrant ces solutions techniques : le théâtre du Palais de Chaillot (1963-1972, Jean de Mailly), le Théâtre de l'Archipel à Perpignan (2005-2011, Ateliers Jean Nouvel et Métra + Associés) et la Commanderie de Dole (2002-2006, Métra + Associés). Avant d'aborder le cœur de cet article, nous proposons au lecteur une courte présentation de Jacques Le Marquet et des principes qui gouvernent ses propositions dans tout projet architectural.

Le Théâtre national populaire (TNP) : initiation à la scénographie d'équipement²

Après une formation au dessin et à la sculpture, Jacques Le Marquet aurait souhaité devenir sculpteur, mais il comprend rapidement qu'il ne pourra pas en vivre. En fin d'année 1951, il entre comme assistant technique dans des théâtres parisiens ; quelques mois plus tard, en février 1952, il est engagé au TNP, alors dirigé par Jean Vilar. Le parcours de J. Le Marquet, mais également ses conceptions et ses principes de scénographe tant de théâtre que d'équipement, ont été profondément marqués et influencés par son expérience au TNP qui s'achève en 1972 en même temps que cette « utopie d'après-guerre³ ».

Tout d'abord second adjoint constructeur, Le Marquet apprend, au sein de la régie de construction de décors, les rudiments de l'ingénierie scénique (fabrication de décors et d'accessoires, montage de scènes, etc.). En 1954, il est choisi par Vilar pour remplacer le responsable de la régie, Camille Demangeat⁴. À ce titre, il est l'intermédiaire entre le décorateur et les équipes chargées de réaliser décors et accessoires (constructeurs, peintres, accessoiristes, tapissiers et serruriers). Il dresse des plans, surveille la construction des décors et leur installation sur scène. Il organise les tournées et le Festival d'Avignon pour ce qui incombe à son service⁵ : construction des décors et du matériel nécessaire à la modification ou à la réalisation des scènes quand elles manquent⁶, transport, montage. Membre de l'équipe de direction, Le Marquet développe en parallèle une activité de scénographe, concepteur de décors et de costumes. Dans les années 1960, il travaille quasi-exclusivement pour les scènes du TNP, en particulier avec le metteur en scène Georges Wilson, nouveau directeur de ce théâtre⁷.

En travaillant comme régisseur et scénographe dans les deux espaces de jeu du TNP – la salle du Palais de Chaillot à Paris et la Cour d'Honneur du Palais des Papes à Avignon –, Le Marquet est confronté aux contraintes générées par des lieux scéniques aux vastes dimensions : perte de visibilité, d'audibilité et de convivialité, dispersion de l'image, baisse d'attention des spectateurs, absence de communication entre ces derniers et les acteurs. Ces espaces hors normes obligent leurs utilisateurs à tenir compte de la configuration des lieux où se déroulent les représentations. Les tournées en province et à l'étranger durant lesquelles le TNP joue dans des théâtres à l'italienne, des gymnases, devant des façades de monuments, etc., confortent cette prise de conscience. En plus de la fabrication des décors, d'autres tâches incombent de ce fait aux membres de la régie construction : adaptation et recadrage des décors ; obturation de la fosse d'orchestre ; camouflage du cadre de scène ; montage de la scène, etc. Ainsi, ils ne s'occupent plus de la seule scène, mais aussi de « ce qui devient un espace commun : "salle et scène" maintenant indissociables contre le théâtre "habituel"⁸ », auquel s'ajoute « la totalité du lieu théâtral avec ses annexes, ses communs, ses services, ses accès et ses lois de sécurité publique⁹ ». Il leur faut « se préoccuper autant du contenant (lieu) que du contenu (spectacle)¹⁰ ».

Grâce à ces expériences, Jacques Le Marquet s'initie à la scénographie d'équipement et met au point plusieurs principes indispensables, selon lui, pour permettre aux représentations de se dérouler dans des conditions optimales : convivialité des espaces, bonnes conditions de visibilité et d'audibilité, proximité des distances, en particulier entre la scène et le public. Ces principes couplés à une connaissance intime d'un théâtre en font un interlocuteur compétent lors de la rénovation ou de la construction d'une salle de spectacle.

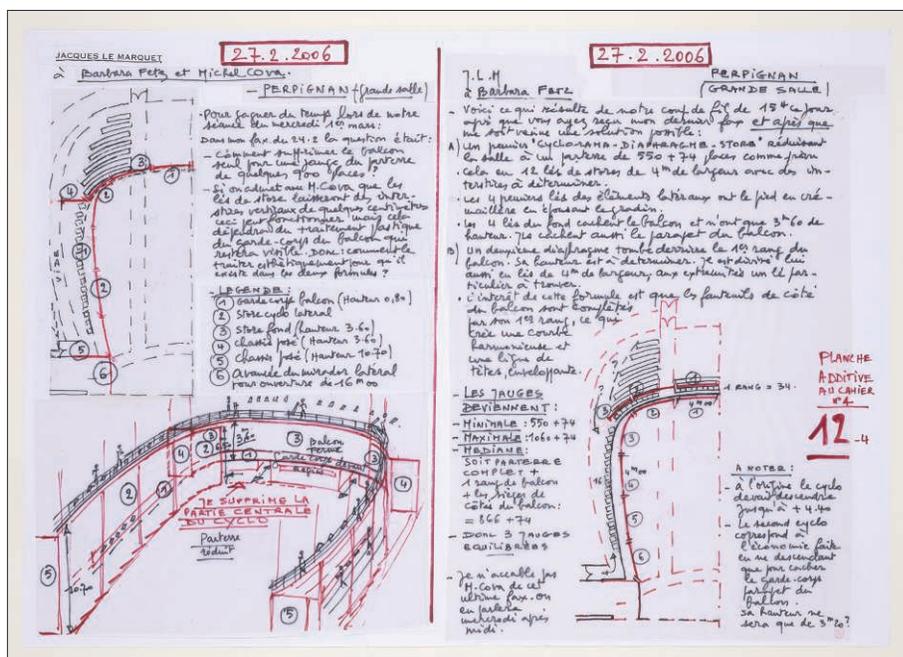
Les salles fixes avec « rideaux de jauge »

C'est en vertu de ces principes que Jacques Le Marquet s'investit dans la refonte de la salle de Chaillot, qui, comme nous l'avons souligné, pose des difficultés d'exploitation. Œuvre des frères Jean et Édouard Niermans, cette salle de forme trapézoïdale construite à l'occasion de l'Exposition universelle de 1937 a été conçue comme un auditorium. Elle convient bien aux manifestations musicales, chorégraphiques et cinématographiques, mais beaucoup moins aux représentations théâtrales. Longue de 41 m et large de 30 m, elle a une jauge impressionnante, adaptée à un idéal de théâtre populaire : elle peut contenir jusqu'à 2 774 spectateurs répartis entre un parterre en amphithéâtre et un balcon.

