

LE THÉÂTRE POUR LA RUE

Vers un abri démocratique du
spectateur

Le théâtre pour la rue

Vers un abri démocratique du spectateur

Wendy Tokuoka

Architecture | Enoncé théorique de master | 2019

EPFL

Suivi

Prof. Roberto Gargiani

Beatrice Lampariello

« Le théâtre, pour être le théâtre, doit être un lieu de partage permanent et aussi un endroit où, par le truchement du rêve à chaque spectacle, opère une sorte de métamorphose de la vie. »

José Manuel Castanheira
Place du théâtre, forme de la ville (2015)

TABLE DES MATIÈRES

PROLOGUE/ EXPOSITION	9
Introduction	10
ACTE I/ HISTOIRE CONJUGUÉE DU THÉÂTRE ET DE LA RUE	15
De la rue au flanc des collines	18
Des tréteaux sur les places	26
La rue dans les théâtres	38
ACTE II/ RECONSIDÉRATIONS DU XX ^{ÈME} SIÈCLE	53
Questionnement moderne avec la boîte à miracles	56
Remises en cause typologiques : Rossi, Burri, Purini, Bo Bardi	64
Etablissement du théâtre de rue	74
ACTE III/ TENTATIVES D'ÉLARGISSEMENT SPATIAL ET SOCIAL	85
Situation du théâtre dans la ville	88
Le théâtre face à son public	96
EPILOGUE/ RECOMMANDATIONS POUR UN ABRI DÉMOCRATIQUE DU SPECTATEUR	109
Dénouement	110
Index des illustrations	118
Bibliographie	124

PROLOGUE

Exposition



Introduction

Le théâtre est une discipline artistique à laquelle est associée une forme architecturale qui a, encore aujourd'hui, une influence très forte sur la manière dont nous construisons les bâtiments qui lui sont dédiés. Cependant, cet art dramatique trouve aujourd'hui résidence dans deux lieux très différents : les théâtres institutionnalisés comme site architectural spécifique, et la rue à travers des festivals organisés au sein des villes. Là où l'architecture s'oriente vers un enfermement de plus en plus accentué des salles de représentation, il se développe parallèlement une vie urbaine du théâtre. En tendant vers cette introversion, les bâtiments destinés aux représentations artistiques ont alors perdu leur visibilité auprès des spectateurs dont le cercle devient alors de plus en plus exclusif. L'émergence du théâtre de rue devient alors cruciale, s'immisçant dans les lieux de passage, attirant alors les flâneurs aussi bien que les intéressés sans préjugé ni élitisme.

La politique culturelle de nombreux lieux théâtraux prend à cœur d'attirer les habitants des villes en organisant des événements, en faisant baisser le prix des billets, en diversifiant leur programmation pour intéresser un plus grand éventail de personnes, mais sans y parvenir pour autant. Les festivals de rue, eux, continuent néanmoins à se développer avec de moins en moins de financement, et un champ d'action qui reste toujours limité à la période de l'année pendant laquelle le climat est généreux. En hiver, la ville s'endort pour ne retrouver le tumulte du spectacle dans la rue que l'été suivant. Le caractère éphémère de ces événements les rend donc très fragiles et précaires. Cependant, aucun de ces deux modes d'existence du théâtre ne regarde l'architecture comme une solution potentielle à leur envie d'évolution, quand bien-même depuis des siècles le théâtre fait l'objet d'un intense questionnement sur sa forme et sur les désirs d'utopie qu'il provoque chez les architectes. Ainsi nous aimerions poursuivre cette réflexion à partir de notre constat d'une certaine dichotomie dans la pratique théâtrale actuelle d'une part enfermée et d'autre part extériorisée.

Il devient alors important de rappeler que le mot théâtre vient du mot grec *theatron* et se décompose en deux parties : d'un côté *theastai* qui signifie voir, être témoin, ainsi *thea-* désigne l'acte de regarder ; et de l'autre côté *-tron* qui signifie le lieu, l'endroit. Le théâtre est donc « le lieu où l'on regarde ». C'est en effet l'acte de regarder qui est ici mis en avant, et non pas l'acte de jouer une pièce. Cela nous indique donc que le théâtre, à son origine, passe avant tout par le regard des spectateurs, et non par la performance qui a

lieu. La place qu'occupe le public au théâtre est donc fondamentale, car ce dernier ne peut exister que par le fait que des personnes puissent en être témoins. Le théâtre est nourri grâce au partage commun qui se fait entre les spectateurs et les comédiens d'une même expérience, même si elle est vécue différemment de chaque côté. Cependant la séparation entre le public assis et la scène incite peu à faire de cet échange une opportunité pour se nourrir l'un et l'autre. Au contraire, le théâtre de rue joue énormément avec ce code en intégrant le public comme un élément à part entière de la représentation.

« Ouvrir un théâtre, c'est agencer une configuration provisoire de l'espace public, en d'autres termes construire un espace-temps public offert à la rencontre entre égaux ».¹

Le théâtre est un endroit où le public se fait transporter dans un autre univers, où une nouvelle réalité apparaît permettant alors aux spectateurs de s'évader le temps de la représentation. C'est un lieu où notre imaginaire est constamment sollicité, une simple partie de décor nous permettant tout à coup de nous projeter dans un lieu sans pour autant que les metteurs en scène aient besoin de le représenter en entier. Dans une époque où beaucoup d'artifices imaginent pour nous, où le numérique permet de projeter des univers de plus en plus complexes, laissant notre travail intellectuel de création de l'esprit de côté, le théâtre semble être le lieu idéal pour continuer à faire travailler notre imagination dans un contexte qui lui est entièrement dédié. Le théâtre de rue semble alors être un point d'entrée décisif permettant d'apporter un regard neuf sur une architecture subsistant depuis la Grèce antique, qui a finalement peu évolué malgré les remises en questions opérées aussi bien par les architectes que les artistes du monde théâtral.

En effet le théâtre de rue transporte avec lui un univers qui permet d'aborder la question de la représentation différemment. Depuis le XV^{ème} siècle, le théâtre institutionnel semble se refermer de plus en plus dans un écrin précieux qui semble très sévère. Le théâtre de rue que nous connaissons aujourd'hui vient alors défaire cette idée en s'inspirant de la frénésie foraine et du caractère festif qui s'en dégage, venant alors s'entourer d'une atmosphère qui permet d'accueillir les spectacles avec joie et bienveillance. L'intensité qui se dégage des festivals de rue devient ainsi un catalyseur qui permet de regrouper pendant une courte période de temps un grand nombre de compagnies et de spectateurs. L'espace de la rue prend alors le caractère d'une célébration de l'art dramatique qui vient à la rencontre de la population.

¹ *Place du théâtre, forme de la ville.* (Gennevilliers; Montreuil: Association Théâtre public ; Ed. Théâtrales, 2015). Emmanuel Wallon, p.42

Le théâtre, qu'il soit dans la rue ou dans les lieux institutionnels, reste un art de l'éphémère. Son existence dure le temps de la représentation, puis s'évanouit. Il trouve donc sa beauté dans la variation et le changement qui sont alors permis dans cet art qui est en recherche constante. C'est pourquoi il est intéressant d'aller voir un même texte mis en scène par deux personnes différentes, de même qu'il est captivant de voir comment un spectacle de rue change et évolue en fonction du lieu dans lequel il est produit. Il semble donc important qu'un lieu théâtral puisse avoir un caractère qui lui est propre afin de permettre aux comédiens de se l'approprier et de rendre chaque représentation unique. Le théâtre a cette chance de pouvoir se déplacer et de profiter de chaque représentation pour investir un nouveau lieu en s'adaptant à une nouvelle spatialité, chose qui est impossible par exemple au cinéma. Ainsi le théâtre fait l'objet d'un conflit entre son contenu éphémère et changeant, et son contenant architectural solide et permanent.

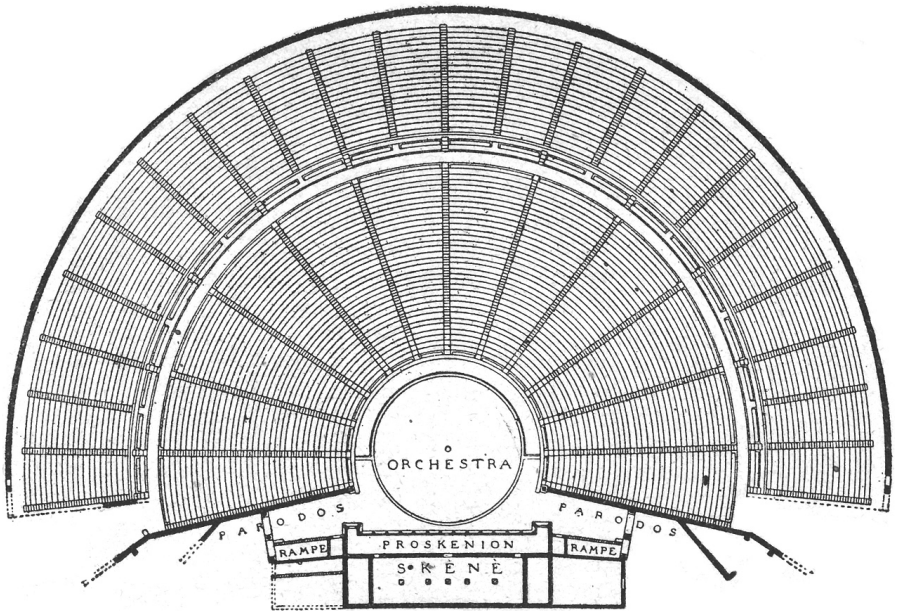
Il en va donc de notre devoir en tant qu'architectes de penser le lieu du théâtre comme un dispositif permettant à toutes ses caractéristiques de s'épanouir. Cependant, l'exercice peut s'avérer fort difficile car la discipline théâtrale a un caractère par nature polymorphe : « aucune forme à elle seule ne peut définir le théâtre, qui ne cesse d'échapper à son identité depuis la nuit des temps » affirme Jacques Nichet.¹ Le théâtre se mêle aujourd'hui à la danse, à la musique, à la performance cherchant perpétuellement à renouveler son mode d'expression. Il semble donc une riche opportunité d'étudier cette typologie qui est devenue si puissante afin de pouvoir remettre en question son adéquation avec la discipline qu'elle abrite, sous le regard des deux modes d'interprétation qui cohabitent aujourd'hui.

Ainsi cette étude essaiera d'analyser en corrélation les deux formes principalement présentes actuellement, tout d'abord en regardant leur histoire commune, puis en étudiant les diverses remises en question qui ont eu lieu durant le siècle passé, pour enfin essayer d'analyser l'horizon actuel que le théâtre présente aujourd'hui socialement et spatialement. Etudier ces deux modes d'expression différents nous permettra alors d'ouvrir la recherche vers une nouvelle appréhension du lieu de représentation pour le spectateur.

1 Jacques Nichet, *Le théâtre n'existe pas.*, 2011, <http://lecons-cdf.revues.org/389>.

ACTE I

Histoire conjugée du théâtre et de la rue



Les traces écrites les plus anciennes témoignant de la présence du théâtre remontent à l'Égypte ancienne, dont des extraits de texte dramaturgique ont été redécouverts.¹ Mais aucune trace n'a (pour l'instant) été retrouvée d'une architecture théâtrale permettant de contextualiser les représentations qui avaient lieu à cette époque. Il faudra donc attendre le V^{ème} siècle av. J.C. pour voir apparaître une première forme construite du théâtre. Cependant, l'histoire de ce dernier n'est pas uniquement celle d'une architecture permanente mais également celle d'un théâtre né dans la rue. Ainsi nous nous sommes particulièrement penchés sur les moments de basculement de l'une à l'autre forme, en tentant de raconter une histoire de la constitution du lieu théâtral non pas seulement par ses moments de permanence mais également dans son histoire avec la rue dont il est intrinsèquement lié. Ainsi le théâtre que nous connaissons aujourd'hui est l'héritage d'évolutions progressives de sa forme mais également de dialogue avec le théâtre qui pouvait avoir lieu dans la rue. Nous n'avons donc pas essayé ici de restituer un retraçage exhaustif et linéaire de l'histoire de l'architecture du théâtre, mais plutôt de nous concentrer sur des moments particuliers du passé dans lequel la rue a eu une place importante dans l'évolution de la forme architecturale du théâtre.

1 Drioton, « La question du théâtre égyptien », p.51

De la rue au flanc des collines

Le théâtre, bien avant d'être un bâtiment était tout d'abord une discipline : c'était un mode d'expression qui était utilisé pour la transmission et la célébration des rites religieux, qui nécessitait avant tout une participation de la part du peuple pour exister. En effet, les représentations théâtrales avaient lieu pendant des périodes de l'année spécifiques, correspondant aux grandes cérémonies vouées au culte de Dionysos, dieu de l'ivresse. Ainsi, trois fois par an nous pouvions voir des villes de Grèce se transformer pour accueillir de grandes célébrations en plein air pour honorer ce dieu : pendant 6 jours à la fin du mois de mars, pendant trois ou quatre jours en janvier à Athènes, et fin décembre dans les bourgs.¹ Tout d'abord, ces grandes fêtes étaient à caractère uniquement religieux avec réalisation d'un sacrifice et interprétation de chants et de danses par l'ensemble des habitants. Elles avaient lieu sur la « place à danser » en terre battue du village, où tous les villageois participaient et se rassemblaient autour d'un autel en pierre, la *thymélé*. Mais elles se transformèrent peu à peu jusqu'à devenir un véritable genre de représentation à mi-chemin entre la religion et la littérature : le dithyrambe. Celui-ci prend la forme d'un récit chanté de la vie du dieu. Cependant l'interprétation n'est plus assurée par l'ensemble des villageois mais par quelques dizaines de personnes qui sont les plus talentueuses, et un coryphée (le chef du chœur) se distingue pour interpréter les parties de textes. Une table est alors dressée à côté de l'autel pour que le coryphée puisse monter et se mouvoir dessus.²

Ainsi, la naissance du théâtre grec se trouve à la conjonction de deux phénomènes : d'une part au passage d'une simple célébration à un discours construit, d'autre part au moment où une rupture nette apparaît entre acteurs et spectateurs, où certains se distinguent pour leur talent.

A partir de la fin du VII^{ème} siècle av. J.C., le dithyrambe s'impose peu à peu comme mode d'expression principal lors de ces cérémonies. La table sur laquelle se dresse le chef du chœur est alors transférée tangentiellement au cercle, les spectateurs se déplacent pour venir se disposer en hémicycle autour des acteurs et les autres futures composantes du théâtre grec apparaissent : la piste deviendra l'orchestra, et la table le proskenion.³ Par la suite, la diffusion du dithyrambe dans la région de l'Attique aura lieu vers

1 Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, éd. par Jean-Loup Rivière, Points Essais 492 (Paris: Éditions du Seuil, 2015), p.312

2 André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée: de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays* (Paris: Nizet, 2008), p.15

3 Degaine, p.15



Figure 1. *Théâtre populaire avec mise en place d'un proskenion en bois*, Octave Navarre

550 av. J.C. grâce à Thespis, un poète lyrique qui aurait voyagé de village en village transportant sur les routes son matériel, tel un artiste de rue.¹

« Le théâtre, dans son acception antique et première, c'est d'abord l'orchestra, c'est-à-dire une place libre, un vide ». ²

Il faudra cependant attendre le V^{ème} siècle av. J.C. pour voir apparaître une forme construite du théâtre. Mais encore à cette époque, ce qu'Hérodote désigne sous le terme de théâtre est l'ensemble des spectateurs, l'assemblée qui regarde. Le théâtre était donc défini par la présence de spectateurs assistant à une performance, avant toute considération spatiale. Les représentations se déroulaient alors sur des terrains plats à l'intérieur des villes, souvent sur une simple esplanade dallée ou en terre battue, comme par exemple sur la place du vieux marché à Athènes. Des estrades en bois étaient dressées de manière temporaire pendant les périodes de fêtes, quidevaient être fort semblables aux dispositifs de gradins que nous pouvons voir aujourd'hui lors des festivals de rue. Cependant, vers l'année 496 av. J.C. eu lieu un écroulement des gradins à Athènes provoquant la mort de plusieurs spectateurs. Les représentations furent alors déplacées sur les flancs de l'Acropole dans le sanctuaire de Dionysos Eleuthereus, un lieu plus sûr et prodiguant la même visibilité aux spectateurs grâce à la pente naturelle du terrain.³ Ce changement de lieu fût l'une des étapes les plus marquantes de la formalisation du théâtre, car il entraîna à sa suite un

1 Barthes, *Écrits sur le théâtre*, p.306

2 Anne-Françoise Jaccottet, « Le théâtre à Athènes : chronique d'une invention », *Études de lettres*, n° 1-2 (15 mai 2011), p.25

3 Octave Navarre, *Le théâtre grec : l'édifice, l'organisation matérielle, les représentations* (Paris: Payot, 1925), p.22-23

déplacement des autres représentations théâtrales qui vinrent également se placer dans le relief des villes. L'influence de la topographie dans le choix du lieu était fondamentale, contrairement à l'orientation (malgré ce que Vitruve peut nous indiquer) car si l'on observe les théâtres qui ont subsisté jusqu'à aujourd'hui, tous sont dirigés dans des directions fort différentes.¹ Un lieu était également choisi pour son acoustique favorable pour les représentations, permettant une équité dans la répartition des sons pour les spectateurs. Ainsi avant même de devenir un édifice permanent, le théâtre avait choisi une condition de lieu privilégiée rendant le choix de son emplacement très ciblé. Suite au transfert des représentations à Athènes de la rue au flanc de l'Acropole, les constructions qui s'en ont suivi ont également suivi ce modèle d'implantation se servant de la pente naturelle du terrain pour prodiguer une bonne visibilité et une bonne acoustique aux spectateurs, tout en restant sécurisé.