La scène a des dimensions inhabituelles : 28 m de largeur, 18 m de hauteur et 13 m de profondeur. Le cadre de scène¹¹, panoramique, a une largeur de 18 m et une hauteur de 8 m¹². Les frères Niermans proposent des innovations scénographiques afin de pallier cette immensité : un cadre de scène rétractable à 8 m d'ouverture et des cloisons mobiles en bois permettant de réduire la jauge en coupant la salle sous le balcon¹³. À la lecture des archives de Jacques Le Marquet et du TNP, ces outils ne semblent pas avoir été utilisés, le désir de se rapprocher du public ou la recherche d'intimité ayant suivi d'autres voies. En effet, pour remédier à cette architecture gigantesque, les directeurs du théâtre et leurs équipes ont eu recours à d'autres solutions. À son arrivée à Chaillot, Vilar fait recouvrir la fosse d'orchestre et les quatre premiers rangs par un proscenium¹⁴ courbe de 18 m de large s'avancant vers le public et supprimant la séparation physique établie par le cadre de scène et la fosse d'orchestre¹⁵. D'une profondeur de 8 m, ce proscenium rapproche les comédiens des spectateurs et réduit la jauge à 2 650 places. Dans les années 1960, des projets de plus grande envergure sont envisagés afin de rendre la salle plus « conviviale » et propice à la représentation d'œuvres théâtrales. Jacques Le Marquet est sollicité par Georges Wilson pour faire des propositions. Parmi celles-ci, le système des « rideaux de jauge » est envisagé.

En avril 1967, dans un document de synthèse mêlant notes explicatives et croquis, Le Marquet reconsidère, à titre provisoire, les proportions salle-scène (largeur du cadre de scène et de la salle, profondeur du balcon) dans l'attente d'une refonte architecturale complète de la grande salle. « L'affaire sera traitée comme un décor de théâtre, ou comme le prolongement d'un décor dans la salle. Construction légère, peu durable quoique conforme aux règles de la sécurité publique [...], les sorties seraient intégralement respectées et l'ensemble "accroché" aux murs de la salle sans le moindre préjudice¹⁶ », écrit Le Marquet. La largeur de la salle serait réduite à 15 ou 16 m à l'aide de deux faux murs de 8 ou 9 m de haut qui partiraient des extrémités du balcon et rejoindraient le bord de la scène : « 90 places sauteraient de chaque côté¹⁷ ». Les sorties latérales de la salle seraient maintenues, « mais légèrement allongées en profondeur¹⁸ ». Les faux murs seraient dans un matériau sombre, rigide et ininflammable. La profondeur du balcon serait, quant à elle, réduite de cinq rangs par un dispositif mobile de 3 ou 4 m de haut, s'étendant sur toute la largeur de la salle. Ce dispositif serait dans le même matériau que celui des faux murs. D'après Le Marquet – et ses archives en attestent –, ce dispositif est « fidèle¹⁹ » à ce que Camille Demangeat avait proposé pour le Petit Festival de Suresnes en novembre 1951²⁰. Malgré sa faisabilité et sa simplicité, cette proposition restera un « projet de papier²¹ ».

À Chaillot, Jacques Le Marquet est donc initié au système des « rideaux de jauge », qui permet de remodeler la forme d'une salle sans dénaturer son architecture. En vue de recadrer l'image scénique et de donner des dimensions plus humaines à une vaste salle, installer des « rideaux de jauge » est tout à fait adapté. Bien qu'inabouti, ce projet est intéressant dans la mesure où, ici, le scénographe part d'un existant, d'une salle dont il faut tirer parti au mieux malgré les contraintes induites par sa configuration : à Chaillot, c'est un état de fait insatisfaisant qui invite les utilisateurs de la salle à en repenser la forme. Avec l'exemple suivant, nous constaterons que les solutions visant à moduler la forme et la taille d'une salle sont plus nombreuses et plus faciles à mettre en œuvre quand il s'agit de la construire et d'en penser les usages en amont. Et Jacques Le Marquet va pouvoir mettre en œuvre son dispositif quarante ans plus tard dans la grande salle de Perpignan.



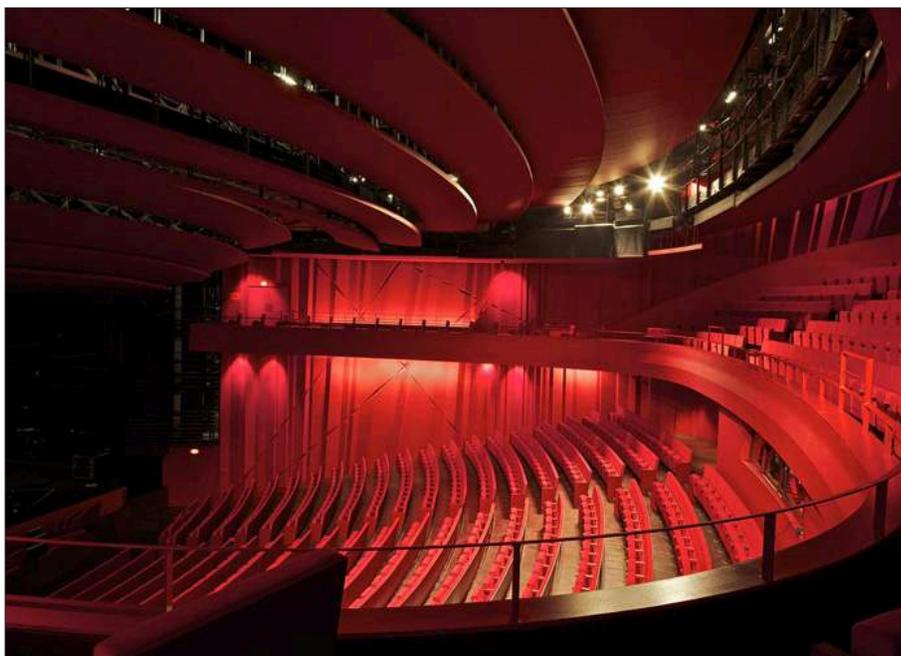
Théâtre de l'Archipel (Perpignan). Planche additive au cahier n° 4, « Recherche d'une jauge minimale de 550 places », échelle 1/200°, 15-27 février 2006, planche 12 (BnF, ASP, FOL-COL-53 [239]) © Paris, BnF.

Au début des années 2000, la municipalité de Perpignan souhaite la construction d'un équipement culturel moderne car les structures existantes (théâtre municipal, palais des congrès) sont jugées obsolètes. Un concours est lancé en 2004 auquel participent les agences de Jean Nouvel et de Brigitte

Métra, associées sur le projet²². Jacques Le Marquet est leur conseiller en scénographie. Pendant plusieurs mois, la maîtrise d'ouvrage hésite quant aux activités de l'équipement et à la jauge de la salle principale (800 ou 1 000 places ?). Durant le premier trimestre 2005, la commande se fixe enfin : « salle de spectacle vivant à dominante théâtre²³ », la salle principale devra accueillir du théâtre, de la danse contemporaine et classique, de la musique (jazz, chanson, musique du monde), des spectacles humoristiques, du théâtre lyrique accompagné d'un petit orchestre (40 musiciens)²⁴. Pour assurer cette diversité dans la programmation, la jauge de la salle sera modulable (600, 800, 1 100 places). L'implantation d'un balcon est autorisée.

Après s'être concentré sur la forme de la salle – en fer à cheval évasé – et sur ses rapports avec les autres entités du théâtre²⁵, Le Marquet, muni de ces prescriptions, étudie, en février 2006, la nature et le fonctionnement des cloisons mobiles qui serviront à moduler la jauge de la salle et à la réduire à un minimum de 550 places. Sur dix planches de format A3 utilisées en mode portrait²⁶, des plans de la salle, des croquis et des notes explicatives permettent d'imaginer ces cloisons mobiles, appelées par l'homme de théâtre qu'est Le Marquet, « cyclorama²⁷ » : composé de châssis²⁸ qui s'intercaleraient les uns derrière les autres et seraient remontés au plafond de la salle, ce cyclorama descendrait devant le garde-corps du balcon, supprimant des sièges en fond de parterre et sur ses parties latérales. Au terme de son étude, Le Marquet expose les avantages (rapidité du changement de forme de la salle) et les inconvénients (coût et poids) du système qu'il propose, tout en faisant des préconisations pour la sécurité des spectateurs²⁹. Ce cahier de planches est analysé par la maîtrise d'œuvre et par le bureau d'études scénographiques chargé de transformer les propositions graphiques du scénographe en solutions techniques (dUCKS scén³⁰). Après des discussions entre le scénographe-concepteur et les équipes de la maîtrise d'œuvre, deux planches sont ajoutées : elles portent sur la nature du cyclorama (stores vénitiens à la place des châssis) et sur la façon de parvenir à une jauge intermédiaire, ce que l'hypothèse présentée dans le cahier de Le Marquet ne prévoyait pas. À partir de l'idée de Michel Cova (dUCKS scén) consistant à « diviser les éléments [du store vénitien] verticalement en lés dont la largeur est à déterminer³¹ », Le Marquet essaie de trouver comment répondre au problème posé, tant sur le plan de la scénographie que sur celui de l'esthétique. Il suggère d'ajouter un second diaphragme au niveau du balcon afin d'atteindre la jauge médiane, l'intérêt de cette formule étant « que les fauteuils de côté du balcon sont complétés par son 1^{er} rang ce qui crée une courbe harmonieuse et une ligne de têtes enveloppante³² ». Arrivé à ce stade du projet (avant-projet

sommaire), Le Marquet se retire : les décisions ultimes quant à la réalisation et à l'utilisation des stores vénitiens, quant à la manière d'obtenir les trois jauges demandées, reviennent aux architectes et à dUCKS scénario. Pour les cloisons mobiles, ces derniers font fabriquer, d'après les dessins d'exécution, des lamelles cintrées en bois contreplaqué, disposées horizontalement. Accrochées à des lanières, elles sont remontées au plafond (un mètre de hauteur une fois repliées), et passent entre les sièges des spectateurs, un espace plus grand ayant été laissé entre eux. On évite ainsi la crainte de Le Marquet de devoir, avec le système des châssis, démonter un rang de sièges pour les laisser passer. Les cloisons mobiles sont de couleur rouge, comme les fauteuils et les murs de la salle³³. Une bâche noire réfléchissant le son³⁴ est descendue derrière elles de façon à faire l'obscurité complète et à adapter l'« espace sonore³⁵ » à chaque configuration. Il est ainsi impossible, dans les configurations de jauges médiane et minimale, de soupçonner que derrière les stores, se cachent d'autres sièges. La jauge médiane (844 places) est finalement obtenue en supprimant le seul balcon, la jauge minimale (634 ou 566 places avec proscenium) en supprimant le balcon et des sièges sur le côté du parterre.



Théâtre de l'Archipel de Perpignan, Ateliers Jean Nouvel et Métra + Associés Architectes
© Métra + Associés.

Grâce à ces cloisons mobiles motorisées, la transformation de la salle se fait avec rapidité et fluidité. Couplées à un cadre de scène modulable en largeur et en hauteur, les cloisons permettent de conserver une même qualité de vision et d'audition en fonction de la taille et de la jauge de la salle, mais aussi de créer des ambiances propres à chaque type de spectacle monté. Descendues, elles contribuent à focaliser les regards du public sur scène et à intensifier l'intimité entre spectateurs et acteurs, créant une atmosphère idéale à la représentation d'œuvres théâtrales et chorégraphiques. Remontées, elles n'encombrent pas le volume visuel et surtout acoustique dont ont besoin les œuvres musicales.