« Si les premières manifestations dramatiques ne sont pas athéniennes, c'est bien dans cette cité que le théâtre va connaître son développement le plus brillant et sa véritable institutionnalisation, tant sur le plan de la production dramatique que sur celui du développement et de la diffusion d'un modèle formel architectural. »²

Pendant encore un siècle suite à son passage de l'agora à l'Eleuthereus, le théâtre d'Athènes restera une structure en bois édifée occasionnellement pour les célébrations religieuses. Sa typologie reste alors encore peu connue, cependant il semblerait que cette structure provisoire était loin d'arborer la forme du cercle parfait que nous connaissons à son descendant en pierre. D'après l'archéologue Carlo Anti, l'orchestra des premières installations théâtrales était de forme indéterminée. En effet si l'on regarde le *théâtre de Thorikos* réputé pour être l'un des plus anciens théâtres en pierre conservé, celui-ci est de forme trapézoïdale et ses gradins sont rectilignes avec une courbure sur les côtés, se détachant de la typologie circulaire que nous prenons pour la forme incontestée des théâtres grecs. De la même manière, il est fort probable que le *théâtre de Dionysos* d'Athènes devait plutôt être rectiligne, à la manière des gradins temporaires que nous connaissons encore actuellement. Des restes de murs courbes retrouvés à une quinzaine de mètres des vestiges du théâtre en pierre lors des fouilles archéologiques du site sont aujourd'hui interprétés comme étant « les vestiges d'un mur de soutènement permettant d'obtenir une surface plane susceptible d'accueillir l'*orchestra* trapézoïdale de cette époque ». De plus, des blocs de proédrie (sièges honorifiques du premier rang) parfaitement rectilignes retrouvés par E. Pöhlmann confirment les suppositions allant dans le sens d'un *théâtre*

1 Navarre, p.15

2 Jaccottet, « Le théâtre à Athènes », p.16

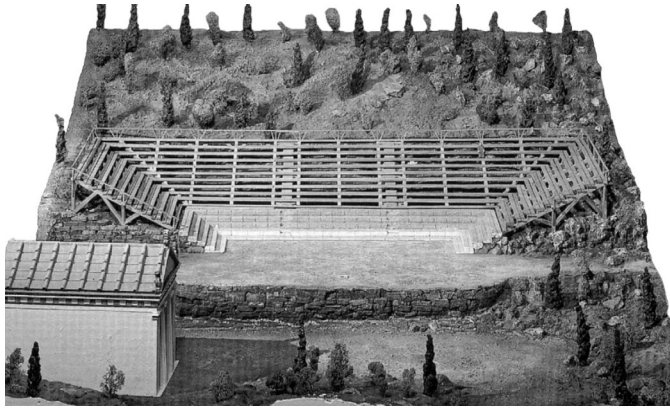


Figure 2. Reconstruction du *Théâtre de Dionysos*, Athènes (milieu du V^e siècle av. J.-C.)

de *Dionysos* original de géométrie droite.¹

Ce n'est qu'à partir du IV^e siècle av. J.C. que les théâtres commenceront petit à petit à être érigés en pierre, inscrivant la typologie circulaire comme modèle du théâtre grec. En effet, ce sont tout d'abord les fondations qui ont été construites en pierre dès le V^e siècle av. J.C. pour l'orchestra (cf Carlo Anti) et pour la skéné. La première permanence est donc celle du lieu, avec une structure d'appui persistante. Ce n'est que par la suite, vers 330 av. J.C. que la skéné et le théâtre seront érigés en pierre. Le proskénion restera lui encore en bois jusqu'en 269 av. J.C. environ, où il sera construit pour la première fois en pierre au *théâtre de Délos*.² La transition entre les édifices en bois et en pierre s'est donc faite progressivement, partie par partie. Ainsi, suivant le modèle du *théâtre de Dionysos* en pierre à Athènes, sera diffusée à plus large échelle une architecture permanente du théâtre dans toute la Grèce grâce à Lycurgue³, composée de parties distinctes reconnaissables qui évolueront jusqu'à former la typologie du théâtre actuelle.

Le théâtre grec est composé dans sa forme la plus répandue en plusieurs parties indépendantes, qui ont perduré et forment les éléments persistants du lieu théâtral :

L'orchestra, (équivalent de l'ancienne place) est une aire circulaire où évolue le chœur, au centre du théâtre. Elle est le cœur du bâtiment, où l'autel de Dionysos prend originellement sa place. Son diamètre est variable, selon l'importance du bâtiment : il passe de 11 mètres pour le *théâtre d'Oropos*

1 Jaccottet, « Le théâtre à Athènes », p.21

2 Navarre, *Le théâtre grec*, p.20

3 Henri Stierlin et Roland Martin, *Monde grec*, Architecture universelle (Fribourg: Office du Livre, 1966), p.142

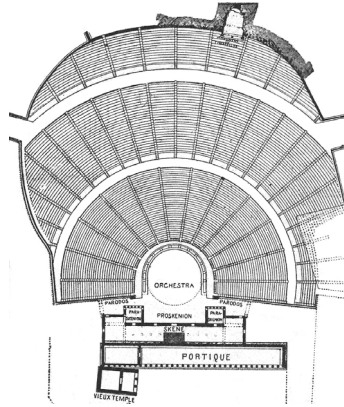


Figure 3. Reconstruction du *Théâtre de Dionysos Eleuthereus* (IV^{ème} siècle av. J.C.)

à 22,50 mètres à Athènes. L'orchestra est souvent entourée d'un canal périphérique d'évacuation des eaux pluviales. Elle a aujourd'hui presque entièrement disparue dans les théâtres, ne subsistant seulement qu'au travers de la fosse d'orchestre des opéras.

Le *théâtron* où sont situés les spectateurs est constitué de rangées de gradins formant un arc dépassant les 180 degrés autour de l'orchestra, subdivisées en sections verticales (kerkides) par des escaliers, et en étages par des paliers (diazomata). Sa courbe extérieure était en revanche souvent irrégulière, et un mur de soutènement venait étayer son périmètre. Le total de places assises était également variable, mais malgré tout d'une quantité impressionnante : elles sont au nombre de 14000 à Athènes, contre 2010 au théâtre du Châtelet à Paris.

La *skéné* contrairement à ce que peut porter à croire son nom constitue le fond de scène. Elle se matérialise en un petit abri où les acteurs se changent, dont la façade sert de décors à la scène. Sa forme rectangulaire allongée fait en moyenne 4 à 7 mètres de large et jusqu'à 40 mètres de long. Plusieurs ouvertures étaient percées dans la paroi frontale et des panneaux de bois étaient apposés contre ce bâtiment, figurant le devant d'un bâtiment pour constituer la scénographie de la pièce. Dans les drames tragiques, le décor pouvait représenter un temple, un palais, l'entrée d'une tente militaire ou un paysage. Dans les pièces comiques, le décor représentait généralement des habitations privées. Aujourd'hui appelée « arrière scène », la skéné garde toujours sa fonction de loge pour les comédiens et de réserve pour les décors.

Le *proskenion* est quant à lui une estrade très mince surélevée de 3 à 4 mètres où les acteurs principaux se produisent. Son soubassement était formé « tantôt de colonnes entières, tantôt de demi-colonnes adossées à des piliers. » L'origine supposée par Octave Navarre de ces colonnes vient

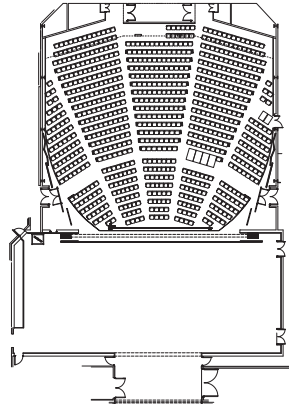


Figure 4. Théâtre du Grand T à Nantes (2014)

simplement des étais autrefois situés sous les scènes temporaires, peu à peu transformés afin de déguiser ces supports en éléments architecturaux. Entre ces colonnes, des panneaux de bois (pinakes) étaient apposés pour clore la chambre située sous l'espace de jeu et former également une partie du décor. Des trous et rainures ont été retrouvés dans plusieurs théâtres attestant de la présence de ces éléments. Nous pouvons également noter la présence d'une porte au centre dans l'intervalle le plus grand, où des gonds ont été identifiés. La plateforme sur laquelle les acteurs jouent a quant à elle toujours été constituée d'un plancher reposant sur une structure d'abord en bois puis en pierre. Aujourd'hui appelé « scène » par un glissement de vocabulaire, le proskenion reste l'espace en parquet où les comédiens évoluent et garde dans les théâtres nationaux sa surélévation.

Les *parodoi* sont des passages latéraux situés entre le proskenion et les murs des extrémités du théâtre. Ils servaient d'accès à l'orchestra pour le chœur, et de passage principal pour l'entrée du public. Nous pouvons constater qu'aux théâtres d'Epidaure et de Pergame, ces entrées étaient délimitées par des portes monumentales. Ils sont aujourd'hui toujours présents, servant de boyaux distributifs d'où rentrent les spectateurs.¹

Toutes ces parties constitutives du théâtre grec antique guident jusqu'à aujourd'hui la manière de concevoir ces lieux de représentation. Réinterprétées, remaniées, redessinées, elles forment toujours les organes caractéristiques des théâtres, imposant une codification très forte de ces espaces.

1 Navarre, *Le théâtre grec*, p.11-12, 15-17, 19, 21, 36, 66, 77-78

Cependant, cette cristallisation architecturale du théâtre correspond également à l'affaiblissement de sa discipline, et plus particulièrement de la qualité des œuvres présentées. En effet, dès le IV^{ème} siècle av. J.C. nous entrons dans une période de déclin des productions dramatiques : « médiocrité des œuvres, pour cette raison disparues, abandon progressif de la structure chorale, qui a été la structure spécifique du théâtre grec. »¹ Au moment donc où la spatialisation d'un espace de représentation se complexifie, où le théâtre sort de la rue pour venir trouver un lieu permanent, le genre se détériore. Comme si le fait de fixer le spectateur en un point sans qu'il puisse bouger ni interagir avec les acteurs fait alors perdre du corps aux pièces, comme une dimension perdue. Le public continuait cependant à être nombreux, car la présence aux représentations théâtrales était devenue un devoir. En effet le théâtre n'avait alors à cette époque pas la même place qu'aujourd'hui, entre ancrage religieux et devoir civique.

« Théâtre religieux ou théâtre civil ? Les deux ensemble, bien sûr : il ne pouvait en être autrement dans une société où l'idée de laïcité était inconnue. »²

Trois systèmes différents avaient été mis en place afin de renforcer la place du théâtre au sein de la société.

Tout d'abord, la *chorégie* a été instaurée afin de permettre aux chœurs d'avoir les moyens de former une troupe, de répéter et d'exister. C'était un devoir des citoyens riches imposé par l'Etat de subventionner une troupe afin de lui permettre de vivre. Chaque chorège devait pourvoir aux besoins d'un chœur, et l'entraîner. Il était chargé de louer la salle, d'acheter les accessoires nécessaires, de fournir à boire aux acteurs. La fonction du chorège sera ensuite remplacée par l'agônsthésie, budget de l'Etat souvent subventionné par un commissaire. La disparition du chœur pourrait donc être en partie liée à l'appauvrissement progressif de la société et de l'Etat.

Le *théoricon* fût mis en place afin d'aider l'accès aux représentations théâtrales pour les plus pauvres. En effet, le théâtre sensé être gratuit fût peu à peu régulé par un droit d'entrée par jour à payer, qui excluait alors les moins fortunés. Cette subvention fût alors instaurée afin de retrouver la démocratie de l'accessibilité au théâtre.

Enfin, le *concours* quant à lui n'assurait plus l'existence matérielle du théâtre, mais sa qualité. En effet, la compétition jouait un rôle important dans la société grecque, rendant importante la valeur des représentations. Les concours dramatiques étaient la forme de théâtre la plus répandue qui permettait à des concurrents de présenter leurs textes (tragiques ou comiques), sous

1 Barthes, *Écrits sur le théâtre*, p.306

2 Barthes, p.311

l'œil d'un jury désigné par le sort. Ces événements étaient extrêmement codifiés et complexes, afin de garantir une excellence dans l'art de maîtriser le théâtre.¹ Deux grandes fêtes – Les lénéennes et les Grandes Dionysies – incluait ces concours dans leur déroulement rendant ces événements extrêmement populaires, cependant la première arrêta de les programmer avant la fin du IV^e siècle et la deuxième présente seulement des traces obscures de concours jusqu'au I^{er} siècle av. J.C.²

Le théâtre avait alors une toute autre dimension que celle d'un simple lieu architectural, car son fonctionnement reposait sur une organisation sociale précise et l'appui de l'Etat sur l'importance de cet art. Tout d'abord née dans la rue, la discipline théâtrale a alors imposé une spatialité au fur et à mesure de son évolution, ainsi qu'une permanence de son lieu. La typologie que nous connaissons tous du théâtre grec parfaitement circulaire et apposé au flanc des collines fait alors partie d'une lente évolution de la représentation théâtrale et de l'architecture formée par la foule autour des cérémonies religieuses transformé peu à peu en pierre, jusqu'à devenir une véritable machine à représentations où les parties sont fixées et fortement codifiées. Marquant de plus en plus la séparation entre acteurs et spectateurs, le lieu du théâtre acquiert donc avec sa permanence un véritable langage qui lui est tout à fait propre et qui perdure. Né de l'ancrage spatial d'une architecture éphémère, le théâtre a donc originellement été créé par les spectateurs s'accumulant autour des comédiens pour former « le lieu où l'on regarde ».

1 Barthes, *Écrits sur le théâtre*, p.315-316

2 Navarre, *Le théâtre grec*, p.126

Des tréteaux sur les places

Suite à la chute de l'empire romain, l'Europe connût une période pendant laquelle le théâtre avait presque complètement disparu, et dont aucune trace ne nous est parvenue. C'est encore une fois par le biais de la religion que le théâtre retrouvera peu à peu une place importante dans la société. Déjà au X^{ème} siècle, certains cultes présentaient des cérémonies qui étaient dramatisées comme en témoigne la *Regulis Concordia*, recueil de règles écrites par l'abbé Ethewold, évêque de Winchester, dans lesquelles il préconise pour le cérémonial de la période de Pâques des actions relevant de l'imitation d'actions de personnages issus de l'Évangile. Ainsi un texte au fondement du renouveau du théâtre naîtra, le *Visitatio Sepulcri* (visite au sépulcre), premier texte « théâtral » de la période médiévale qui donnera naissance au *Ludus de Ressurrectione*, forme de spectacle rituel pratiqué dans toute l'Europe. Par la suite, les représentations au cours des cultes se généralisèrent avec l'ajout progressif de reproductions jouées des événements fondateurs de la religion chrétienne.¹ Les représentations étaient intégrées aux offices dont les rôles étaient tenus par des prêtres, se déroulant dans le chœur et dans la nef de l'église où la foule suivait les comédiens. Puis les représentations commencèrent à avoir lieu dans le narthex des églises romanes (sorte de vestibule ouvert à l'entrée de l'édifice) avec le public réuni sur le parvis pour regarder. Ainsi les drames liturgiques se déplacèrent petit à petit de l'intérieur vers l'extérieur.² Les fidèles furent donc éduqués à suivre ces représentations qui sortirent peu à peu du lieu de l'Église se transformant en pièces en plein air, rendant alors quotidiennes ces manifestations. C'est donc au travers de la ritualité de la religion que le théâtre pût trouver sa place au sein des villes comme une pratique courante.

Jusqu'au XII^{ème} siècle, l'Église avait le monopole sur les activités culturelles. Seules des traces de ces cérémonies dramatisées nous sont arrivées, qui se sont développées sous la forme de liturgies théâtralisées. Mais au tournant de ce siècle, nous connaissons alors la laïcisation de l'écriture en France. Même si les écrits sont rares, l'utilisation de l'octosyllabe à rimes plates comme instrument de communication est le support privilégié permettant de passer de l'oral (le spectacle) à l'écrit (romans, fabliaux, jeux). Les écoles se mirent ainsi petit à petit à utiliser la représentation théâtrale comme outil d'apprentissage pour l'exercice de la mémoire, de la prise de parole, de

1 Alain Viala, éd., *Le théâtre en France*, 2e édition, Quadrige. Manuels (Paris: Presses universitaires de France, 2016); Alain Viala, *Histoire du théâtre*, 2. ed, Que sais-je? 160 (Paris: Presses Univ. de France, 2010), p.29-31

2 André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée: de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays* (Paris: Nizet, 2008), p.83

l'expression du corps. Nous pouvons penser que cette pratique était devenue très importante, comme nous le montre Hugues de Saint-Victor lorsqu'il intègre à son *Didascalicon* (Art de lire) un chapitre nommé *La science théâtrale*. En effet, à cette époque la voix humaine était le principal vecteur des informations, que ce soit pour communiquer des condamnations, lancer des appels à témoins ou faire une représentation théâtrale. En effet à cette époque la parole d'un témoin prévalait sur un document écrit.¹

Peu à peu, l'Europe se transforme et nous assistons à la création de villes nouvelles, à l'édification de châteaux, de monastères... Les circuits commerciaux se développent et le réseau routier issu de l'héritage romain se transforme progressivement. De nouvelles routes pavées aux dimensions très normées sont construites, facilitant ainsi l'échange et la circulation des biens et des personnes.² Ce sera surtout au cours des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles que l'Europe sera en pleine croissance, les villes, le commerce et l'artisanat étant en plein essor. Mais ce sera déjà à partir des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles que commenceront à se développer deux genres théâtraux se retrouvant dans la plupart des villes, qui évolueront en parallèle mais se spatialiseront différemment : le théâtre « institutionnel » établi par la municipalité et l'Église dont les représentations seront essentiellement à caractère religieux, et le théâtre « ouvert » se déroulant dans les foires dont le contenu sera profane, mettant en scène la vie quotidienne.³

Le théâtre institutionnel découle directement des cérémonies religieuses dramatisées présentes depuis le X^{ème} siècle. Les différents genres de représentations seront caractérisés par les textes religieux qu'ils illustrent.

Les *Miracles* commencèrent à apparaître dès la fin du XIII^{ème} siècle s'inspirant des écrits sur les miracles de la Vierge. Ils furent très vite intégrés à des fêtes religieuses. Généralement produits par des confréries ou des associations professionnelles regroupant les personnes d'un même métier, la fête du Saint Patron des diverses professions devient alors le lieu privilégié pour produire ces spectacles, à côté des messes, prières et processions. Ainsi les représentations théâtrales sortirent des lieux religieux pour venir se mêler à la foule, les miracles ayant principalement lieu sur le parvis des églises.