Ainsi, ce système des rideaux de jauge se révèle approprié pour des salles fixes qui accueillent exclusivement du spectacle vivant, tout en ayant le souci de varier les configurations à des fins esthétiques. Il possède de plus l'avantage de réaliser ces changements avec une réelle économie de moyens (humains, temps...). En revanche, quand des manifestations de différentes natures (spectaculaires, sportives, événementielles, professionnelles...) doivent pouvoir être organisées dans une même salle, cette solution ne peut être retenue.

Les salles modulables avec gradins amovibles et rétractables

La diversité d'usages d'une salle appelle un espace transformable dans toutes ses dimensions (largeur, longueur, hauteur). Même si la construction de telles salles exigea d'attendre d'importantes avancées techniques et leur maîtrise, les praticiens de la scène imaginèrent ce type de lieu depuis longtemps. En 1922, après avoir visité l'exposition internationale de théâtre d'Amsterdam, Edward Gordon Craig écrit :

Une nécessité m'apparut : le théâtre doit être un espace vide avec seulement un toit, un sol, des murs ; à l'intérieur de cet espace il faut dresser pour chaque nouveau type de pièce une nouvelle sorte de scène et d'auditorium temporaire. Nous découvrirons ainsi de nouveaux théâtres, car chaque type de drame réclame un type spécial de lieu scénique³⁶.

Cette citation qui n'évoque que la représentation d'œuvres théâtrales, peut néanmoins s'appliquer à des manifestations et des activités sortant de ce domaine qui réclament, chacune, un lieu adapté pour s'exprimer. Dans les années 1970, on commence à construire des salles modulables, dites aussi « polyvalentes ». Espaces flexibles « fondés sur un principe de modularité³⁷ », elles doivent permettre de « créer un rapport scène-public spécifique selon les créations projetées³⁸ » et de renouveler l'expérience spectatrice. Ces salles s'adaptent à tous types de spectacles ou (re)présentations grâce à des

tribunes-tiroirs mobiles, rétractables ou démontables : dispositif frontal, bi-frontal, quadri-frontal, éclaté, espace totalement dégagé. Véritables « pages blanches³⁹ », elles offrent à leurs utilisateurs un vaste champ de possibles et sont souvent conçues comme des espaces de recherche, de création et d'expérimentation.

Avant d'évoquer les expériences de Jacques Le Marquet en matière de salles transformables, revenons quelques instants sur le Palais de Chaillot. Après 1967, Le Marquet fait d'autres propositions à Georges Wilson pour remédier à l'immensité de la grande salle, dont l'une, plus audacieuse, consisterait à installer une salle en prothèse au-dessus de l'actuelle. Toutes les solutions imaginées par le scénographe en concertation avec l'équipe de direction du TNP et Jean de Mailly, l'architecte en charge du Palais de Chaillot, montrent leurs limites aux débuts des années 1970. Le bricolage et le transitoire ne suffisent pas pour pallier les difficultés posées par la grande salle, il devient nécessaire d'intervenir de façon plus radicale : ainsi, Jack Lang, devenu directeur du Théâtre national de Chaillot en 1972, fait détruire et reconstruire la salle. Tirant parti des handicaps de la précédente salle, la nouvelle, achevée en 1975, est conçue

comme un outil technique, d'une esthétique quasi-industrielle, visant la plus libre alternance dans les dispositifs d'aménagement de la salle : frontal, bi-frontal, en U, ou en cercle, tous les rapports scène-salle sont imaginables grâce à une conception entièrement modulaire des éléments constitutifs de la scène et des gradins⁴⁰.

La salle est équipée d'un réseau de passerelles quadrillant le volume et autorisant la mobilité du gril⁴¹ technique. Large de 32 m et longue de 30 m, sa jauge varie en fonction de la disposition choisie, jusqu'à 1 400 spectateurs en position frontale. Une fois de plus, Chaillot a servi de terrain d'expérimentation, mais, comme la salle de 1937, celle de 1975 ne sera pas utilisée selon toutes ses potentialités : elle n'a jamais été modifiée de spectacle en spectacle, comme l'imaginaient ses concepteurs.

Lors de sa collaboration avec des architectes, Jacques Le Marquet reçoit, à plusieurs reprises, commande de dessiner des salles modulables avec gradins ou tribunes rétractables, et est ainsi confronté aux défis qu'elles posent. En étudiant ses archives, on relève deux cas de figure où l'on a recours à ce type de salle. Il est préconisé pour des salles de dimensions moyennes, dont l'offre spectaculaire complète celle de la salle principale. Ainsi, à Perpignan, à côté de la grande salle évoquée précédemment, le « Grenat », une salle de 400 places assises est prévue, le « Carré » : équipée de deux tribunes télescopiques de

195 places et de quatre tribunes mobiles et démontables de 40 places, cette salle est destinée à recevoir des spectacles de théâtre et de danse de petite forme (création ou diffusion), des concerts de musique de chambre et de la variété. Le second cas de figure, ce sont des salles de plus grande envergure, tant dans leurs dimensions que dans le périmètre des activités hébergées. Ces salles polyvalentes, comme leur nom le laisse supposer, sont conçues comme des espaces qui combinent les domaines culturel et événementiel, notamment sportif et/ou salons professionnels. La Commanderie de Dole, construite entre 2002 et 2006 par l'architecte Brigitte Métra, constitue un exemple intéressant à examiner.

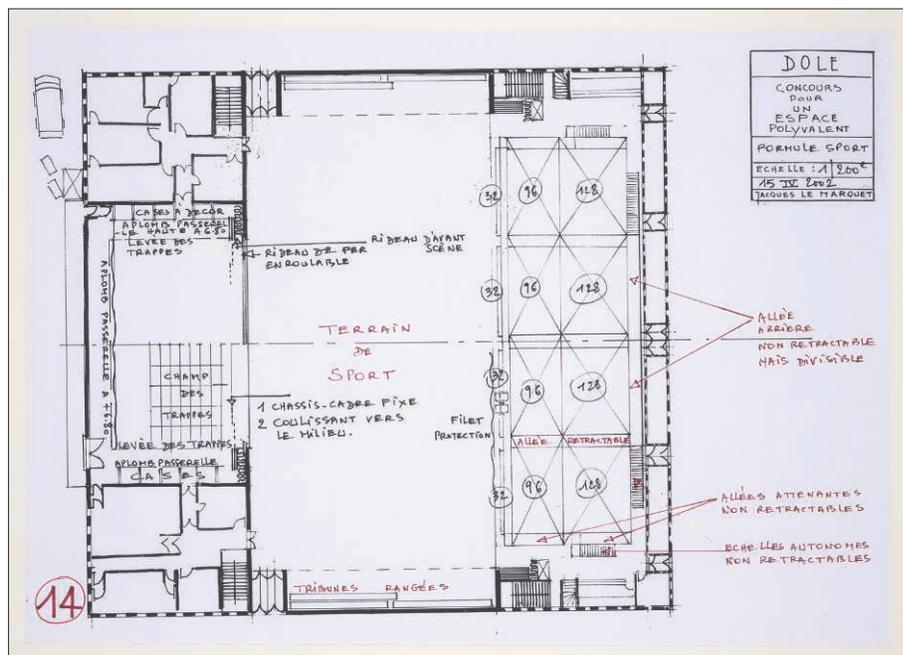
En février 2002, la ville de Dole lance un concours pour la construction d'un équipement polyvalent à dominante culturelle sur la rive gauche du Doubs. Cet équipement accueillera trois types d'activités : des spectacles de variété, des comédies musicales, de la danse, du théâtre et de l'humour (jauge maximale de 1 500 personnes) ; des matchs d'exhibition ou des compétitions sportives de niveau régional (jauge maximale de 1 000 personnes) ; des expositions, salons, congrès qui peuvent avoir lieu dans le hall, dans la salle de spectacle/sport ou dans les salles de réunion. La maîtrise d'ouvrage souhaite une salle aux dimensions d'un terrain de basket : 44 × 23,50 × 9 m. Elle demande aux équipes concurrentes de prévoir des gradins télescopiques afin de libérer le volume de la salle lors des manifestations sportives et événementielles : en cas de matches ou de compétitions, les gradins seront installés dans le hall ; en configuration « salon », la salle pourra être totalement dégagée des tribunes et le hall ouvert sur la salle pour disposer d'un volume plus important. Une cloison amovible séparera le hall de la salle⁴².

Brigitte Métra décide de concourir et s'entoure de Jacques Le Marquet et Michel Cova pour la partie scénographique. Comme pour Perpignan, Le Marquet ne participe qu'aux prémices du projet, du concours à l'avant-projet définitif. Entre avril et décembre 2002, il réalise trois cahiers de planches qui accompagnent ces étapes : les deux premiers, élaborés en avril et en mai, préparent les documents à remettre pour la phase du concours ; le troisième datant de décembre fait suite à la phase de l'avant-projet sommaire (APS) et envisage celle de l'avant-projet définitif (APD). On constate une évolution des interventions et propositions du scénographe, en fonction de ces moments charnières d'un projet architectural.

Dans le cahier n° 1 composé de 21 planches, Le Marquet pose la structure de la salle et de ses composantes, ainsi que les principes généraux des tribunes rétractables, soulignant à la planche 12 qu'« un spécialiste peut trouver

mieux⁴³ ». En configuration de salle de spectacle, il propose douze tribunes (quatre de 96 sièges, quatre de 128 et quatre de 144), séparées par trois allées larges de 1,20 m et bordées par une allée transversale en fond de salle. Chaque rangée comprend seize sièges de 0,52 m de largeur. La jauge ainsi obtenue est de 1 472 spectateurs. Dans la configuration de salle de sports, on dénombre 1 024 sièges. Le Marquet préconise 77 m² d'espace pour ranger les tribunes.

À partir de ce premier cahier, des croquis de Michel Cova sur le principe des tribunes et d'une note de la maîtrise d'ouvrage réduisant les jauges à 1 200 (salle de spectacle) et 800 places (salle de sport), Le Marquet étudie, dans son deuxième cahier, plusieurs formules de tribunes⁴⁴. En traçant ces douze planches, il prend en compte les conclusions auxquelles la maîtrise d'œuvre a récemment abouti : choix d'une salle de forme carrée ; adoption du modèle de la tribune rétractable simple ; usage de tribunes de 14 et 9 rangs, celles de 14 rangs permettant toutes les variantes d'implantation souhaitables ; une largeur de tribunes de 29 m. Le Marquet cherche la formule répondant au mieux à ces différents paramètres : la formule de 23 rangs de 52 sièges répartis en six tribunes sur une largeur de 30,65 m – soit une jauge de 1 196 places (configuration de salle de spectacle) – lui paraît la plus satisfaisante. En configuration de salle de sports, il y aura 15 rangs de 52 sièges (780 places).



La Commanderie (Dole), Cahier n° 1, « Concours pour un espace polyvalent », échelle 1/200°, 15 avril 2002, planche 14, « Formule sport » (BnF, ASP, FOL-COL-53 [169]) © Paris, BnF.

À ce stade du projet – le concours –, le scénographe a porté sa réflexion sur deux données essentielles pour un projet de salle modulable : atteindre les jauges exigées par le programme en fonction des usages de la salle, tout en respectant les dimensions que doit avoir le bâtiment ; prévoir un espace suffisant pour ranger les tribunes mobiles.