Les *Mystères* – une forme plus évoluée du théâtre religieux – quant à eux virent le jour au début du XV^{ème} siècle, inspirés des évangiles. Ils ont pour but de célébrer une croyance collective, réunissant les différentes communautés. Ces représentations étaient de très grande ampleur, se déroulant souvent

1 Darwin Smith et al., éd., *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance: histoire, textes choisis, mises en scène*, 1. édition, Anthologie de L'avant-scène Théâtre, une collection / dirigée par Philippe Tesson ...; [1] (Paris: Éd. L'avant-scène théâtre, 2014), p. 20-21, 59

2 Smith et al., p. 20-21

3 Viala, *Histoire du théâtre*, p.34

sur plusieurs « séances », toujours dans l'après-midi. Par exemple l'*Acte des Apôtres* à Paris s'est déroulé pendant tout un été sur 40 séances. Ces représentations étaient très populaires et attiraient un public nombreux, qui était essentiellement bourgeois.¹ L'initiative de la mise en place de ces spectacles était d'ailleurs toujours laissée à la bourgeoisie, couche active de la société qui détenait le pouvoir économique et politique au travers des confréries. Les princes, le clergé et les municipalités répondaient aux demandes de subside, mais sans jamais prendre l'initiative d'organiser des représentations. Par ailleurs les joueurs de profession étant souvent peu intéressés par les mystères, ainsi le clergé s'engageait souvent à titre personnel.²

Lorsque le théâtre religieux fût installé dans la rue, l'échafaud devint le dispositif spatial privilégié des représentations théâtrales professionnelles, dont nous retrouvons des traces à partir du XII^{ème} siècle. Situé sur les places ou les parvis des églises, son installation éphémère était uniquement composée d'un plateau surélevé par des tréteaux auxquels était fixé un système de stabilisation. Ses dimensions minimales étaient de 3,25 mètres par 2,5 mètres environ, mais il pouvait être beaucoup plus grand. Au fond, un rideau séparait l'espace de jeu de celui des coulisses, et il arrivait qu'une trappe soit présente au centre du plateau par laquelle des éléments de décors pouvaient être insérés sur scène. De nombreux contrats de charpenterie ont été retrouvés demandant la construction de telles installations, car lorsque les villes ou confréries décidaient d'organiser un spectacle, un entrepreneur était sollicité afin d'assurer la construction de la scène. Lorsqu'au XIV^{ème} siècle les spectacles se mirent à avoir plus d'ampleur, des mystères monumentaux furent organisés, demandant une infrastructure beaucoup plus complexe. En effet, les représentations se dotèrent de dispositifs à échafauds multiples et des courtines furent également placées devant l'espace de jeu dont l'ouverture et la fermeture indiquaient le rythme du spectacle. Cela permettait de cacher à la vue des spectateurs les changements de décors, d'accessoires et de costumes, mais également donnait également la possibilité aux différentes compagnies (qui étaient chacune disposée sur un échafaud différent) de déjeuner dissimulées. Nous assistons donc ici à l'apparition du rideau de scène, qui deviendra plus tard un élément décisif dans la délimitation de l'espace de jeu du théâtre.³ Le public pouvait s'asseoir sur des gradins, qui pouvaient atteindre jusqu'à 5000 places. Lors de ces grandes représentations, la scène était organisée sous la forme d'un décor simultané multiple, où différentes mansions - des pièces de décor - représentent chacune une localisation. En effet, les épisodes religieux

1 Viala, p.32-33, 36

2 Michel Rousse, *La scène et les tréteaux: le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Medievalia, no 50 (Orléans: Paradigme, 2004), p.100, 233

3 Smith et al., *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, p.67-69

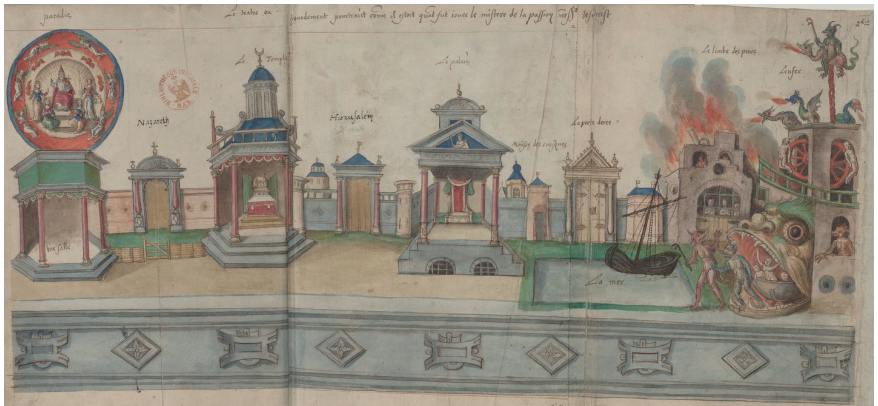


Figure 1. *Le théâtre ou hourdement pourtraict comme il estoit quand fut jouée le mistere de la Passion nostre seigneur Jesus Christ*, Hubert Cailleau (1577)

nécessitant que plusieurs lieux spécifiques soient représentés ont amené à cet aménagement de la scène permettant ainsi sans changement de décor de raconter des épisodes comportant quatre endroits différents au sein d'une même séance. Deux lieux figurent de manière constante : le Paradis et l'Enfer. Les autres mansions pouvaient quant à elles désigner par exemple le monde chrétien et un monde antagoniste, les opposés étant privilégiés dans une conception du bien et du mal. Par convention, lorsque l'action débutait dans un lieu, tout l'espace de la scène prolongeait celui-ci afin de ne pas restreindre les joueurs en terme d'espace.¹

Ainsi le théâtre religieux avait une forme extrêmement codifiée, soumise à des règles de représentation qui impliquaient alors une spatialité de la scène très spécifique. Il pouvait cependant accueillir un public très nombreux, et de grands moyens étaient mis en place afin de permettre à ces représentations d'exister, qui transformaient toute une place en un grand espace dédié au spectacle. Dès la fin du XV^{ème} siècle, l'entrée sera contrôlée et payante, restreignant ainsi l'accès aux plus pauvres. Nous pouvons donc remarquer déjà à ce moment-là de l'histoire une tendance au faste dans le théâtre, s'adressant alors à un public presque prédéterminé.

Du côté du théâtre profane, son origine exacte est plus difficile à retracer. En effet, entre le XIII^{ème} et le XV^{ème} siècle, les textes à caractère uniquement profane sont assez rares, car la majorité de la production écrite dramaturgique est fondée sur des sujets religieux.² *Le Jeu de la feuillée* daté de 1276 souvent considéré comme signe de l'existence du théâtre profane au XIII^{ème} siècle semblerait plutôt faire partie d'un ensemble de pièces laïques cependant

1 Viala, *Histoire du théâtre*, p.36-37

2 Smith et al., *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, p.224

tout de même représentées à l'intérieur des églises lors de déambulations, comme évolution du drame liturgique.¹ Cependant, *Le Dit de Dame Jouenne* daté de 1350 qui est quant à lui beaucoup plus proche du genre de la farce, témoigne de l'existence d'un théâtre profane dès la moitié du XIV^{ème} siècle.² En effet le genre du dit se rapproche beaucoup de celui de la farce : il est constitué d'un dialogue ou d'un monologue satirique et comique. La farce quant à elle est reposée sur un jeu physique très marqué avec une longueur de texte parfois dérisoire. Elle se situe à l'opposé de la morale religieuse en caricaturant la société et la vie quotidienne, sous forme d'une supercherie jouée à un personnage antipathique. La farce restera le genre prédominant du théâtre profane pendant plusieurs siècles, jusqu'à l'arrivée de la sottie au XV^{ème} siècle qui connaîtra également un grand succès, dont les comédiens en costumes de « fous » exécutent des mimes et des acrobaties sous fond de satire sociale et politique.³

Des troupes commencèrent à se former, souvent constituées familles se transmettant le métier de génération en génération, et les rôles étaient aussi bien tenus par des hommes que par des femmes. « Jongleurs », « mimes » ou encore « joueurs » étaient tous des termes désignant les personnes exerçant le métier d'acteur. Ils avaient la maîtrise du chant, de la danse et du théâtre. Ces compagnies itinérantes se déplaçaient avec tout leur équipement, leurs accessoires et leurs animaux. Les textes également étaient capitalisés, conservés précieusement par les troupes afin de garder une certaine exclusivité sur certaines pièces, les écrits étant rares. Elles vivaient à la recette de leurs spectacles, la rémunération des joueurs étant cautionnée par l'Église dès le XIII^{ème} siècle comme en témoigne Thomas d'Aquin dans la *Somme théologique* : « Le jeu est une nécessité de la vie humaine. Or tout ce qui est utile à la vie humaine peut être accompli par des métiers licites. C'est pourquoi même le métier de comédien, qui a pour but de délasser les hommes, n'est pas en soi illicite ; les comédiens ne sont pas en état de péché, pourvu qu'ils pratiquent le jeu avec modération, c'est-à-dire en n'y employant pas de propos ou d'actions illicites, et en ne s'y livrant pas en des circonstances et des temps défendus. [...] C'est pourquoi ceux qui leur accordent des subsides modérés ne pèchent pas, mais agissent avec justice, en leur attribuant le salaire de leurs services. »⁴

Les premières pièces profanes ont tout d'abord eu lieu dans des fêtes populaires comme pour Carnaval, ou à la fête des fous. Ces spectacles pouvaient également faire l'objet d'une commande d'un particulier pour une fête privée. Cependant, ils se détachèrent vite de ces occasions exceptionnelles pour

1 Smith et al., p.27

2 Rousse, *La scène et les tréteaux*, p.52-63

3 Viala, *Histoire du théâtre*, p.42-44

4 Smith et al., p.52-54

devenir beaucoup plus présents, sans prétexte particulier nécessaire à leur présence si ce n'est le divertissement des foules.¹ En effet le lieu du théâtre profane était principalement celui des espaces quotidiens fréquemment fréquentés, pouvant se trouver sur les places publiques, mais également au carrefour entre des rues, dans des cimetières... Mais qu'appelle-t-on « théâtre » à cette époque ? En effet, si l'on regarde les écrits d'Isodore de Séville, le théâtre est « la partie qui entoure la scène, il a la forme d'un demi-cercle où tous les spectateurs sont debout. » Cependant, un peu plus loin dans son texte, il ajoute la présence de la *scena* qui était « un lieu plus bas que le théâtre, elle est construite à la façon d'une maison garnie d'une estrade ». Ainsi deux parties se distinguent, l'une pour les spectateurs et l'une pour les comédiens. Un peu plus tard, dans les *Magnae derivationes* de Hugutio de Pise apparaît le concept selon lequel la *scena* serait constituée de rideaux servant à cacher les comédiens masqués, notion qui sera ensuite reprise par les auteurs postérieurs (Jean de Gênes, Nicolas Trévet...). Isodore évoque également la présence d'une estrade, mais qui ne sera reprise dans les autres écrits qu'à partir du début du XIV^{ème} siècle. Ainsi nous pouvons penser que l'estrade n'était pas un élément récurrent avant ce moment-là.²

Revenons ainsi sur la *scena*, élément permanent et essentiel du théâtre profane dont les représentations et les écrits nous permettent de décrire plus précisément ce dispositif. Elle avait des dimensions plutôt modestes, et était constituée de perches de bois qui permettaient l'accrochage de rideaux. Hugutio en parlait en ces termes : « *scena*, abri d'ombre, lieu ombragé dans le théâtre et recouvert de rideaux, pareil aux échoppes des marchands qui sont entourées de rideaux ou de tentures. ». Nous pouvons également voir sur le frontispice du *Terence des ducs* une représentation très parlante de la *scena* comme un lieu clos par des rideaux d'où les acteurs sortent pour venir jouer devant. Nous pouvons voir dans la même illustration, mais également dans le *Temperantia* de Bruegel l'Ancien la présence d'un souffleur à l'intérieur de la *scena*, dissimulé et discret tout en suivant l'action. La *scena* pouvait donc tout à fait être simplement réduite à un unique rideau constituant le fond de l'espace de jeu, ou bien venir délimiter un espace réservé aux comédiens. La *scena* ne désignait donc pas un espace de jeu, mais un espace de coulisse de la même manière qu'à la période grecque, venant ainsi orienter l'espace de jeu. Cela permettait aux joueurs de se changer ainsi qu'au souffleur de se cacher des regards du public. La *scena* constitue donc un lieu technique, mais également poétique car elle permet de détacher l'espace de jeu de la vie réelle en offrant un fond neutre aux représentations, incarnant l'ailleurs. Elle permettait ainsi d'offrir une extension imaginaire au spectacle, pouvant incarner un endroit non visible. Cette recherche de l'évasion et de la

1 Viala, p.41-42

2 Rousse, *La scène et les tréteaux*, p.30-36



Figure 2. Détail du frontispice de *Terence des ducs*, Téreence (1400-1500)

neutralité pour ouvrir l’imaginaire du spectateur et le transporter est alors tout à fait similaire au principe de la boîte noire que l’on peut trouver dans le théâtre contemporain, le tissu ayant été remplacé par des murs sombres. Le parallèle entre les termes « boîte noire » et « abri d’ombre » nous indique également une parenté dans l’intention du lieu. L’utilisation de cet espace de coulisse fût très importante dans l’affirmation du genre de la farce : en effet cet espace particulier induit donc des gestuelles, des techniques, des situations permises par cette disposition. Il permettait à un personnage de continuer d’exister sans être visible, d’offrir un espace de proximité où les acteurs pouvaient entendre l’action se déroulant sur scène, d’intervenir dans une scène en cours au moyen apparitions au-dessus du rideau, et de changer de scène de façon dynamique justifiant une évolution de l’espace. La scena avait donc un rôle majeur par rapport à celui de l’estrade dont l’utilisation n’était pas indispensable.¹

L’un des indices de la qualité de ce dispositif de scena est le développement du théâtre de marionnettes avec l’utilisation du castelet. En effet, la structure de ce dernier est tout à fait semblable à la disposition de la scena. Les manipulateurs étaient dissimulés derrière un rideau, qui était installé à l’aide d’une structure en bois qui venait former un espace rectangulaire de coulisse. La scena et le castelet avaient tous deux le rôle de définir la base de l’aire de jeu.²

L’usage généralisé de l’échafaud comme support de l’estrade pour constituer l’espace de jeu arrivera en effet seulement au XIV^{ème} siècle (bien qu’il fût déjà présent auparavant). Comme l’indique son nom, l’échafaud se rapporte à la

¹ Rousse, p.31, 35-38, 45, 50, 81, 101-102

² Rousse, p.45-48

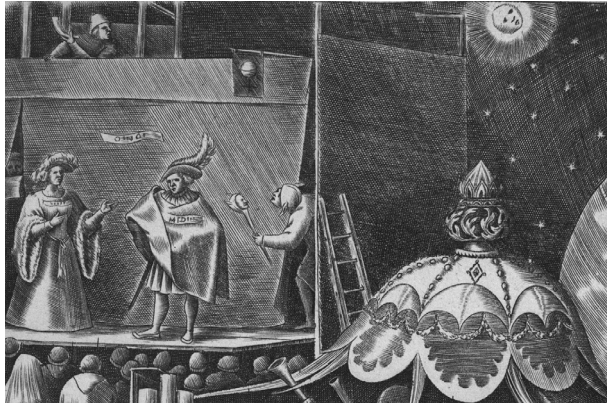


Figure 3. Détail de *Temperantia*, Bruegel l'Ancien (1559)

technique de l'échafaudage, dont les divers éléments en bois sont assemblés à l'aide de cordes. Le plateau était toujours surélevé d'environ 2 mètres, et l'accès se faisait par une échelle qui était retirée pendant les représentations. Le public reste donc debout tout autour pour venir entourer l'échafaud pendant l'entière durée des pièces, celles-ci étant assez courtes (une demi-heure environ). L'espace de jeu est exigu et sa profondeur peut parfois être très réduite, car il mesure en moyenne 3 mètres par 2 mètres. Au lointain, la scena vient constituer une toile de fond à l'action. Par cette estrade, nous pouvons voir une intention très claire de venir séparer acteurs et spectateurs. En effet, certaines personnes essayaient parfois de monter sur scène, ainsi l'usage de structures solides voire parfois même de tonneaux pour soutenir l'espace de jeu était préconisé. La disposition en hauteur de l'action permettait donc un découpage d'autant plus net entre la vie réelle et la fiction de la pièce. Cette disposition permettait également d'accueillir plus de public en offrant une visibilité plus grande. Cependant la stratégie vient cette fois à l'inverse de celle utilisée pendant la Grèce antique : au lieu de surélever le public, ce sont les comédiens qui sont surélevés afin de se détacher du plan de la ville.

De nombreux historiens affirment que les farces utilisaient elles aussi le principe du décor simultané pour leurs représentations. Cependant, les pièces étaient généralement très courtes (environ une demi-heure) ainsi l'utilisation de mansions aurait été bien trop conséquente par rapport à la modestie des représentations. De plus aucune trace de dépenses n'a été retrouvée, ce qui semble naturel car la construction de ces décors était beaucoup trop coûteuse et cela aurait représenté une trop grande charge à l'échelle de simples spectacles. Cependant, les farces pouvaient intégrer plusieurs lieux différents au sein d'une même pièce, souvent de manière

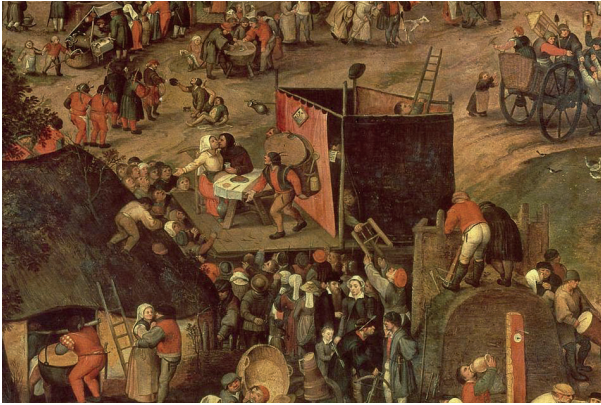


Figure 4. Détail de *La foire paysanne*, Peeter Baltens (1570)

bipartite. L'aire de jeu étant généralement nue ou peu fournie, ce sont des conventions théâtrales qui ont guidé l'usage de cet espace restreint afin de permettre une multiplicité des lieux diégétiques. Le jeu se faisant généralement en ligne dû à l'étroitesse du plateau, deux endroits étaient donc définis de part et d'autre du plateau, mais chacun pouvait dépasser sur l'autre, l'absence de décor permettant cette flexibilité. Souvent, les situations étaient évoquées à l'aide d'un objet unique caractéristique du lieu de l'action (une cuve, une table...). Le changement d'endroit par les personnages était laissé à charge du texte dont les répliques servaient à clarifier les déplacements, comme nous pouvons le voir dans la farce du *Gentilhomme et Naudet* où l'on distingue des annonces qui clarifient le lieu présent (« en l'autre chambre », v.277) ou des annonces de sortie (« Ha, je m'en voys ; adieu, Lison » v.311). C'était donc l'imaginaire du spectateur qui était sollicité dans la simplicité de ces pièces, rendant très polyvalente l'utilisation de cet espace de jeu.¹

Ce dispositif de scena-échafaud était donc très efficace, car avec des éléments très simples et facilement transportables les pièces arrivaient à évoquer un imaginaire, et remportaient un très grand succès. Les farces étaient adressées à tous, naissant et se nourrissant de la vie publique et du quotidien. Aucun spectateur n'était privilégié, et ces pièces étaient intégrées à l'espace collectif où chacun peut venir regarder. Le théâtre profane appartenait alors principalement au tiers-état. Cependant, le jeu était très différent de celui du théâtre de rue que l'on trouve aujourd'hui : le texte était toujours respecté sans laisser de place à l'improvisation, et le public était complètement passif, il n'était pas invité à participer.²

¹ Rousse, p.78-60, 83

² Rousse, p.98

Mais au milieu de ces deux modes de représentation tournés exclusivement vers la rue existaient des représentations en salle qui apparaissent dès la fin du XIV^{ème} siècle. Elles se font tout d'abord lors de repas dans des hôtels princiers, ou dans des salles de jeu de paume. Ainsi les premières représentations « intérieures » avaient lieu dans un cadre ou la salle n'était pas destinée au théâtre. Cependant en 1402 fût autorisée de manière exceptionnelle la première scène permanente. En effet, les confrères de la Passion reçurent par un décret de Charles VI le droit exclusif de jouer à l'intérieur de la ville de Paris, leur accordant ainsi le monopole des représentations théâtrales. En échange de la location de la salle, les confrères la maintinrent en l'état durant tout leur séjour. Expulsés de ce lieu en 1535 car ils avaient commencé à admettre les représentations de théâtre profane afin de conserver leur public, les confrères s'installèrent provisoirement à l'Hôtel de Flandres, jusqu'à ce qu'ils construisent leur propre salle de 35 mètres par 15 mètres à l'Hôtel de Bourgogne. Ils y installèrent deux balcons, le premier étant cloisonné en loges, le deuxième en simple galerie continue surnommé « le Paradis ». Le parterre pouvait également accueillir des spectateurs debout ou assis sur des bancs. Cependant, la même année de la construction de cette salle, le fameux décret de 1548 interdisant les « jeux sacrés » fût mis en application, ainsi les confrères durent se contenter de présenter des pièces profanes, puis finirent par engager une troupe de comédiens de farce afin d'assurer ces représentations bien éloignées de celles de leur intention d'origine.¹ Le cas des confrères de la Passion restera très unique. Cependant, ce sera à sa suite que la construction de salles intérieures réservées au théâtre viendra se glisser.