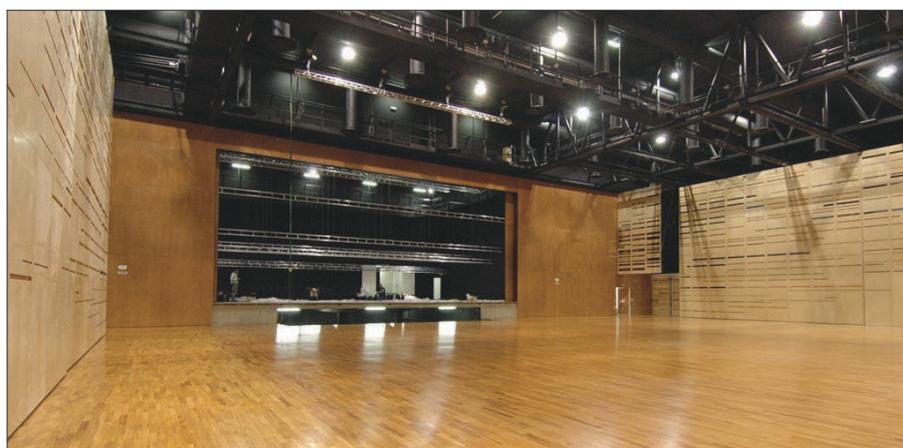
Le rendu du concours (25 plans non datés) répond aux questions posées par Le Marquet à la fin de son cahier n° 2, notamment à celle sur les diverses organisations des tribunes⁴⁵. « La polyvalence demandée dans le programme a été poussée à l'extrême en constituant un des éléments fondateurs de l'espace et du bâtiment⁴⁶ », peut-on lire dans la notice architecturale accompagnant les plans. La maîtrise d'œuvre propose une « grande "boîte à outils", un grand espace de 47 × 40 m, libéré de tout point porteur permettant une très grande flexibilité.

Un jeu de cloisons mobiles, sortes de diaphragmes, permet de délimiter des espaces de tailles et de formes différentes⁴⁷ ». Dans la configuration de salle de spectacle, trois jauges sont possibles en disposition frontale, en conservant la même profondeur de tribunes et en réduisant leur nombre dans la largeur : 628, 1 200, 1 566 sièges. La scène peut être masquée et la salle peut alors être utilisée selon trois organisations, en mode frontal, bi-frontal et en croix – la scène est amovible et déplacée selon le dispositif choisi. « Un mur mobile entre la salle et le hall et une façade vitrée pouvant entièrement s'ouvrir permettent d'ouvrir la salle jusqu'aux abords du Doubs pour certaines manifestations⁴⁸ ». L'équipement peut alors accueillir jusqu'à 3 000 personnes et même davantage. Pour ce projet, la maîtrise d'œuvre conjugue des tribunes amovibles et rétractables avec un système de cloisons acoustiques mobiles ou rideaux de jauges pour renforcer la modularité de l'espace.

Le 21 novembre, la maîtrise d'œuvre remet à la ville de Dole 22 plans pour l'APS⁴⁹. Une fois reçus, Le Marquet les analyse et les annoté dans son troisième et dernier cahier en perspective de l'APD⁵⁰. Il y émet un certain nombre de points de vigilance relatifs au maniement des tribunes mobiles qui, au début des années 2000, s'est considérablement simplifié. Avant que les tribunes ne soient motorisées, cette solution technique mobilisait un nombre élevé de personnels sur une longue durée. Ainsi, Gérard de la Motte Rouge, régisseur général d'Onyx (Saint-Herblain, architectes Jean Nouvel et associés), raconte, dix ans après l'ouverture de cet équipement polyvalent, que la transformation de la salle de spectacle en une salle de bal prend désormais vingt minutes, alors que « la première année il [leur] fallait quatre heures à quatre pour faire la même chose !⁵¹ » Malgré la modernisation des tribunes télescopiques et la flexibilité obtenue par leur usage, elles obligent

toujours leurs futurs utilisateurs, mais aussi la maîtrise d'œuvre, à se poser plusieurs questions en amont : quel sera le temps de travail pour effectuer les changements de forme de la salle ? Quelles sont les manipulations pour passer d'une salle de spectacle à une salle de sport, et vice versa ? Combien d'hommes et de chariots élévateurs (ou fenwicks⁵²) sont nécessaires pour les opérer ? Par conséquent, quels moyens budgétaires doivent être prévus ? « La polyvalence coûte cher, c'est connu⁵³ », affirme l'ancien technicien et régisseur du TNP. De par son expérience, Le Marquet sait comment fonctionne une salle de spectacle et quelles contraintes impose la polyvalence à ses utilisateurs, au-delà des seules données scéno-techniques⁵⁴. Afin de proposer un équipement au fonctionnement optimal, Brigitte Métra et ses collaborateurs doivent également connaître son rythme de programmation et son calendrier prévisionnel d'activités. On se rend compte au travers des remarques de Le Marquet que la construction d'une salle polyvalente dépasse les enjeux purement techniques pour aborder des problématiques d'ordre logistique, budgétaire et politique.

Ses remarques et ses questionnements sont soumis à la maîtrise d'ouvrage, mais restent sans suite, comme Le Marquet le constate lors d'une rencontre avec les élus de Dole courant décembre. Face au flou de la commande, il conseille à Brigitte Métra, dans une lettre en date du 23 décembre, de tirer profit de cette situation pour affirmer son « concept de structure évolutive⁵⁵ », son souhait d'une malléabilité totale de l'équipement dans lequel tout puisse être démontable. Depuis quinze ans, l'exploitation du lieu a démontré cette faisabilité et la flexibilité de cet outil polyvalent.



Commanderie de Dole, Métra + Associés, architectes © Métra + Associés.

Lors de sa participation à des projets architecturaux, Jacques Le Marquet aura pu expérimenter les deux types de modularité d'une salle, rideaux de jauge et gradins mobiles, avec une préférence pour les premiers, ce qui n'est pas sans rappeler ses principes et ses pratiques en matière de décors de théâtre : autant que l'autorisaient les pièces et les exigences des metteurs en scène, Le Marquet a essayé de créer des décors qu'il disait « stables » et avec le moins de changements nécessaires. Se situant à divers moments de son parcours, les exemples que nous avons choisis, sont révélateurs de la permanence et de l'actualité de la réflexion autour de la modularité d'une salle de spectacle. Les deux systèmes permettant de transformer une salle ont été employés aussi bien dans les années 1970 que dans les années 2000, et grâce aux évolutions technologiques, continueront de l'être et deviendront de plus en plus performants et précis, appelant sans doute d'autres développements à venir selon les souhaits et les ambitions des utilisateurs des lieux.

Notes

1. Bablet Denis, « La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle », dans Bablet Denis et Jacquot Jean (dir. avec la collaboration de Oddon Jean), *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, CNRS, 1963, p. 15.
2. Par scénographie d'équipement, nous désignons l'art et la technique de concevoir tout type de lieu ayant un rapport scène/salle ; c'est une activité au croisement de l'architecture, des pratiques théâtrales et des techniques de la scène (<https://artsceno.ch/quest-ce-que-la-scenographie-dequipement>, [consulté le 05/12/2021]).
3. Nous reprenons le titre de l'ouvrage qu'Emmanuelle Loyer a consacré à ce théâtre, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar : une utopie d'après-guerre*, Paris, PUF, 1997, 253 p.
4. Camille Demangeat (1905-1985) entre au service de Louis Jouvet au Théâtre de l'Athénée avant la guerre. De 1941 à 1945, il le suit en tournées comme chef-constructeur. En 1947, il rejoint la troupe de Jean Vilar et en crée tous les dispositifs scéniques, puis ceux du TNP qu'il quitte en 1954. Après son départ, il fonde la première agence spécialisée en scénographie d'équipement.
5. Pour plusieurs raisons (faible subvention de l'État, cahier des charges imposant que sur 200 représentations 150 aient lieu en dehors de Chaillot, obligation de rendre le théâtre accessible à un public plus vaste géographiquement et socialement), le TNP quitte le Palais de Chaillot environ sept mois par an (mars-mi-juillet, septembre-octobre). La saison théâtrale de Chaillot débute en novembre et s'achève en mars ou avril.
6. Camille Demangeat a mis au point un système « volant » transportable en tournées : une structure en tubes d'acier recouverte de planches de sapin de 2 m par un et de 25 mm d'épaisseur.
7. Georges Wilson fera trois mandats de trois ans à la tête du TNP (1963-1972).
8. BnF, ASP, FOL-COL-53 (248, 6), Jacques Le Marquet, « Introduction à la rubrique Architecture », p. 5.

9. J. Le Marquet cité par Claude Morand, « Jacques Le Marquet :... sans cesse, l'espace bascule... », dans *Actualité Théâtres Animation Culture*, décembre 1978, p. 39.
10. *Ibid.*, p. 41.
11. Encadrement de la baie de scène dont on peut régler la hauteur et l'ouverture. Cette définition ainsi que les autres définitions de termes techniques sont tirées du *Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne* d'Alain Roy, Arles, Actes Sud, 2001, 134 p.
12. BnF, ASP, 4-COL-44 (81, 1), documents sur la grande salle du Palais de Chaillot.
13. « Constructions civiles. L'achèvement du palais et du Théâtre de Chaillot, ancien palais du Trocadéro, à Paris », dans *Le Génie Civil*, n° 2904, 9 avril 1938, p. 308-309.
14. Partie avancée de la scène qui envahit le parterre, de telle sorte qu'il se trouve entouré de spectateurs – ce qui est plus spécifiquement italien que français. En Italie, ce proscenium est solidaire de l'ensemble de la scène, tandis qu'en France il est généralement amovible.
15. La fosse d'orchestre est située en avant du rideau de fer (BnF, ASP, 4-COL-44 [81, 1]).
16. BnF, ASP, 4-COL-53 (148, 3), J. Le Marquet, « Reconsidération de la Grande salle de Chaillot », 22 avril 1967, p. 1.
17. *Ibid.*, p. 2.
18. *Ibid.*, p. 3.
19. *Ibid.*, note rétrospective en rouge de Jacques Le Marquet, p. 1.
20. Dans les archives de Jacques Le Marquet (4-COL-53 (8, 1) et (8, 2), Tournée en France : Petit Festival de Suresnes, automne 1951), un article de Camille Demangeat illustré d'un croquis présente ce dispositif et une aquarelle le donne à voir.
21. Aucune explication à l'abandon de ce projet n'est donnée par Jacques Le Marquet, ni n'a été trouvée dans les archives du TNP.
22. Le nom de ces agences sont : Ateliers Jean Nouvel (client mandataire) et Métra + Associés (sous-traitant). Entrée dans l'agence de Jean Nouvel en 1987 où elle y est chef de projet pour plusieurs grandes réalisations à dimension culturelle (centre de Culture et des Congrès de Lucerne, théâtre Guthrie de Minneapolis, salle symphonique de la Radio danoise de Copenhague), Brigitte Métra crée sa propre structure en 2003 après avoir remporté le concours pour la réalisation de la salle de spectacle transformable de Dole – dont nous reparlerons. Elle continue néanmoins à travailler avec Jean Nouvel et son agence, avec le statut d'associée. Se reporter aux sites web de ces deux agences : <http://brigittemetra.com> et <http://www.jeannouvel.com/> (consultés le 05/12/2021).
23. BnF, ASP, FOL-COL-53 (184), Théâtre de l'Archipel, Perpignan, « Construction du nouveau théâtre de Perpignan. Théâtre de l'Archipel. Programme de consultation de concepteurs », 20 janvier 2005, p. 69. Les informations qui suivent sur le théâtre sont tirées de ce document.
24. La salle n'est pas conçue pour recevoir des représentations d'opéras ni d'œuvres lyriques symphoniques.
25. Le Théâtre de l'Archipel doit comporter deux salles de spectacles (une grande salle et une petite salle dite de « création »), un espace de « travail artistique » (répétition, essayages, foyer et loges), des espaces de bureaux et de logistique (magasins de décors, d'accessoires et de costumes, ateliers de retouches des décors et des costumes). Les architectes prennent le parti de créer six bâtiments abritant ces différents espaces.