« Le premier acte qui institue le théâtre à la fin du Moyen-Age constitue à édifier un espace spécifique pour le jeu : il sera réservé à l'acteur et le spectateur en sera exclu. »²

Ainsi le théâtre religieux et le théâtre profane avaient tous deux aussi bien lieu à Paris que dans les grandes villes et les petits bourgs. Les spectacles étaient soumis à la météorologie, et aucun bâtiment n'a été construit durant cette mouvance pour abriter les spectacles. Contrairement à la période antique, le théâtre médiéval ne fût pas intégré aux institutions, même s'il avait un rapport très proche avec elles. Aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, le théâtre naissait toujours sous l'initiative d'un groupe d'individus, même si le clergé participait fréquemment à titre toujours individuel afin apporter son aide en prêtant des costumes, en soutenant financièrement les représentations ou

1 Jean Cheymol, « L'Hôpital de la Trinité en la rue Saint-Denis à Paris (1201-1790). », *Histoire des sciences médicales* n.2, n° 17 (1983), <http://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1983x017x002/HSMx1983x017x002x0159.pdf> p.163-164. ; Smith et al., *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, p.70-72

2 Rousse, *La scène et les tréteaux*, p.94

encore en fournissant un local. La noblesse quant à elle était peu impliquée, les mécénats étant assez rares.¹ Encore au XVI^{ème} siècle, les farces, les soties et les mystères étaient encore très présents jusqu'en 1548 où l'Eglise décida d'interdire les représentations sacrées car celles-ci détournaient la population des offices religieux, soutenue par les autorités qui affirmaient également que ces pièces faisaient l'objet de dépenses conséquentes, tout en incitant la population au loisir. A partir de ce moment-là, le nombre de pièces et leur qualité déclinèrent, l'audience devenant de moins en moins grande. Les mystères disparurent sans être remplacés par un autre modèle. Serait-ce dû au fait que ce théâtre était constitué sur la base d'une unité chez les croyants, maintenant dissoute par les querelles religieuses ? Ou un modèle qui n'a pas pu s'adapter à un contexte nouveau ?² En 1453, la chute de Constantinople permet soudainement la redécouverte de nombreux textes antiques. Dès lors, la société se transforme peu à peu pour tendre vers un nouveau modèle fondé sur l'érudition, laissant alors peu de place à un théâtre mené en grande partie par le tiers-état.³ Ainsi déclinera ce théâtre de rue, qui pourtant par ses intentions de proximité avec le public, de notoriété, de place à l'imagination était arrivé à la fin de son développement à une forme très « moderne » des représentations. La rue était donc un moyen de proximité avec le public, et non une toile de fond, le contexte étant dissimulé derrière un tissu ou derrière des décors. La forme de ce théâtre de rue était donc avant tout celle d'une installation temporaire venant s'installer au cœur des villes pour venir captiver la foule, et s'insérer dans l'espace du quotidien pour y former une bulle où l'imaginaire prend le dessus sur la réalité, comme si la fine couche du tissu représentait l'élément fondamental du lieu théâtral, avant même d'être un espace de jeu ou un espace des spectateurs.

1 Rousse, p.229-230

2 Viala, *Histoire du théâtre*, p.45-46

3 Smith et al., *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, p.23-24

La rue dans les théâtres

Au XIV^{ème} siècle, les écrits de Vitruve parviennent aux mains des architectes européens, qui redécouvrent alors l'art de bâtir antique, ouvrant un imaginaire et une source d'inspiration aux siècles qui suivirent. Mais ce sera principalement en Italie que se développera un théâtre très inspiré de l'antiquité. Tout au long du livre V de son traité, Vitruve énoncera la manière de bâtir les théâtres à l'antique. Il décrit précisément l'emplacement à choisir, la composition et les mesures d'un théâtre. Cette description fera alors l'objet de nombreuses recherches par les architectes de la Renaissance afin de retrouver la disposition exacte du « *Théâtre de Vitruve* ». Dans son chapitre 8, l'architecte romain décrit les différentes scènes qui devraient être celles du théâtre. Au nombre de trois, il évoque brièvement la composition de chacune d'entre elle : la *tragique* « a des colonnes, des frontons élevez, des statues et de tels autres ornements qui conviennent à un Palais Royal », la *comique* « représente des maisons particulières, avec leurs balcons et leurs croisées disposées à la manière des bâtiments communs et ordinaires », et enfin la *satyrique* « est ornée de bocages, de cavernes, de montagnes et de tout ce qu'on voit représenté dans les paysages des Tapisseries ». Ces quelques lignes auront alors un impact significatif sur le développement du théâtre à partir du XV^{ème} siècle.¹

L'intérêt pour le théâtre antique se manifestera tout d'abord à travers les représentations. En effet, les nobles familles d'Italie commencèrent dès le XIV^{ème} siècle à éprouver un grand intérêt pour les pièces anciennes. Beaucoup commencèrent alors à commander des représentations de ces spectacles pour des occasions spécifiques. En 1486, le duc Ercole I^{er} d'Este organise à l'occasion de la fête de carnaval à Ferrara une représentation de *Menaechmi*, une comédie romaine de Plaute. Ce sera la première fois depuis l'antiquité qu'une pièce de cette période est représentée devant un grand groupe de personnes. Cependant, la mise en scène restera dans la mouvance des pièces médiévales, avec la construction d'un décor simultanément constituant un paysage urbain constitué de cinq maisons distinctes. Le spectacle se déroulera sur des tréteaux temporaires ; bien que l'origine de la pièce soit ancienne, les éléments architecturaux, eux ne seront pas assortis à l'époque. Ce genre d'installations temporaires à l'extérieur avait le double avantage d'éviter la construction d'un bâtiment pour un événement annuel, et d'éviter de faire rentrer la cour à l'intérieur du palais. Il ne faut cependant pas oublier que le carnaval avait lieu en plein hiver quand le climat est encore froid. Ainsi,

1 Vitruve, *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigés et traduits nouvellement en français, avec des notes & des figures.*, 1684, p.170

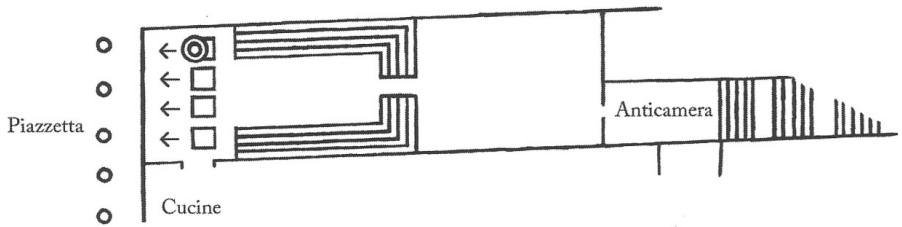


Figure 1. Reconstruction du *Théâtre temporaire au palais ducal de Ferrara* en 1493

l'année suivante, le duc d'Este demanda un réarrangement de la scène afin que les femmes puissent suivre les représentations depuis les fenêtres du palais, plus confortablement. Mais après avoir subi les intempéries durant deux années consécutives, la scène fût rapatriée à l'intérieur, réduisant alors la diversité et la taille de l'audience. Ainsi, 1499 serait le premier moment où le théâtre vitruvien servit d'inspiration pour un dispositif construit à l'intérieur d'un palace princier italien. Au-dessus des gradins en « U », une colonnade fût disposée comme une référence à Vitruve qui justifie la présence d'un tel élément pour des raisons acoustiques. Les gradins furent disposés sur les murs longs de la Sala Grande, obstruant les fenêtres car la lumière des torches était préférée pour les représentations (des rideaux étaient également placés devant les ouvertures pour assombrir la pièce lors des représentations en pleine journée). Nous assistons alors ici à une première intention d'assombrissement de la scène. En effet cette intention d'être en pleine obscurité afin de contrôler tous les paramètres d'une pièce, y compris son illumination, se retrouve dans la conception des boîtes noires actuelles dont toutes les parois sont pleines ne laissant pas la lumière naturelle arriver jusqu'à la scène. Mais le duc d'Este ne s'arrêtera pas là, car il ordonnera en 1503 la construction de la *Sala dalle Comedie*, attachée au palais ducal de Ferrara. Ce sera la première fois qu'un bâtiment sera dédié au théâtre depuis l'antiquité. Cette salle sera relativement vaste par rapport aux pièces des palais ducaux, ses dimensions étant de 25,2 mètres par 48,8 mètres, pour une hauteur de 10 mètres. Cependant, Ercole mourra avant la fin de la construction et celle-ci ne sera jamais achevée. Une autre innovation de la cour de Ferrara est sans aucun doute le décor réalisé à l'occasion du carnaval de 1508 pour la pièce de Ludovico Ariosto *Cassaria*. En effet, le peintre Pellegrino da San Daniele exécuta les décors en utilisant la technique de la perspective en un point, afin de représenter un paysage

constitué de maisons, d'églises, de tours et de jardins ce qui n'est pas sans rappeler la description de Vitruve des scènes de théâtre.¹ L'introduction de cette technique pour la scénographie constitue un pas en avant majeur, car elle ouvre ainsi un imaginaire de la profondeur de la scène, qui gagne alors en complexité et en amplitude.

A Rome, les spectacles avaient d'abord lieu régulièrement dans des ruines romaines comme dans l'ancien Forum, au mausolée d'Hadrien ou encore au milieu du cirque. En 1489, le cardinal Riario fera construire le *Palazzo della Cancelleria* à Rome, dont la cour pouvait accueillir des pièces et dont les deux niveaux d'arcades servaient pour les spectateurs. Cette même idée d'amener des pièces dans un cadre plus privé se développera alors de plus en plus, comme par exemple à la *villa Farnesina*, où des spectacles avaient lieu sous la loggia et des gradins étaient placés à l'intérieur du « U » du plan de la maison. Ce courant s'étendra en dehors de la cité de Rome, jusqu'au centre de l'Italie où le gouvernement papal avait une influence politique directe. En effet, en 1513 le duc d'Urbino Francesco Maria I^{er} della Rovere commanda la représentation de *La Calandra*. Dans la salle du trône du palais ducal un théâtre temporaire fût érigé par Girolamo Genga, architecte de la cour, qui fût certainement aussi l'auteur de la scénographie de la pièce. De la même façon qu'en 1508 à Ferrara, le peintre utilisa la technique de la perspective en un point de fuite afin de constituer le décor. Des rues, des palais et des églises étaient représentés en relief, devant une toile de fond peinte en perspective, évoquant fortement l'influence vitruvienne sur ce choix de décor. Sebastiano Serlio aurait d'ailleurs assisté à une autre pièce dont les décors avaient été faits par le même artiste, qui représentait cette fois un paysage rempli de végétation, de cours d'eau et d'animaux, avec la même technique. De retour à Rome en 1515, le pape Léon X ordonne la construction d'un théâtre sur la colline du Capitole. En effet, ce lieu fût désigné comme le centre des efforts pour représenter l'autorité religieuse depuis le retour des papes d'Avignon au début du XV^{ème} siècle. Fût alors érigé le *Teatri Capitolini*, dont l'espace intérieur était d'environ de 20 mètres par 25. Des places assises étaient disposées sur trois côtés en « U », laissant un passage au centre pour l'entrée. La forme de ce théâtre fût reprise directement des installations rectangulaires temporaires érigées à l'intérieur des palais, dans la volonté de faire partie d'un mouvement moderne de conception du théâtre.²

Ainsi que ce soit à Ferrara ou à Rome, nous pouvons constater aux XV^{ème} - XVI^{ème} siècles un glissement de l'intérêt pour l'antiquité, de la littérature vers l'architecture. En effet, le théâtre ancien a tout d'abord été très présent

1 Eugene J. Johnson, *Inventing the opera house: theater architecture in Renaissance and baroque Italy* (New York: Cambridge University Press, 2018), p.7-12, 19

2 Johnson, p.21-24, 27, 31-35, 39-44

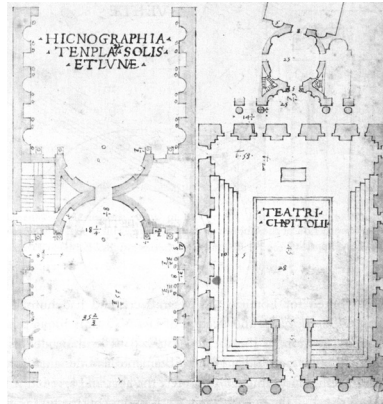


Figure 2. Plan du *Teatri Capitoli*, Bernardo della Volpaia (1513)

au travers des différentes pièces qui étaient présentées, qui sortaient directement du répertoire gréco-romain. Mais le glissement et la diffusion des idées architecturales du théâtre mèneront vers une réinterprétation spatiale très développée des écrits de Vitruve. D'un côté, avec la forme en soi du théâtre et l'articulation de ses divers éléments, et d'un autre côté avec le développement de la scénographie en perspective.

La diffusion de l'utilisation de la technique de la perspective pour les décors de théâtre se confirmera en 1514 lorsque *La calandra* sera représentée à Rome pour carnaval à la demande du cardinal Bibbiena pour Isabella d'Este. A cette occasion, l'architecte Baldassare Peruzzi réinterprétera les scènes de Vitruve afin de les appliquer à un espace scénographique conçu pour une représentation qui eût lieu à l'intérieur d'un palais, mais dont l'emplacement exact est inconnu. Peruzzi avait conçu pour l'occasion un décor en utilisant les techniques de la perspective, ainsi l'échelle de la scénographie diminuait vers le lointain et une toile de fond peinte avait été insérée à l'arrière pour compléter la scène. Cette nouvelle façon de concevoir des décors avait alors provoqué à l'époque un grand enthousiasme comme nous le montrent les écrits de Vasari dans *Vies des artistes* : « Lorsqu'on représenta, devant le pape Léon X, la comédie du cardinal Bibbiena, intitulée la *Calandra*, Baldassare peignit deux décorations plus belles peut-être que celles dont nous avons déjà parlé ; il s'acquittait d'autant plus d'honneur par ces ouvrages, que cet art était inconnu, à cause de la désuétude dans laquelle étaient tombées les comédies et les représentations dramatiques que l'on avait remplacées par des fêtes d'un autre genre. *La Calandra* est une des premières comédies écrites en prose, et les deux décorations de Baldassare furent le modèle et le régulateur de celles qu'on dit depuis ; on a peine à s'imaginer avec quelle habileté il sut représenter, dans un espace si resserré, tant de

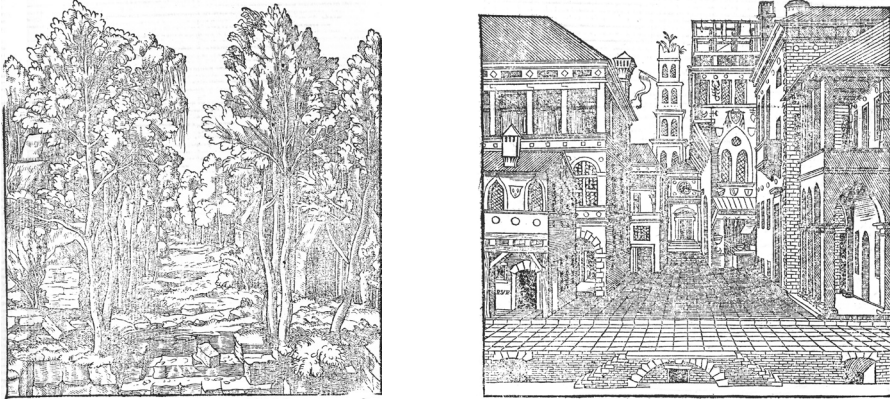


Figure 3, 4. *Scena satirica* et *scena comica*, Sebastiano Serlio (1545)

rues, de palais, de temples, de portiques, d'entablements et de profils, et tout cela d'une telle vérité, qu'on croyait voir des objets réels, et qu'on se trouvait comme transporté au milieu d'une place véritable, tant l'illusion était parfaite : pour produire ces effets, Baldassare disposa avec une admirable intelligence l'éclairage des châssis, ainsi que toutes les machines qui ont rapport au jeu de la scène. Ce genre de spectacle, lorsqu'on lui donne son développement complet, surpasse, à mon avis, tout ce qu'on peut concevoir de plus somptueux et de plus magnifique. ”¹