26. La page de titre, les sept plans et les deux pages de conclusion.
27. Rideau tendu, circulaire ou plutôt semi-circulaire, qui se développe entre les murs cour, lointain et jardin. J. Le Marquet conserve de cette définition le sens de rideau semi-circulaire qui est descendu, non pas des cintres, mais du plafond de la salle afin de cacher, tel un diaphragme, une partie des sièges. Il transpose donc un dispositif scénique dans la salle.
28. Cadres de bois sur lesquels on tend une toile le plus souvent peinte. Les châssis de théâtre sont les mêmes (ou presque), en plus grands, que ceux utilisés pour les tableaux de peinture. Par extension, on nomme l'ensemble constitué par le cadre et la toile. Aujourd'hui, ils sont fabriqués en métal et recouverts de contreplaqué.
29. BnF, ASP, FOL-COL-53 (239), Théâtre de l'Archipel, Jacques Le Marquet, cahier n° 4, p. 9-10.
30. Le bureau d'études scénographiques d'UCKS scéno, créé par l'ingénieur Michel Cova en 1991, est une société coopérative (SCOP) qui couvre les domaines élargis de la scénographie et de la muséographie, de l'ingénierie théâtrale, de l'audiovisuel, du multimédia et de l'éclairage. Elle est composée de scénographes, d'ingénieurs du bâtiment, d'ingénieurs audiovisuels et d'architectes. d'UCKS scéno a commencé à travailler avec Jean Nouvel en 1992 dans le cadre de la rénovation de l'opéra de Lyon.
31. BnF, ASP, FOL-COL-53 (239), Théâtre de l'Archipel, cahier n° 4, p. 11.
32. *Ibid.*, p. 12.
33. La couleur rouge a été choisie en référence au grenat, minéral très répandu dans les Pyrénées-Orientales qui fait la réputation de l'industrie joaillière de Perpignan. La salle s'appelle de ce fait « le Grenat ».
34. À propos de la fonction acoustique du rideau de jauge de Perpignan, Brigitte Métra précise : « Le "rideau" de l'Archipel est fait de lamelles de bois, peintes en rouge comme les murs de la salle. Derrière ces lamelles, on descend une bâche noire réfléchissante afin que le son soit au plus proche de l'oreille », dans Sandrine Dubouilh, « Architecture et acoustique des salles. Entretien avec Brigitte Métra architecte », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux et Jeanne Bové (dir.), *La Scène parle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, *Revue des Sciences et Lettres*, [en ligne], 2019.
35. Brigitte Métra citée par Mazlouman, Mahtab, « L'Archipel », dans *Actualité de la scénographie*, n° 182, 2012, p. 12.
36. Craig Edward Gordon, cité par Bablet Denis, « La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle », *op. cit.*, p. 22.
37. BnF, ASP, FOL-COL-53 (184), Théâtre de l'Archipel, « Construction du nouveau théâtre de Perpignan. Théâtre de l'Archipel. Programme de consultation de concepteurs », 20 janvier 2005, p. 78.
38. *Ibid.*
39. Brigitte Métra, citée par Mazlouman Mahtab, art. cit., p. 10. Elle utilise cette expression au singulier à propos de la petite salle du Théâtre de l'Archipel, le Carré, sur laquelle nous reviendrons.
40. Seban Michel (dir.), *Lieux de théâtre à Paris, abris et édifices*, Paris, Éd. du Pavillon de l'Arsenal, Picard, 1998, p. 130. Les travaux sont supervisés par les architectes Valentin Fabre et Jean Perrottet, secondés par le scénographe Michel Raffaëlli.

41. Plancher à claire-voie qui doit son nom [...] à cette particularité le faisant ressembler à un gril, instrument culinaire. Il est suspendu au-dessus et juste à l'aplomb du plancher de la cage de scène. [...] Le gril n'a d'autre fonction que celle de supporter les mouffles et les mères de famille des équipes – et du même coup tous les éléments suspendus du décor.
42. BnF, ASP, FOL-COL-53 (167), La Commanderie, Dole, programme, février 2002.
43. BnF, ASP, FOL-COL-53 (169), La Commanderie, Dole, cahier n° 1, avril 2002, pl. 12. Les informations qui suivent sont également tirées de cette planche.
44. BnF, ASP, FOL-COL-53 (170), La Commanderie, Dole, cahier n° 2, mai 2002, 12 pl. Les informations qui suivent en sont tirées.
45. BnF, ASP, FOL-COL-53 (173), La Commanderie, Dole, rendu du concours par l'architecte, s. d., [25 pl.].
46. BnF, ASP, FOL-COL-53 (168), La Commanderie, Dole, notice architecturale rédigée par Brigitte Métra et corrigée par Jacques Le Marquet, 4 juin 2002, p. 3.
47. *Ibid.*
48. *Ibid.*
49. BnF, ASP, FOL-COL-53 (172), La Commanderie, Dole, Métra + Associés, cahier de 22 plans pour l'avant-projet sommaire, 21 novembre 2002.
50. BnF, ASP, FOL-COL-53 (171), La Commanderie, Dole, cahier n° 3, décembre 2002, 20 pl. Les informations qui suivent en sont tirées.
51. Ses propos ont été recueillis par Yasmine Tigoé pour un dossier de la revue *Ouest-France* consacré à cette salle polyvalente, « Onyx : la petite boîte noire a dix ans », 1999. Ce dossier est conservé dans les archives de Jacques Le Marquet, conseiller en scénographie sur le projet, BnF, ASP, FOL-COL-53 (222).
52. Fenwick est un nom de marque, devenu un nom commun.
53. BnF, ASP, FOL-COL-53 (171), cahier n° 3, pl. 4.
54. Selon Jacques Le Marquet, les tribunes mobiles posent plusieurs contraintes. Ce système génère du bruit (grincements, craquements) à la différence de cloisons mobiles. Ce type de salle nécessite un gril performant et adaptable aux diverses configurations de la salle et à une grande variété de dispositifs scéniques, ce qui est difficile à réaliser. Un autre inconvénient : l'inconfort des sièges en tribunes ou en gradins, souvent durs et plats. Enfin, notons qu'à l'usage, dans 99 % des cas, les utilisateurs de ces salles ont recours à la disposition frontale... (voir notamment les « Remarques générales sur le programme » adressées par Le Marquet au directeur technique du futur Théâtre de l'Archipel, Salvador Garcia, peu avant la construction, BnF, ASP, FOL-COL-53 (185), 31 octobre 2007).
55. BnF, ASP, FOL-COL-53 (168), Lettre de Jacques Le Marquet à Brigitte Métra, 23 décembre 2002, p. 4.