A la suite de ce grand succès, l'architecte Sebastiano Serlio, élève de Peruzzi, s'empare de la présentation des trois scènes de Vitruve afin de les intégrer dans son *Secondo libro di prospettiva*, traité sur la perspective publié en 1545 faisant partie de ses *Sept livres de l'architecture*. Il fait l'exercice de reprendre ces trois formes de scénographies, afin de les intégrer dans un dessin technique utilisant l'outil de la perspective. L'interprétation faite par Serlio de ces scènes est particulièrement intéressante car elle intègre dans un contexte complètement ouvert la représentation théâtrale. La scène tragique est constituée de rues droites dont les colonnes et les portiques structurent la vue qui est dirigée en un seul point central, ce qui n'est pas sans rappeler l'ordonnance des villes romaines quadrillées. La scène comique quant à elle est constituée de maisons hétérogènes qui bordent une rue au tracé irrégulier, comme si des bâtiments de natures différentes avaient été superposés, ce qui nous évoque la rue médiévale hétéroclite. Enfin, la scène satyrique représente un paysage de nature peuplé d'arbres, qui laissent cependant apparaître des ruines à leur pied et entre leurs branches, comme

1 Mari Yoko Hara, « Capturing Eyes and Moving Souls: Peruzzi's Perspective Set for La Calandria and the Performative Agency of Architectural Bodies », *Renaissance Studies* 31, n° 4 (septembre 2017): 586-607, <https://doi.org/10.1111/rest.12249>, p.1-4

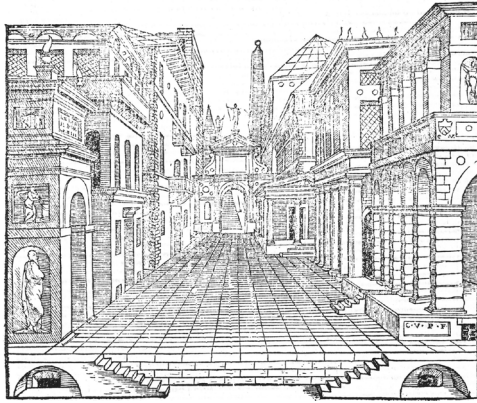


Figure 5. *Scena tragica*, Sebastiano Serlio, (1545)

le souvenir d'une civilisation autrefois existante que l'on retrouverait, en écho envers les civilisations antiques ? Ainsi l'interprétation de Serlio de ces trois scènes nous évoque l'importance de l'imaginaire de la rue dans le théâtre et plus largement du plein air, pouvant servir de toile de fond à des représentations, formant alors le dispositif fondamental de la scénographie au XVI^{ème} siècle.¹

Nous assistons donc à un renversement curieux dans l'histoire commune de la rue et du théâtre. Nous avons pu voir qu'au Moyen Age, le dispositif le plus simple était mis en place afin de distinguer le quotidien du réel, souvent sous forme d'un simple tissu tendu devant lequel les comédiens jouaient. Ainsi la ville était avant tout un outil de communication avec le public, la place du théâtre dans la rue étant directement liée à la foule et son mouvement constant dans la ville. A la Renaissance, c'est l'inverse qui se produit. Le théâtre quitte le lieu de la rue pour des espaces intérieurs et un public beaucoup plus élitiste, cependant la qualité de la rue en tant que toile de fond aux spectacles est alors révélée lorsque les artistes redécouvrirent Vitruve, amenant ainsi la perspective offerte par les rues et même par la nature à l'intérieur des espaces de représentation. Nous passons donc de la rue comme contexte social, à la rue comme contexte spatial. Le théâtre n'admet à ce moment plus la rue comme un environnement dans lequel le jeu doit se placer, mais affirme au contraire l'importance qu'a eue ce lieu dans la fondation du théâtre en la recréant entièrement à l'intérieur. En impliquant autant d'efforts dans la reconstruction de ces morceaux d'urbanité sur scène, les architectes reconnaissent alors l'importance de ce lieu pour le théâtre, et sa richesse en tant que contexte dans lequel venir

1 Sebastiano Serlio, *I sette libri dell'architettura : (Venezia, 1584)*, [Faksim.-Ausg.], vol. 3 (Sala Bolognese: Sala Bolognese : Forni, 1987), p.49-52

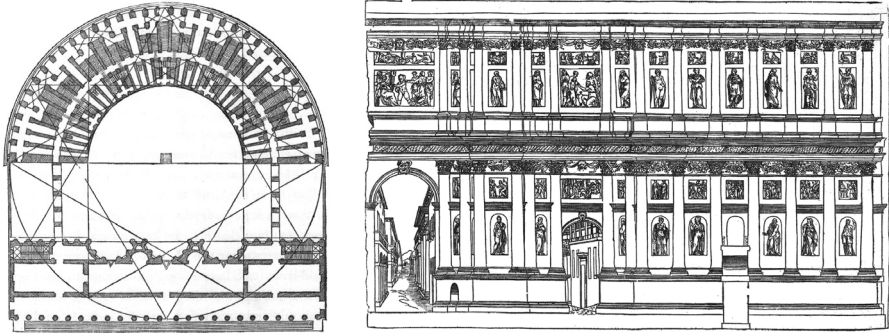


Figure 6, 7. Plan et élévation du *Théâtre vitruvien*, Andrea Palladio (1567)

jouer. Ainsi, dans les premiers temps pendant lesquels le théâtre connaît un enfermement progressif, celui-ci conserve malgré tout (avec nostalgie?) un lien puissant avec la rue dans laquelle tout a commencé.

L'un des acteurs principaux de la convergence entre le théâtre antique vitruvien et le théâtre italien de la Renaissance fût Andrea Palladio. Celui-ci connaissait les écrits de l'auteur romain très bien, ayant participé à l'illustration d'une nouvelle traduction de *De Architectura* en collaboration avec Daniele Barbaro en 1556. Barbaro était également préoccupé par la manière dont un théâtre construit à l'antique pourrait fonctionner au XVI^{ème} siècle. Il insiste notamment sur la qualité de l'acoustique, la visibilité, la circulation qui doit comporter des passages amples, la présence d'espaces couverts pour s'abriter du mauvais temps, l'aménagement d'espaces pour que les comédiens puissent se changer, et la conception de décors facilement modifiables. Palladio gardera donc avec lui ces préoccupations dans la conception des théâtres qu'il réalisera par la suite. Nous pouvons déjà déceler chez lui une envie de concilier ses intérêts archéologiques et son penchant pour les décors perspectifs du XVI^{ème} siècle. En effet, dans sa reconstitution du théâtre de Vitruve, nous pouvons voir sur le plan que les portes des niches de la frons scenae sont composées de periaktois, qui sont des dispositifs triangulaires pouvant tourner sur eux-même afin de changer de décors rapidement décrits par Vitruve. Cependant dans le dessin en élévation, ces periaktois sont remplacés par des vues perspectives de rues, plus proches de la conception de Serlio des décors théâtraux.¹

Trois théâtres furent conçus par Palladio, mais seulement un seul nous est parvenu, les deux autres ayant été temporaires. A Vicence, les membres de

1 Johnson, *Inventing the opera house*, p.126-129

l'aristocratie décidèrent de se regrouper pour former l'Academia Olimpica pour promouvoir l'étude et l'appréciation du patrimoine antique, dont le théâtre fait partie. Palladio fût alors invité à devenir membre de cette académie pour ses connaissances et son intérêt pour l'antiquité, malgré le fait qu'il n'était pas noble. Ainsi, pour le carnaval des années 1561 et 1562, l'académie commanda à Palladio un théâtre temporaire à Vicence qui sera installé dans le Salone de la Basilica. Utilisé pour deux années consécutives, ce théâtre pouvait être démonté pour être réutilisé. Il était de forme semi-circulaire, avec une frons scenae composée de deux niveaux de colonnes. Les décors étaient constitués de pièces en relief afin de garantir un effet perspectif.

Le second théâtre dessiné par Palladio était une commande de la Compagnia degli accesi pour le carnaval de Venise de 1565. Semi-circulaire également, il fût construit en bois et la scène offrait une vision très riche d'une ville en perspective. Hélas, les descriptions de ce théâtre sont rares et peu précises. D'après les descriptions qui nous sont parvenues, les deux premiers théâtres conçus par Palladio étaient alors déjà très inspirés par celui des antiques, où les éléments du théâtre vitruviens se retrouvent cependant toujours accompagnés d'un décor perspectif.

Le troisième théâtre est celui qui est encore visible aujourd'hui : le *Teatro Olimpico* à Vicence. Il s'agit là encore d'une commande de l'Academia Olimpica, qui souhaitait un théâtre permanent où pouvaient s'épanouir leur idée humaniste de raviver le théâtre ancien. Cependant, Palladio meurt en 1580, la même année à laquelle ce bâtiment est commandé, laissant derrière lui les dessins en plan et en coupe du bâtiment qu'il imaginait. Le projet sera donc repris par la suite par l'architecte Vincenzo Scamozzi, qui sera avant tout chargé de compléter la scénographie. Ce bâtiment représente une étape fondamentale dans cette histoire entremêlée du théâtre et de la rue. En effet, il fera partie des premiers théâtres permanents construits couverts depuis l'antiquité. Sa façade est très simple, sans élément de transition avec la rue. Construit sur les anciennes fondations d'une prison, la place qui est allouée au théâtre est assez étroite, ainsi les gradins furent dessinés avec une géométrie de demi-ellipse, ce qui permet d'élargir la surface de jeu dans ce contexte. De plus, les deux parties ont été proportionnées afin d'offrir un équilibre dans le rapport entre la scène et le gradin : cette forme permet de ne privilégier aucun spectateur, ceux-ci se situant tous à proximité de la scène. Cette géométrie solutionne également le passage de la forme rectangulaire de la scène à la forme arrondie des gradins de manière plus élégante. Les gradins, eux, sont surplombés d'un péristyle corinthien dont les dix colonnes du centre sont engagées dans le mur du fond. Sur un plan de 1620, nous pouvons remarquer l'inscription « Loggie per ritener le voci » (loggia pour retenir la voix) ce qui souligne l'importance accordée à ces colonnes pour des questions acoustiques reprenant les recommandations

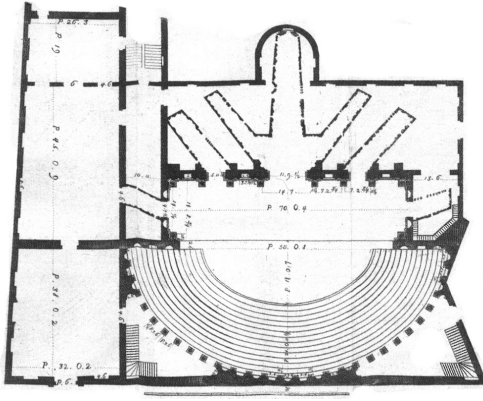


Figure 8. Plan du *Teatro Olimpico*, Andrea Palladio, dessin de Bertotti Scamozzi (1580-85)

de Vitruve. Le péristyle et la balustrade constituent tous deux des espaces pour les classes sociales les plus basses, dont le statut ne permettait pas d'obtenir une place assise. Aucun siège n'était fourni pour cette partie du public qui apportait elle-même son propre siège ou restait debout. Quant à la disposition de la frons scenae (façade de scène), celle-ci a également été composée en résonance avec les théâtres romains, qui présentaient un mur constitué d'ordres superposés pour séparer la scène des coulisses. Ici, nous retrouvons deux étages de colonnes corinthiennes superposés. Nous pouvons voir alors l'influence du modèle du *Teatro Berga*¹, car les niches originellement décrites dans le plan du théâtre vitruvien ont disparu pour faire place à de grandes portes permettant d'entrevoir un décor en perspective. Le décor permanent de ce théâtre est particulièrement unique, car il s'étend en cinq passages qui se prolongent spatialement à l'arrière de la frons scenae pour former des rues tridimensionnelles dans lesquelles les acteurs peuvent évoluer. Une toile de fond peinte permet de compléter ces vues afin de parfaire l'illusion. Trois rues partent de la porte centrale, et seulement une des quatre autres portes. Ainsi, il est impossible de percevoir toutes les rues depuis le public, aucune place n'est donc favorisée lors des représentations. Cet artifice permet notamment de régler le problème de la perspective en un point, qui apparaît déformée si le siège s'éloigne trop du point de fuite. Ce sera hélas le seul exemple de décor en perspective mêlant frons scenae et scènes en perspective de Serlio dans un décor tentaculaire s'étendant au lointain dans un espace prédéfini pour former des rues. Nous constatons cependant tout l'effort fourni pour intégrer la rue dans une vision réaliste à l'intérieur du théâtre. En effet, nous sommes donc passés à

1 Situé lui aussi à Vicence, ce théâtre a beaucoup été étudié par Palladio lors de ses recherches archéologiques sur le théâtre.



Figure 9. Vue du *Teatro Olimpico*, Andrea Palladio (1580-85)

un enfermement du théâtre, qui s'évertue cependant à reproduire le décor naturel fourni par la rue. Le renversement est alors complet.¹

Cependant, cette intégration de la perspective de la rue à l'intérieur de l'espace scénique ira bien plus loin qu'un approfondissement de la scène, mais sera selon moi constitutive de la forme du théâtre. Vincenzo Scamozzi ne s'arrêtera pas à son expérience théâtrale à Vicence, car il recevra en 1588 une commande du duc de Sabbioneta, Vespiano Gonzaga, afin de créer un théâtre pour sa ville nouvelle. Le challenge pour Scamozzi est d'autant plus grand cette fois-ci, la conception est plus complexe car elle comprend l'extérieur, tous les théâtres conçus auparavant ayant toujours été basés sur une structure existante s'épargnant cet exercice. Il choisira donc un plan rectangulaire symétrique sur deux étages : l'espace de jeu au centre s'étend sur toute la hauteur du bâtiment et est entouré par des pièces superposées au nord et au sud. Trois portes permettent d'accéder à l'intérieur : une au nord pour le public, une au sud pour les comédiens, et une au centre pour l'entrée des chevaliers venant jouter. En effet, l'engouement pour les présentations de tournoi au théâtre était devenu très répandu, bien que ne répondant pas au plan ancien du théâtre. Ainsi, un espace pour la joute était aménagé dans les théâtres entre la scène et les gradins afin de permettre ces interludes, comme nous pouvions par exemple le voir au théâtre du *Palais de Mantoue* construit par Bertani, qui présente pour la première fois ce dispositif. La scène du *Teatro Sabbioneta* est très profonde : elle comporte une grande avant-scène ainsi qu'un décor permanent de ville en perspective en un point, dont les bâtiments sont disposés de part et d'autre des comédiens tels un cadre venant les entourer, évoquant encore une fois les illustrations de

1 Johnson, p.126-147

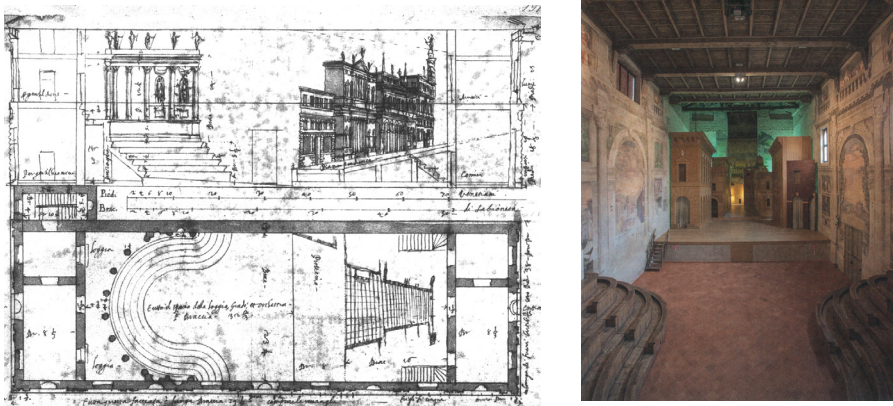


Figure 10, 11. Plan et vue du *Teatro Sabbioneta*, Vincenzo Scamozzi (1588)

Serlio.¹

Cette disposition évoluera avec la conception du *Teatro Farnese* à Parme par l'architecte Giovan Battista Aleotti en 1617, sur commande du duc Ranuccio I Farnese pour la visite de Cosimo II de Medici. Ce théâtre particulièrement faste a été conçu afin de faire ressentir aux spectateurs la sensation d'être à l'extérieur, encore une fois signe de ce renversement important. Tout d'abord, le péristyle à double étage semble s'inspirer en grande partie de la façade extérieure de la *Basilica Palladiana* de Vincence, comme si les gradins avaient été insérés entre les façades d'un bâtiment. De plus, ce théâtre a été placé dans l'ancienne armurerie, ainsi les gradins ont été insérés de manière à respecter les ouvertures afin de laisser la lumière naturelle entrer et donner une sensation de jour, ce qui permet de souligner le plafond qui a été peint de manière à donner l'illusion d'un ciel surplombant la salle. Aleotti avait également suggéré que le rideau de scène soit façonné de manière à représenter une vue des rues de Parme afin d'accentuer l'impression d'être assis dans un paysage local.² Nous pouvons donc voir que la volonté d'amener l'extérieur (la ville) à l'intérieur (le théâtre) n'était pas seulement une préoccupation purement scénographique mais également une volonté de faire vivre une expérience rapprochant les spectateurs de la réalité. Le théâtre ayant été détruit durant la seconde guerre mondiale, la disposition actuelle du lieu nous donne peu d'informations sur la scénographie utilisée, et sur le mode de disposition de la scène. Cependant, nous pouvons observer sur les plans la présence de lignes parallèles se rapprochant peu à peu au fur et à mesure qu'elles approchent le fond de scène, comme si la représentation d'un paysage en perspective avait été établie grâce à des plans parallèles

1 Johnson, p.153-159

2 Johnson, p.176-183, 199

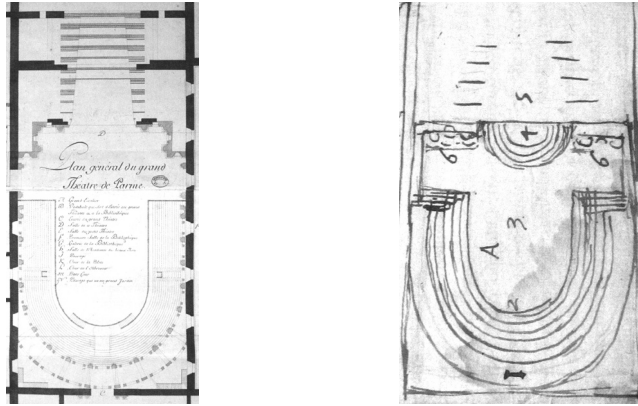


Figure 12, 13. Plans des *Teatro Farnese* et *Teatro Pesaro*, G.B. Aleotti (1617 & 1621)

constituant un décor. Nous pouvons retrouver le même procédé sur le plan du *Teatro Pesaro*, qui présente également des plans parallèles successifs convergeant vers le fond de la scène. Pourrait-on voir ici une première esquisse de la présence des rideaux de scène qui permettent de délimiter l'entrée et sortie des comédiens ? L'introduction des éléments constitutifs du bord de scène aurait alors été progressive, tout d'abord là pour faire partie du décor puis aurait glissé dans un mode beaucoup plus utilitaire ?

A travers cette évolution de la disposition du théâtre entre le XV^{ème} et le XVI^{ème} siècle, nous avons pu voir que la redécouverte de l'antiquité a provoqué une évolution du théâtre formidable pendant ces deux siècles. L'usage de la perspective au théâtre et la volonté de créer un environnement protégé pour les représentations ont largement contribué à la formalisation du théâtre actuel. En effet, les trois théâtres de cette époque qui nous sont parvenus (le *Teatro Olimpico*, le *Teatro Sabbioneta* et le *Teatro Farnese*) sont tous similaires aux dispositions théâtrales actuelles, et sont à la base du modèle du *théâtre à l'italienne*. Ils marqueront pour les cinq siècles à venir la disposition de l'architecture théâtrale qui continuera à évoluer mais restera toujours dans la lignée de ces exemples. Ainsi, la volonté d'amener la rue à l'intérieur marquera l'enfermement irrévocable et paradoxal du théâtre, la ségrégation du public et l'abandon progressif du théâtre de rue, malgré une volonté originale de vouloir recréer un extérieur à l'intérieur.

Nous avons ainsi pu rendre compte que l'histoire du théâtre institutionnel est mêlée à celle du théâtre dans la rue, ces deux modes de représentation dialoguant, s'échangeant au fil du temps. Ainsi, la typologie du théâtre que nous connaissons aujourd'hui fait aussi partie de la descendance des représentations ayant lieu dans la rue, où la foule peut s'amasser. Il est donc légitime de regarder à nouveau la rue aujourd'hui afin de faire évoluer le lieu permanent du théâtre, de la même manière qu'elle a pu nourrir l'architecture depuis l'antiquité grecque. Les grecs ont formulé l'espace du théâtre à partir des cérémonies religieuses et de la foule y assistant. Le Moyen-Age a quant à lui développé une structure sobre et efficace permettant de pouvoir facilement se glisser à l'intérieur de la ville. Enfin, la Renaissance a choisi de regarder le modèle du théâtre vitruvien pour le reconstruire à l'intérieur des palais, en adaptant sa disposition selon les mœurs de l'époque. S'en est suivie une volonté de recréer des vues à l'intérieur des théâtres, marquant alors définitivement un enfermement de la scène. Depuis, l'architecture du théâtre a peu évolué, tandis que nos modes de vie sont complètement différents. Le théâtre de rue propose aujourd'hui une autre façon d'aborder les représentations qui est également d'origine festive comme en Grèce, mais de manière beaucoup plus profane. Ainsi de la même manière que les grecs ont pu observer le phénomène de la rue, aujourd'hui le fait que ce mode d'expression soit revenu en force nous induit donc à penser que nous avons atteint une époque où la richesse des propositions qui sont faites peut nous permettre de lire l'architecture du théâtre d'une façon nouvelle.

ACTE II

Reconsidérations du XX^{ème} siècle



Suite à l'enfermement du théâtre à la Renaissance, le public qui était majoritairement populaire au Moyen-Age deviendra très élitiste. Les salles subiront peu de changement dans leur disposition dans les siècles qui suivirent, conservant la scène, les coulisses, le gradin, les entrées latérales comme éléments persistants. Suite aux deux guerres mondiales pendant lesquelles beaucoup de salles furent détruites, certains architectes virent dans le théâtre une possibilité de renouvellement, afin de pouvoir faire évoluer cet espace. Les architectes du Bauhaus, par exemple, produiront un grand nombre de théâtres utopiques extravagants sous la république de Weimar pendant l'entre-deux guerres. Ces recherches ne se concrétiseront presque jamais, apportant pourtant un regard neuf sur l'espace de représentation. Depuis, seul le changement spatial proposé par la *Schaubühne* en 1981 sera répandu aux autres théâtres : l'architecte Erich Mendelsohn proposera un espace neutre entièrement modulable avec une disparition du cadre de scène. La conception d'une salle avec des gradins pour les spectateurs restera toutefois présente, n'effaçant alors pas tout à fait la distance avec le public. Ainsi s'affirme la « boîte noire » du théâtre que Marcel Freydefont décrit en ces termes : «La notion de « black box » (boîte noire) s'est imposée en France à partir des années 70-80. Elle désigne au départ la cage de scène équipée de draperies noires pour neutraliser l'espace, sertir le décor ou l'espace de jeu. Par extension, elle désigne un ensemble scène-salle fermé, plongé dans le noir sous toutes ses faces, en effaçant ainsi l'architecture, neutralisant le lieu, afin de permettre une focalisation grâce à la lumière scénique sur l'espace que l'on veut révéler au public». ¹ C'est ainsi que le XX^{ème} siècle laissera comme seul héritage permanent un espace théâtral s'enfermant de plus en plus, en se défaisant petit à petit de tout caractère personnel. Cependant, à trois occasions pendant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle des artistes arriveront à concrétiser leur pensée dans un sens tout à fait inverse, en remettant en cause l'architecture du théâtre et sa manière d'exister. Nous nous intéresseront donc particulièrement la boîte à miracles de Le Corbusier, objet mystérieux et fascinant, aux architectes italiens des années 1970-80 et à l'apparition du théâtre de rue à la fin des années 1960, afin de comprendre les pistes qui nous ont récemment été données pour pouvoir apporter une nouvelle lecture à l'espace du théâtre.

1 *Place du théâtre, forme de la ville.* (Gennevilliers; Montreuil: Association Théâtre public ; Ed. Théâtrales, 2015). Marcel Freydefont, p.51

Questionnement moderne avec la boîte à miracles

Suite à l'héritage des siècles précédents, le théâtre est donc entré dans le XX^{ème} siècle avec un modèle enfermé très ancré. Cependant, l'arrivée de la modernité permit d'ouvrir des réflexions sur le lieu du théâtre qui a ainsi fait l'objet de nombreuses expérimentations sous des formes très utopiques pendant toute la première partie du siècle. Cependant, une véritable voie vers une possible évolution sera ouverte dans les années 1950 par Jean Vilar, metteur en scène français, lorsqu'il annoncera son projet de créer un théâtre populaire. C'est là que le cas corbuséen nous intéresse, car au lieu de chercher une forme complexe de théâtre dans une construction sophistiquée, il cherchera au contraire à en simplifier la forme pouvant ainsi inclure un grand nombre de personnes aussi bien en tant que public qu'en tant qu'acteur.

Le Corbusier a très tôt présenté un intérêt pour le théâtre, déjà lors de ses voyages en Allemagne et en Orient. Cette fascination se confirmera tout d'abord lors de son voyage au Brésil dans les années 1930, puis lors de la conférence qu'il donnera le 11 décembre 1948 à La Sorbonne, et enfin dans ses multiples projets à partir de 1951.

L'une des expériences théâtrales marquante pour Le Corbusier fût sa présence lors de représentations de Max Reinhardt. En effet, il assista à deux pièces de ce metteur en scène, toutes deux ayant lieu en plein air, mais dont son ressenti était bien différent. Il assista à Berlin au *Songe d'une nuit d'été*, dont il parle en ces termes : « C'était bien ennuyeux : le son ne portait pas et les arbres ne sont pas si drôles que ça la nuit... » Quelques années plus tard, en 1934, il assista à une autre représentation de Reinhardt, le *Marchand de Venise*, dont la pièce avait été transposée sur une place de Venise où la vie continuait à côté de la pièce, en créant une scénographie vivante : « Nous, nous étions au milieu de ce cadre grouillant. Je vous assure que c'était extraordinaire. »¹ Nous pouvons voir alors l'enthousiasme de Le Corbusier pour la qualité de la rue en tant que contexte particulièrement riche, elle-même source d'inspiration théâtrale. Nous pouvons voir alors dès ce moment-là la naissance chez lui de ce qu'il nommera le « théâtre spontané ». En effet, cette forme de représentation vient directement des rapports humains dans la rue qui créent eux-mêmes un véritable spectacle. Nul besoin de metteur en scène, de décors ou même de lieu, cette forme de théâtre serait déjà inhérente à notre quotidien et à nos activités humaines.

1 André Barsacq et al., éd., *Architecture et dramaturgie* (Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui, 1980), p.154

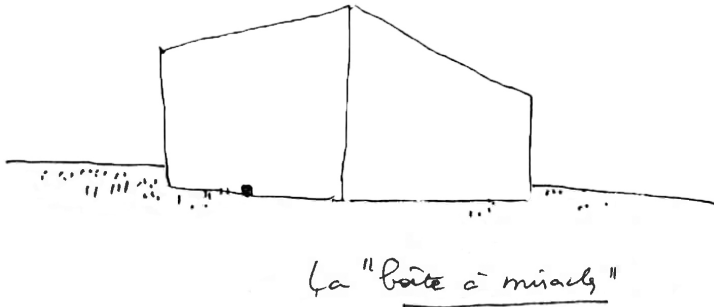


Figure 1. *La boîte à miracles*, Le Corbusier (1951)

Afin de le faire émerger, Le Corbusier proposera la mise en place de tréteaux dans la ville, une forme plus simple de ce qui peut évoquer une scène, sans équipement théâtral spécifique prérequis. Ainsi cela permettrait de mettre en lumière ce théâtre de la vie courante, sans avoir à déplacer ce spectacle constant à l'intérieur d'une salle. Le Corbusier saluera également le théâtre de marionnettes pour sa simplicité, et sa force d'expression avec des moyens si modestes. Entre les tréteaux et les castelets, la conception du théâtre pour Le Corbusier se rapproche grandement du théâtre médiéval. En effet, le faste des salles de théâtre et la composition de la scène ne l'intéresseront que peu, il sera plutôt dans une volonté de simplification à l'extrême du dispositif théâtral.¹

« Monsieur le ministre, ne construisez pas une salle pour des troupes de théâtre en tournée [...]. Ce qu'il vous faut avant tout, ce sont des moyens théâtraux. Créez-les donc, ce sont des tréteaux ! »²

Mais la réflexion de Le Corbusier sur le théâtre ne s'arrêtera pas là. Invité à la fameuse conférence du 11 décembre 1948 qui portait sur le thème « Rappports du lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir », il énoncera pour la première fois l'idée de la *boîte à miracles*. Il la décrit en ces termes : « La boîte à miracles est un cube : par-dessus, il y a tout ce qui est nécessaire pour y faire des miracles, levage, manutention, bruit etc. L'intérieur est nu et vous suggérez, par création de l'esprit, tout ce que vous voudrez à la manière de la Commedia Dell'Arte. »³ Nous retrouvons là encore la volonté de créer un espace simple, dénué d'artifices qui seront eux uniquement produit par la

1 Barsacq et al., p.149-153

2 Barsacq et al., p.150

3 Barsacq et al., p.182

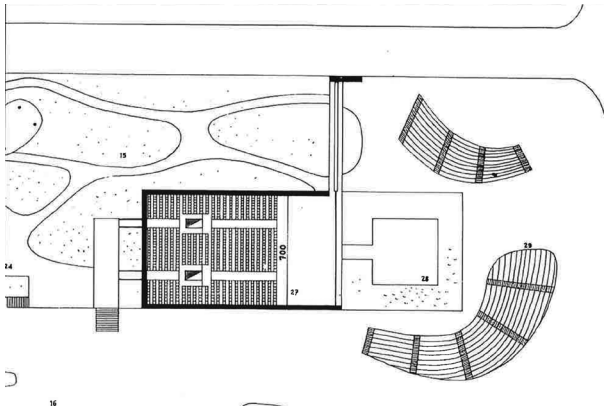


Figure 2. Plan du *Musée d'Ahmedabad*, Le Corbusier (1952)

représentation théâtrale. Le Corbusier suggère l'abstraction d'une idée qui est celle de ne fournir qu'un abri au théâtre, manifesté sous la forme d'une caisse rectangulaire en béton. Cette conception est alors assez proche de celle du rideau médiéval, qui par un seul élément simple (la paroi en tissu ou la paroi en béton) permet de signifier un lieu théâtral pour signaler au spectateur qu'il assiste à une représentation.

Il faudra cependant attendre 1951, année à laquelle Le Corbusier est mandaté pour la construction du complexe muséal à Ahmedabad, pour que l'architecte mette son idée sur papier. Au sein des multiples bâtiments qui composent cet ensemble, il insèrera donc la boîte à miracles comme une composante intégrante du projet. Ce théâtre sera composé en deux parties : d'une part une salle intérieure constituée de places assises et d'une scène, et d'autre part des gradins en plein air, avec une scène entourée d'eau. Le mur séparant les deux parties peut être glissé sur le côté de manière à faire se joindre les deux scènes pour n'en former qu'une seule, qui sera donc observable aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur. Cela témoigne encore une fois de cette recherche de simplicité, d'une scène qui est observable sous tous les angles, sans point de vue privilégié. Nous pouvons reconnaître la forme du théâtre traditionnel dans la partie intérieure, mais l'abstraction à l'extrême de toutes les composantes nous amène à penser que cela est plutôt dû à une influence d'un modèle ancré par les siècles précédents. L'intention d'abstraction est tout de même fortement présente, comme si Le Corbusier avait voulu effacer tous les éléments superflus, et ne retenir que l'essence du lieu théâtral. Aucun espace de coulisse n'est visible, aucun rideau n'est présent. Cette disposition bi frontale évoque fortement la maison au bord de la méditerranée dont Le Corbusier parle dans sa conférence de 1948. En effet, il évoquait à cette occasion un théâtre dont la scène était intérieure

mais donc les spectateurs pouvaient être disposés d'un côté ou de l'autre du fond de scène qui pouvait s'ouvrir. Ce dispositif est très bien adapté au climat chaud du sud de la France, mais comment transposer la même possibilité de multiplication des points de vue dans un autre contexte ?¹ La réponse donnée par Le Corbusier avec la boîte à miracles en dédoublant la scène afin que l'une et l'autre puissent être utilisées indépendamment permet de répondre en partie à cette question. Cela permet donc à la scène couverte d'être exploitée sans être soumise aux caprices du climat, et à la scène ouverte de pouvoir accueillir des spectacles sans nécessiter l'intérieur de la boîte.

« Vous pouvez ouvrir le fond de scène et avoir un amphithéâtre de plein air pour les jours de beau temps. Vous aurez aussi la possibilité de déménager les spectateurs au cours des spectacles. »²

Deux tendances ressortent donc de cette conception du théâtre : tout d'abord la multiplication des points de vue à partir d'une même scène et d'une même performance. Ensuite, la volonté d'ouvrir le théâtre pour donner place à l'endroit où se trouve la vie, c'est-à-dire à l'extérieur, là où la foule passe et peut s'arrêter. En effet, n'oublions pas que pour les spectateurs situés dans les gradins qu'ils soient intérieurs ou extérieurs, l'autre partie des spectateurs fait alors partie intégrante de leur vision et donc du contexte de la pièce. Ne serait-ce donc pas ici la manifestation de ce que Le Corbusier appelait le théâtre spontané : un théâtre issu des gens et de leur comportement, sans besoin de produire une mise en scène particulière. Nous pouvons donc voir la boîte à miracle au-delà de sa coquille de béton, plus comme un dispositif permettant de révéler des phénomènes et de leur permettre d'exister à l'abri, plutôt que comme une boîte imperméable suggérant un enfermement. Cette dernière interprétation constituera hélas la direction principale que prendront les salles de spectacles pendant la deuxième partie du XX^{ème} siècle, où les murs deviendront de plus en plus abstraits, de plus en plus hermétiques, avec des salles aux dimensions standardisées ne permettant plus de contextualisation du lieu. Les salles du XVII^{ème} au XIX^{ème} siècle étaient toutes inspirées d'un même modèle, mais possédaient tout de même une caractérisation forte, certaine par leur disposition, d'autres par leur acoustique particulière. Ces particularités auront alors tendance à s'effacer pour arriver à une simplification à l'extrême de la conception des salles. Ceux qui interprètent la boîte à miracles de Le Corbusier comme étant une invitation à cette régularisation ne seraient donc pas sur la piste que l'architecte souhaite suggérer. Il est donc important de se souvenir que

1 Michel Richard, Le Corbusier, et Fondation Le Corbusier, éd., *La boîte à miracles - Le Corbusier et le théâtre*, Massilia 2012 (Marseille: Ed. Imbernon, 2012), p.63

2 Richard, Le Corbusier, et Fondation Le Corbusier, p.65



Figure 3. Ballet *Le Teck*, Maurice Béjart et Michèle Seigneuret (1956)

la boîte à miracles n'est pas uniquement composée d'une boîte, mais est également constituée d'une partie extérieure faisant entièrement partie de sa composition.

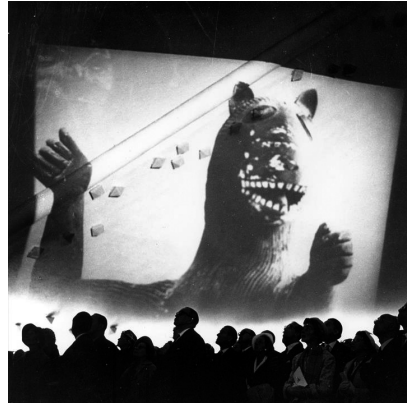
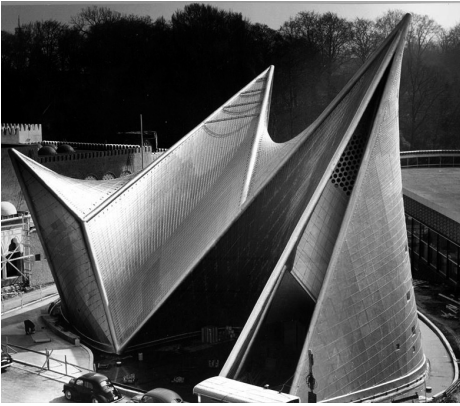
La boîte à miracles d'Ahmedabad ne verra hélas jamais le jour. A partir de ce moment, Le Corbusier cherchera systématiquement à intégrer à ses projets de musée la boîte à miracles, sans succès.¹ Cependant, la boîte à miracles se manifestera également sous d'autres formes dans divers projets.

Tout d'abord, la boîte à miracles trouvera une première expression sur le toit de l'*Unité d'habitation de Marseille*. En effet, cette toiture sera composée de plusieurs éléments incitant au théâtre, et notamment au théâtre spontané. En effet, Le Corbusier introduit tout d'abord une installation en béton brut en pente à côté de la piscine, permettant aux enfants de venir s'y amuser. Cette installation très simple peut être interprétée comme une forme de tréteau du théâtre spontané, étant là pour provoquer la vie humaine et l'inspirer, sans autre artifice qu'une scène mise à disposition. Nous pouvons également évoquer l'installation scénographique en escaliers accolée à un mur dressé. Cette installation évoque elle aussi la base pour un théâtre spontané, comme si un simple rideau de béton avait été dressé à la manière du théâtre médiéval où un simple rideau de fond suffisait à évoquer la présence d'une représentation. Nous pouvons donc voir en ce dispositif la plus simple expression de la présence du théâtre. Mais aucune de ces deux installations n'est contenue dans une boîte, s'offrant bien au contraire au paysage environnant de Marseille. En effet, l'insistance sur la spontanéité

¹ Roberto Gargiani et Anna Rosellini, *Le Corbusier: Béton Brut and Ineffable Space, 1940 - 1965*; *Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, 1. ed, Essays in Architecture (Lausanne: EPFL Press, 2011), p.430

des représentations implique ici un cadre beaucoup moins conventionnel que celui d'une salle avec des gradins et un grand plateau se déroulant sous les yeux des spectateurs. Nous pouvons donc constater ici une conception de la boîte à miracles qui s'éloigne de la composition d'un cube strict. La position choisie pour ce théâtre est d'autant plus parlante qu'elle se situe en plein air, dans le seul espace non couvert de ce bâtiment, ce qui permet une confrontation avec l'aléa de la nature et de l'environnement. Cela montre que l'enfermement est loin d'être une condition de la représentation théâtrale pour Le Corbusier. Cette affirmation se confirmera lors des diverses célébrations qui auront lieu sur le toit de l'unité d'habitation de Marseille dans les années 1950-1960. En effet, déjà peu après son ouverture, se tiendra en 1953 une célébration sur la toiture à l'occasion du 9^{ème} congrès des CIAM d'Aix en Provence. A l'origine, une représentation par le Théâtre Populaire avec Jean Vilar et Gerard Philippe était prévue, mais elle sera remplacée par la suite par des performances plus avant-gardistes. De la même manière que dans sa conception de la boîte à miracles, Le Corbusier prévoit différents genres d'interventions, allant de la danse à des projections de film, de la musique au ballet de lumières installées sur le toit mettant en valeur les aspérités du béton et son potentiel plastique. Le Corbusier commande également une pièce sonore à Xenakis et Varèse afin de créer un contexte musical qui sera réparti sur toute la toiture qui interagira avec les divers éléments présents. Ainsi, le « plafond technique » permettant de produire tous les artifices possibles sont ici mis en place de manière beaucoup plus hétérogène, mais le but et le résultat seront les mêmes. Nous observons donc une certaine distorsion de l'enveloppe de la boîte à miracles qui vient ici englober l'ensemble de la toiture de la cité radieuse. Sur la terrasse seront également organisés des représentations dans le cadre du *Festival de l'Art d'avant-garde*, dont des pièces théâtrales ou dansées d'Eugène Ionesco, de Jean Tardieu ou de Maurice Béjart. Pour ces performances, une scène provisoire sera installée, à l'image des tréteaux, laissant complètement libre le champ du regard afin qu'il puisse se perdre dans la perspective du paysage marseillais.¹ Ainsi, Le Corbusier nous confirme encore une fois cette volonté de donner au théâtre des spatialisations différentes, selon le contexte dans lequel il s'inscrit. La diversité des œuvres présentées nous indique à quel point la volonté de polyvalence déjà présente dans la boîte à miracles ne cherche en aucun cas à neutraliser l'environnement du jeu. En effet, Le Corbusier n'emploie pas le mot « neutralité » pour désigner l'intérieur de la boîte, mais il parle d'un intérieur « nu », comme pour mieux permettre aux éléments déjà présents d'apparaître. Tout cela nous fait donc penser que la boîte à miracles, au-delà du fait d'être une boîte, est surtout un abri à l'enveloppe changeante permettant d'accueillir toutes sortes de performances.

1 Gargiani et Rosellini, p.460-464



Figures 4, 5. Vues extérieure et intérieure du *Pavillon Philips*, Le Corbusier (1958)

Une deuxième piste qui nous confirmera cette pensée sera la réalisation du *Pavillon Philips* pour l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958. Pour cette occasion, Le Corbusier collaborera de nouveau avec Xenakis et Varèse pour produire le *Poème électronique*, une œuvre mêlant la projection d'images, l'utilisation de différentes lumières et la diffusion de musique, le tout à l'intérieur d'un espace mettant en valeur toutes ces diverses caractéristiques. Mais Le Corbusier nous surprend lorsque, alors qu'il en a enfin l'occasion, il ne génère pas une boîte comme il l'avait conçu en étudiant la boîte à miracles, mais un pavillon dont les parois sont issues de calculs de surfaces réglées, sans aucun siège ni scène. En effet, cet espace étant avant tout celui d'une immersion complète dans un univers électronique conçu spécifiquement pour cet événement, l'enveloppe de la boîte à miracles vient encore une fois se distordre pour cette fois-ci venir se soumettre à l'œuvre présente à l'intérieur. Les installations viendront donc directement guider la géométrie de l'espace, donnant la sensation aux spectateurs d'être dans les plis d'un rideau décrivant la limite entre la réalité et le spectacle, nous ramenant une fois encore au fondement du théâtre de rue médiéval. Une autre composante importante de ce *Poème électronique* est le parcours des spectateurs. En effet, celui-ci induit un mouvement des personnes au-travers du pavillon, dont l'entrée est différente de la sortie qui n'est d'ailleurs pas visible depuis le début du parcours. Ici, Le Corbusier ne donne pas la possibilité de s'asseoir, installant alors la foule dans un mode dynamique, de la même façon que celle-ci l'est dans la rue. Le fait que ce pavillon ait été créé de façon dynamique, avec une enveloppe venant se plier aux œuvres présentes à l'intérieur nous indique encore une fois l'importance que l'architecte accorde au contexte.¹

1 Gargiani et Rosellini, p.465-468

La multiplicité des points de vue dans ces divers développements de la boîte à miracles nous laisse donc penser que la liberté du spectateur est une composante essentielle des représentations théâtrales pour Le Corbusier. La boîte à miracles n'est donc pas un concept laissé à l'état d'idée mais se manifeste par différentes expressions dans son œuvre, en prenant des formes et des aspects différents. La boîte à miracles n'est donc ni figée ni morte, car son potentiel est infini. C'est d'ailleurs sa force : son enveloppe vient s'adapter aux œuvres et aux contextes, lui permettant de produire à chaque fois un cadre idéal pour l'environnement donné, toujours dans un respect du spectateur qui est à la fois un électron libre de ses mouvements, mais également un acteur de l'œuvre de façon spontanée.

Remises en cause typologiques : Rossi, Burri, Purini, Bo Bardi

Pendant les années 1970-80, divers architectes italiens se posèrent également la question du théâtre et de sa forme construite, en remettant en cause les divers éléments qui le composent. Quatre exemples nous intéressent particulièrement ici : le *Teatro del mondo* d'Aldo Rossi qui a été construit pour la biennale de Venise de 1980, le *Teatro continuo* d'Alberto Burri réalisé pour la triennale d'art de Milan en 1973, le *Teatrino scientifico* de Franco Purini et Laura Thermes construit pour l'été romain de 1979, et le *Teatro Oficina* de Lina Bo Bardi et Edson Elito conçu en 1984 à São Paulo. Ces différents bâtiments expriment tous une remise en question de la relation de la scène au spectateur, qui se place dans la lignée de la question de la multiplication des points de vue de Le Corbusier.

Tout d'abord, nous pouvons étudier la question du mouvement dans ces quatre bâtiments. Interprétée de manière très hétérogène, cette thématique revient dans tous les exemples. Tout d'abord, de manière très évidente, dans le *Teatro del Mondo* de Rossi par la nature même du bâtiment. En effet, ce théâtre sur l'eau était remorqué par un bateau, ce qui lui a permis de voyager de Venise à Dubrovnik. L'idée selon laquelle la « langue du théâtre était et reste une ressource sans limite spatiale et sans obstacle à la communication »¹ est intensifiée, le théâtre étant un art qui ne devrait pas avoir de public spécifique choisit de manière élitiste. Son nom nous l'indique d'ailleurs bien : le théâtre du monde étant celui au sens propre du théâtre allant au-delà des frontières, mais également celui au sens plus large d'un théâtre pour le monde entier, sans ségrégation. Le voyage effectué par ce bâtiment sur la mer Adriatique nous évoque également un théâtre dont la place n'est pas fixe dans la ville, venant directement à la rencontre de ses spectateurs. Et ceux-ci, une fois à l'intérieur voient défiler le paysage changeant de la ville, celle-ci faisant alors partie du décor de la pièce.

Dans le cas du *Teatro continuo*, le mouvement est exprimé au-travers de ses composantes. En effet, réalisé dans une simplicité extrême, Burri laisse cependant possible le mouvement des panneaux métalliques rappelant les rideaux de coulisse qui bordent le plateau d'une scène de théâtre. Ceux-ci fournissent un cadre précis de chaque côté de la scène : au sud vers le *Castello Sforzesco*, et au nord vers l'*Arco della Pace*, deux monuments importants de la ville de Milan. Ainsi, selon les besoins, ces grandes pièces peuvent être orientées différemment, ce qui change alors la perspective donnée. Nous

¹ Francesco Moschini, « Venise et le Théâtre du monde », *Le théâtre des italiens*, juin 1999, p.74

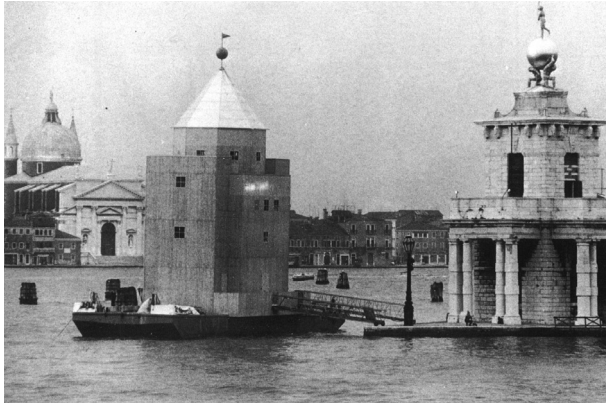


Figure 1. Vue du *Teatro del Mondo*, Aldo Rossi (1980)

sommes donc dans la situation inverse de celle de la Renaissance : ici les panneaux cadrent la perspective d'une ville, tandis que quelques siècles auparavant la perspective d'une ville offrait le cadre d'une toile de fond. Ce changement possible certes subtil permet donc de la même manière que chez Rossi d'offrir une vision changeante d'un lieu, à travers une perspective modifiée. Le mouvement n'est pas physique, mais perceptif : en effet la manière de regarder au travers cette structure sera donc à chaque fois changeante dépendant de la configuration de ces panneaux mobiles. Cela permet donc de mettre en valeur un certain point de vue qui sera alors différent une prochaine fois.

Chez Purini et Thermes, le mouvement s'exprimera, lui, au-travers de l'idéologie même du bâtiment. Construit en réponse à un problème de centralisation de la culture dans la ville de Rome, ce théâtre cherche à ouvrir le centre de la vie urbaine aux banlieues qui étaient fortement marginalisées.¹ Nous ne parlons donc plus du mouvement physique du bâtiment, mais de celui qu'il propose et qu'il incite. Le mouvement est donc celui de la foule qui se rassemble, sans élitisme, dans le but de pouvoir atteindre toutes les classes sociales sans privilégier un quartier plutôt qu'un autre. C'est donc en offrant une opportunité nouvelle, que les architectes incitent au mouvement des personnes.

Enfin, pour le *Teatro Oficina*, le mouvement sera avant tout celui des comédiens. Ce bâtiment ayant été conçu dans la volonté de reproduire la géométrie d'une rue, il se développe en longueur sur 50 mètres, avec

¹ Rédaction de architetti.com, « Estate Romana al MAXXI, 40 anni dopo: ricostruito il Teatrino Scientifico », *Architetti* (blog), 8 août 2017, <https://www.architetti.com/estate-romana-teatrino-scientifico-purini-thermes-maxxi.html>.

une largeur réduite de 5 mètres. Ainsi, les comédiens ne se trouvant pas frontalement face aux spectateurs, les pièces jouées dans cette salle doivent s'adapter à cette configuration particulière incitant à un déplacement transversal des acteurs. C'est donc la configuration même du bâtiment qui produit ici un mouvement particulier, contrairement à l'exemple précédent où c'était la situation du *Teatrino scientifico* qui incitait à une dynamique.

Ainsi ce sont à travers des procédés très différents que la question du mouvement se développe dans ces différents exemples, mais à chaque fois dans une idée de construction spécifique de point de vue. En effet ces différentes manières d'intégrer la question du mouvement dans ces bâtiments créeront à chaque fois une vision particulière et originale, de par sa nouveauté ou sa mise en valeur.

Ces quatre bâtiments explorent également la question de la place du spectateur. En effet, le positionnement du public dans ces architectures spécifiques est traité à chaque fois en remettant en question son placement, et donc la manière dont il appréhende les spectacles. Chez Aldo Rossi, les spectateurs sont disposés pour certains sur des gradins bi frontaux, et d'autres sur des balcons entourant la scène en surplomb. Le rapport au spectacle devient alors assez intime, le public étant situé très proche de la représentation. La scène étant très étroite, les comédiens se retrouvent confrontés au public très directement, ils sont exposés à la foule ; la distance que nous pouvons connaître dans les grands théâtres est ici effacée. De plus, différents modes pour vivre cette expérience sont proposés aux spectateurs : la place assise ou le balcon. La recherche de point de vue homogène est donc ici effacée, assumant alors la diversité des perspectives qui relève aussi bien d'un choix de placement que de l'individualité de chaque personne.

Dans le cas du *Teatro Continuo*, le spectateur, lui, est vu à la fois comme une personne qui regarde la scène, un témoin d'un moment et une personne regardant depuis la scène, un observateur de vie. En effet, ce simple plateau permet aussi bien de révéler, à la manière du théâtre spontané de Le Corbusier, des scènes issues du quotidien qui sont alors mises en valeur par ce contexte qui lui-même peut inspirer des comportements humains, mais également il offre aux personnes venant s'y percher un point de vue idéal dans cette ligne perspective entre le château et l'arche pour y observer des tranches de vie. Les spectateurs ne sont donc pas exclus de l'espace scénique comme dans bien des lieux théâtraux, mais sont au-contre inversement invités à se déplacer. Est-ce d'ailleurs encore adéquat de parler ici de spectateur, alors que chacun est à la fois observateur et observé ? ¹

1 Gabi Scardi, éd., *Il Teatro continuo di Alberto Burri / Alberto Burri's Teatro continuo* (Mantova: Maurizio Corraini s.r.l, 2015), p.81-85



Figure 2. Vue du *Teatro continuo*, Alberto Burri (1973)

Pour le *Teatrino Scientifico*, la place du spectateur n'est pas évidente car aucun gradin n'est présent dans ce théâtre complètement introverti. En effet, les spectateurs doivent se glisser dans une double-peau constituée de gradins, qui est percée vers l'espace intérieur avec des ouvertures rectangulaires qui permettent alors de pouvoir observer la scène. Ainsi nous n'avons plus l'impression d'un théâtre avec ses spectateurs, mais d'une place avec ses habitants qui observent aux fenêtres. Encore une fois, le public n'est pas figé et peut circuler librement à l'intérieur de cette enveloppe. Des portes donnant accès à la scène permettent également au public de venir s'asseoir à même le plateau, ce qui évoque fortement le public de la rue venant s'asseoir sur les pavés pour venir assister à un spectacle. Nous retrouvons donc là encore l'idée selon laquelle les spectateurs n'auraient pas une place prédéfinie, mais que ce sont eux qui prennent celle qui leur convient, qu'elle soit en hauteur ou à même le sol.

Enfin, dans le théâtre de Lina Bo Bardi et Edson Elito, la question du spectateur est beaucoup plus classique, mais néanmoins reste très intéressante. En effet, des gradins en échafaudages ont été montés sur un côté long de la scène ce qui rend la place de chaque spectateur très particulière, car l'action se déroulant longitudinalement le public doit donc régulièrement se pencher ou tourner la tête pour pouvoir observer l'action. Ici encore nous pouvons donc voir que l'architecte joue sur la multiplicité des points de vue afin de rendre le public actif, et rendre chaque place unique avec une perspective propre pour observer la scène. Ainsi, ceux qui seront en bas seront très proches des comédiens et auront une moins bonne vision d'ensemble que ceux du quatrième étage qui auront une vision aérienne de la pièce. Les architectes ont également prévu au centre de la scène une bande de 1,5 mètre de large en bois, parcourant toute la longueur du plateau, dont

les parties peuvent être enlevées afin de permettre d'y installer des sièges supplémentaires. Ainsi une partie du public peut également se trouver en plein centre du plateau, impliquant ici aussi un point de vue très particulier pour les spectateurs y étant installés.

Dans ces quatre exemples nous retrouvons donc une volonté de remettre en question la position du spectateur dans le théâtre, l'hétérogénéité des points de vue à l'approche d'une pièce, et l'envie de rendre le public dynamique. Cependant il est important de préciser que la diversification des perspectives possibles pour le public n'est en aucun cas synonyme d'inégalité, et ce bien au contraire. En effet, dans la configuration en gradins les spectateurs les plus à l'arrière sont beaucoup plus éloignés de la scène qu'au premier rang, et voient donc moins facilement ce qui peut se passer sur le plateau. Ici, au contraire cette inégalité tend à s'effacer pour faire place à une hétérogénéité des positions possibles pour le public. A partir de l'instant où il est admis que chacun vivra une expérience différente selon sa place mais que cette différence est valorisée, cela déhiérarchise les différents points de vue. Le spectateur pouvant choisir sa place pourra ainsi choisir également l'angle sous lequel il veut vivre une pièce. Il paraît donc ici important d'offrir une tridimensionnalité à l'expérience que peut avoir un spectateur.

La qualification de la scène par ces architectes est également intéressante, car sa position qui a toujours été une mise en valeur face aux spectateurs est ici remise en cause. Son statut prend alors une autre place dans la structure théâtrale. Dans le *Teatro del Mondo*, la scène a une place très réduite par rapport à la taille de la structure du théâtre en lui-même. En effet, elle est constituée d'une bande très mince glissée entre deux gradins se faisant face, et surplombée par deux niveaux de galerie d'où les spectateurs peuvent observer la pièce. L'espace de jeu est donc submergé par le public de toutes parts, la confrontation ne peut donc pas être évitée. La proportion de la scène face à celle des spectateurs nous conforte dans l'idée selon laquelle l'objet d'observation est à la fois la représentation mais également le paysage de la ville que l'on peut observer grâce aux ouvertures percées dans l'enveloppe à tous les étages. La scène n'est donc pas seulement celle du plateau homogène et lisse, mais également celle de la vie urbaine observable depuis ce phare flottant.

Chez Burri, la scène est d'une simplicité extrême, mais garde tout de même sa place légèrement en hauteur par rapport au plan du parc. Le plateau en béton est épuré, il se suffit à lui-même pour définir une aire spécifique de « jeu », sans nécessairement avoir besoin d'annoncer que nous nous trouvons en présence d'un théâtre. Il permet de mettre en valeur ce qui s'y déroule, évoquant tout de même le lieu théâtral avec la présence des « rideaux » d'acier. Cette scène sert à la fois de lieu de représentation et de révélateur :



Figure 3. Vue du *Teatrino scientifico*, Franco Purini et Laura Thermes (1979)

elle permet de mettre en lumière, à la manière du théâtre spontané de Le Corbusier, la qualité théâtrale du comportement humain. Burri détourne donc la destination première de la scène qui était de mettre en valeur des comédiens, pour au contraire révéler le quotidien et sa beauté. Mais la scène est également, comme nous l'avons déjà vu, le point de perspective permettant d'observer l'arche et le château. La scène sert donc également de lieu d'où regarder (fonction qui était auparavant réservée aux gradins). Le théâtre garde donc sa signification de « lieu où l'on regarde », cependant ce regard est maintenant hybride, il est à la fois dirigé vers la scène, et généré par les personnes sur scène.

Pour Purini et Thermes, la scène est un espace clos comme une pièce mais dont les caractéristiques sont plus proches de celles d'une place dans la ville. Entourée de façades dont les personnes se penchent aux fenêtres pour pouvoir observer, dotée d'une grande surface sur laquelle aucun mobilier n'est présent, cette scène pourrait être située au coin d'une rue abstraction faite de sa couverture. Le plateau de théâtre ne semble donc plus du tout en être un, dépourvu de tous les éléments qui le caractérisent habituellement. Il semble être beaucoup plus propice aux rencontres et aux discussions comme nous pouvons en avoir en ville, ce qui en effet semble dans la lignée de l'idée de mélange des cultures et des classes sociales à la base de ce projet.

Enfin, dans le théâtre de Bo Bardi et Elito, la scène a été déformée et reconfigurée pour pouvoir lui donner son caractère de rue. Complètement en longueur, l'occupation du plateau devient alors un défi pour les metteurs en scène et les comédiens. En effet, afin de configurer ce théâtre comme une rue les architectes ont donc repris sa géométrie toute en longueur, transformant le plateau en passage. Nous perdons donc ici aussi l'aspect

monumental de la scène surélevée et coupée des spectateurs, au profit d'un lieu dont la caractérisation est tellement forte qu'elle sert d'inspiration et de caractérisation aux représentations. En effet, nous avons avec la boîte noire perdu toute notion de spécificité de l'espace, qui pourtant permet de nourrir les spectacles et d'en faire des représentations uniques dans chaque lieu où les pièces sont jouées. Ici, il n'est pas possible d'ignorer la puissance du lieu ce qui permet de nourrir les représentations qui ne sont alors plus une simple transposition d'un espace à un autre d'une même pièce mais qui peuvent alors se nourrir de leur parcours. L'espace du *Teatro Oficina* est donc particulièrement parlant, car son architecture déconstruit complètement la géométrie habituelle du théâtre.

Nos quatre projets constituent donc une réflexion sur l'un des éléments les plus fondamentaux du théâtre : la scène. Caractériser cette dernière signifie également caractériser le mode de représentation, le rapport au public et l'importance du contexte. Ainsi le rapport entre la scène et les différentes parties constitutives du théâtre est fondamental dans la particularisation de ce lieu.

Enfin, une autre thématique qui nous intéresse également beaucoup dans ces quatre théâtres est celle de l'enveloppe, de la limite extérieure, de la peau du lieu de représentation. Dans chacun de ces exemples, la frontière entre la scène, le lieu de représentation et le monde extérieur est remis en jeu. Chez Aldo Rossi, la limite extérieure paraît au premier abord très définie par les parois en bois qui lui donnent sa forme. Cependant, elle est constamment remise en question par son déplacement. En effet, l'espace délimité comme étant celui du théâtre est donc toujours différent, selon l'endroit où vient se placer ce théâtre du monde. La place du théâtre n'est donc pas figée en un seul endroit, mais est véritablement partout. Cela remet alors en question la place du théâtre dans la ville : est-ce un monument fixe qui sert de point de mire, où est-ce que le théâtre se déplace selon les envies et les besoins, n'ayant plus besoin de se trouver dans un endroit prédéterminé ? De plus, comme nous l'avons dit précédemment, le paysage de la ville fait partie intégrante du spectacle, venant composer une partie du décor. La limite de ce théâtre est donc floue, car elle s'étend bien au-delà de sa peau., l'environnement extérieur faisant partie intégrante de l'expérience dont les spectateurs sont témoins. L'architecte disait lui-même : « Le théâtre m'apparaissait comme un lieu où l'architecture se termine et où l'imaginaire commence. »¹

Dans le cas du théâtre de Burri, la limite entre l'intérieur du théâtre et son extérieur est d'autant plus floue, car il s'agit d'un dispositif en plein

1 Rai Arte, « Il Teatro del Mondo di Aldo Rossi », Il portale di RAI Cultura dedicato all'arte e al design, s. d., <http://www.arte.rai.it/articoli/il-teatro-del-mondo-di-aldo-rossi/16151/default.aspx>.



Figure 4. Vue du *Teatro oficina*, Lina Bo Bardi et Edson Elito (1984)

air. Sa configuration est également faite de manière à brouiller toutes les limites, pour que la scène et son environnement soient en continuité afin de permettre aux passants de s'arrêter, de prendre le temps d'observer et même de s'approprier la scène. Ainsi cette dernière ne fonctionne pas en elle-même dans un système introverti mais au contraire elle est incluse dans un système dont les acteurs principaux sont les humains. Le fait qu'il n'y ait pas de places attitrées pour les spectateurs procure donc une perméabilité de ce théâtre qui n'a ni entrée ni sortie. Les spectateurs se disposent jusqu'à la limite de leur vision pour regarder la scène, et ceux présents sur scène peuvent observer jusqu'à la limite de leur vue, qui est donc propre à chacun. Ce théâtre n'a donc pas une délimitation fixée, ce sont les humains eux-mêmes qui fixent la frontière qui constitue sa membrane invisible.

Pour le *Teatrino scientifico*, l'enveloppe est traitée comme un dispositif qui, comme nous l'avons vu, permet d'accueillir les spectateurs. Ainsi, la frontière entre l'intérieur et l'extérieur du théâtre n'est pas aussi définie que dans une structure classique. Cette enveloppe habitée appartient à la fois à la scène car elle en constitue le décor, mais également à l'extérieur car les spectateurs restent en périphérie du théâtre, comme si leur position était ambiguë, à la fois hors et dans le lieu de représentation. Les spectateurs seraient donc des éléments constitutifs de cette membrane extérieure, comme une peau vivante qui se transforme au fur et à mesure des représentations. L'enveloppe constitue donc un espace à elle-même, créant une sorte de zone tampon entre la scène et la ville par le biais de l'humain, comme si c'était la masse des spectateurs qui venait par leur présence modeler l'espace intérieur à la manière du théâtre de rue où le public vient créer une architecture de l'éphémère en composant par les différents corps une membrane entourant les spectacles.

Enfin, dans le *Teatro Oficina*, la question de l'enveloppe est complexe, car l'entièreté du projet dont ce théâtre faisait partie ne s'est pas réalisée suite à la mort de Lina Bo Bardi en 1992. En effet, la création de cet espace comme une rue se complétait avec la présence d'un parc derrière le bâtiment qui venait prolonger l'espace de jeu afin de constituer une continuité dans l'espace urbain, ne se limitant pas seulement aux murs du théâtre. En effet la présence du climat et du contexte extérieurs sont très palpables, car Lina Bo Bardi souhaitait rendre l'enveloppe du théâtre la plus perméable possible, comme si l'intérieur et l'extérieur ne faisaient qu'un. Ainsi nous pouvons trouver à l'intérieur du théâtre une cascade d'eau et des plantes dans un petit espace de jardin. La toiture est transparente, laissant passer la lumière du jour, et peut être coulissée afin de laisser entrer et sortir l'air.¹ Ce bâtiment ayant été construit à l'intérieur d'une structure existante de murs de briques, les éléments qui ont été ajoutés sont très légers, et invitent à une vision traversant l'espace. L'un des murs a été complété par une large portion de fenêtres, qui permettent depuis le public d'observer la ville, qui vient alors compléter le décor de la pièce de la même manière que chez Aldo Rossi. L'enveloppe devient donc simplement un périmètre, mais sa limite réelle est peu palpable car aussi bien l'extérieur rentre à l'intérieur par la présence d'éléments naturel, mais le dehors est aussi accaparé par les spectateurs pour en faire une composante de l'espace interne.

Nous constatons donc que la question de la limite du théâtre dans ces différents projets est toujours ambiguë, car elle n'est pas aussi marquée que dans les structures classiques. La place de l'environnement qui entoure l'espace dramatique prend une place très importante, ce qui va totalement à l'encontre du principe de la boîte noire neutralisante et renfermée sur elle-même. Cette question de la perméabilité, de la membrane du théâtre qui peut prendre des formes, des géométries différentes et qui peut s'adapter rejoint alors nos constatations précédentes sur la boîte à miracles.

Le théâtre est sujet à beaucoup d'interprétations différentes, à des expérimentations multiples dans lesquelles le mouvement, la place des spectateurs, la qualification de la scène et l'enveloppe sont des questions fondamentales afin de pouvoir caractériser un lieu de représentation. Quelle limite donner ? Quelle liberté donner aux spectateurs ? Quelle dynamique instaurer ? Comment constituer la scène ? Ces questions doivent être posées pour chaque lieu théâtral, car les espaces qui en découlent peuvent être tout à fait différents. Ces quatre projets ont été choisis pour leur richesse, et les problématiques que chacun soulève. Nous avons pu voir que face à la puissance d'un modèle maintenant instauré depuis plusieurs siècles, ces architectes prônent des espaces dynamiques qui ont la capacité d'évoluer, des

1 Elito arquitetos, s. d., <http://elitoarquitetos.com.br/teatro-oficina.html>.

spectateurs plus libres dont le point de vue ne serait pas imposé, des scènes fortement caractérisées, des enveloppes extérieures perméables. Cependant, sur ces quatre théâtres seulement celui de Bo Bardi et Elito a été construit dans une optique de permanence mais sur le continent sud-américain. Ainsi, toutes ces explorations ont souvent été éphémères, pendant que le modèle classique du théâtre persiste et subsiste. Ces pistes seraient donc celles à explorer pour chercher une nouvelle forme du lieu théâtral.

Etablissement du théâtre de rue

La remise en question de la forme théâtrale ne se soulèvera pas que du côté des architectes, mais également du côté des artistes. Au XX^{ème} siècle, le théâtre était arrivé à un élitisme dans son public, écartant toute une partie de la population de la richesse de son contenu. Ce sera en France, dans un premier temps, que le théâtre de rue connaîtra son développement, qui par la suite sera d'abord suivi par des compagnies francophones (de Belgique notamment) puis européennes jusqu'à prendre une dimension mondiale. Michel Crespin, membre de l'une des premières compagnies de théâtre de rue Royal Deluxe, raconte l'histoire de la création de ce nouveau genre de représentations en trois temps.

Tout d'abord, le théâtre de rue naît d'une génération de scénographes, architectes, comédiens, metteurs en scènes, qui au même moment se mettent à chercher quelque chose de nouveau, à investir un territoire qui avait été oublié par le théâtre : la rue. En effet, c'est avant tout dans une volonté de se rapprocher du public, et d'explorer une forme plus populaire du théâtre que ces artistes se réunissent pour explorer ensemble les possibilités de l'environnement urbain comme lieu de représentation. Nées des revendications de mai 68 et des changements politiques et sociétaux des années 1960, les premières compagnies de théâtre de rue verront le jour en 1972. En 1973 aura lieu la première édition d'*Aix, ville ouverte aux saltimbanques*, qui apparaît comme un précurseur des festivals d'art de rue. C'est donc pendant les années 1970 que le théâtre de rue fera ses premiers pas dans la culture populaire, essayant de trouver sa place, d'explorer des moyens d'expression nouveaux face à des siècles de théâtre institutionnalisé. A ce moment-là, les artistes travaillent au chapeau, leur salaire provenant uniquement des dons des spectateurs.

Entre 1978 et 1981, les explorations du théâtre de rue prendront alors de l'ampleur pour gagner une plus grande échelle. De nombreux événements commencèrent à se mettre en place rassemblant un très grand nombre d'artistes, comme par exemple à l'occasion de *La falaise des fous* en 1980 lors de laquelle 200 artistes participèrent. C'est alors une période de foisonnement pour le théâtre de rue pendant laquelle de plus en plus de compagnies voient le jour comme *Royal de Luxe*, qui reste encore aujourd'hui l'une des plus grandes compagnies de théâtre de rue.

Enfin, l'élection présidentielle de 1981 permettant à la gauche française d'accéder au gouvernement ouvrira de nouvelles opportunités au théâtre de rue dans un contexte où les démarches culturelles seront facilitées et mises



Figure 1. *Les mystères du grand congélateur*, Royal de Luxe (1980)

en valeur. De nouveaux fonds sont alors attribués à la culture, et une grande campagne de renouvellement des institutions en termes de personnel comme de bâtiments permet aux nouveaux artistes issus de la rue d'accéder à des espaces qui leur étaient inaccessibles. En 1983, Michel Crespin mettra en place le centre *Lieux Publics*, qui s'installera à la Ferme des buissons de Marne-la-Vallée. Cela permettra de mettre en place un archivage des arts de la rue, qui contrairement au théâtre classique sont difficiles à retranscrire sous forme de texte, car le dialogue avec l'instantané est caractéristique des arts de rue. Le catalogue *Goliath* des arts de la rue verra également le jour, permettant de recenser les compagnies, leur origine, et autres statistiques des arts de rue afin d'esquisser un horizon de cette discipline nouvelle et d'en faire un état des lieux pour mieux communiquer. Les rencontres d'octobre entre 1983 et 1987 permettront également à des professionnels de la rue de se rencontrer et d'échanger sur leur discipline qui avait alors 15 ans à peine. Cependant, le théâtre de rue connaît tout au long des années 1980 un rejet de la part des établissements institutionnels, qui se ferment de plus en plus. Les arts de rue trouveront alors enfin un ancrage puissant en 1986 avec le premier festival d'art de rue à l'échelle européenne, le festival *Eclat* à Aurillac qui est aujourd'hui le plus grand festival d'Europe de cette nature.¹

Ainsi, entre 1972 et 1986 le théâtre de rue se développera de plus en plus jusqu'à devenir une véritable discipline se détachant complètement du théâtre institutionnel, remettant en cause les pratiques classiques pour « inscrire un projet artistique au cœur de l'espace public, au plus proche

¹ Marcel Freydefont, éd., *Le théâtre de rue: un théâtre de l'échange*, Études théâtrales, 41/42, 2008 (Louvain-la-Neuve: Centre d'Études Théâtrales, 2008); Elena Dapporto et Dominique Sagot-Duvaouroux, « Introduction », in *Les arts de la rue*, Questions de culture (Paris: Ministère de la Culture - DEPS, 2000), 15-34, <https://www.cairn.info/les-arts-de-la-rue--9782110046369-p-15.htm>, p.42-43

des populations. »¹ Les festivals étant le seul point de grande visibilité des arts de rue, ils se développeront alors petit à petit pour devenir de plus en plus nombreux, comme *Chalon dans la rue* en 1987 à Chalon-sur-Saône ou *Viva cité* en 1987 également, à Sotteville-lès-Rouen.² Aujourd'hui, les festivals sont de plus en plus nombreux à travers la France, mais aussi dans les pays avoisinants. Il faudra cependant attendre l'année 1999 pour que soit voté le nouveau décret des arts de la scène reconnaissant pour la première fois les arts de la rue, du cirque et forains comme un secteur à part entière. Cela permettra par la suite de leur attribuer un budget spécifique grâce à la création du Service des arts du cirque, arts de la rue et arts forains.³ En effet, les compagnies n'étant pas soutenues par un lieu pouvant subventionner leurs créations, la question budgétaire a toujours été délicate, et le reste encore aujourd'hui. Les théâtres institutionnalisés restent ceux qui reçoivent le plus de subventions, malgré le fait que la densité de leur public soit moindre.

Et pourtant, les acteurs du théâtre de rue continuent à persévérer pour continuer à faire vivre leur art et à le diffuser, car leur approche est à l'opposé du théâtre institutionnalisé mais permet cependant de toucher un public beaucoup plus nombreux. En 2005, 90% de la population allemande n'allait plus au théâtre à cause du prix de l'entrée, de la peur de s'ennuyer ou de ne pas comprendre le spectacle ou du sentiment de ne pas appartenir à la catégorie des gens qui vont au théâtre.⁴ Au contraire, le public du festival de rue apprécie, lui, l'ambiance festive qui y règne, le métissage de communautés, la possibilité de passer d'un spectacle à l'autre, le fait de pouvoir se promener en famille et enfin la diversité du programme offrant des spectacles de tous genres sans rendre le spectateur prisonnier.⁵ Nous pouvons donc voir que le fait de rendre les spectateurs dynamiques n'est pas seulement l'objet d'un concept architectural mais une volonté venant du public lui-même. La volonté de créer un théâtre proche du public, le prenant à parti, et s'adressant directement à lui est donc une problématique s'attaquant directement aux failles du théâtre institutionnalisé, qui en voulant s'enfermer s'est également coupé de son audience.

« Nous pensons que le théâtre, extrait de la boîte noire, peut affirmer son affinité avec la démocratie et jouer pleinement son rôle de « rassemblement de spectateurs » où chaque conscience individuelle est prise singulièrement mais aussi sans son inscription collective. »⁶

1 Freydefont, *Le théâtre de rue*. Charlotte Granger, p.26

2 Dapporto et Sagot-Duvaurox, « Introduction ».

3 Freydefont, *Le théâtre de rue*. Catherine Wielant, p.129

4 Freydefont. Nicole Ruppert, p.141

5 Freydefont. Charlotte Granger, p.30-31

6 Freydefont. Cie arsenic, p.133-134



Figure 2. *Safari intime*, Opera Pagai (2006)

Les arts de rue mettent donc en place un nouveau type d'espace permettant d'accueillir un public qui relève aussi bien du flâneur passant par hasard que du curieux venant intentionnellement. Cet espace est celui de l'éphémère, de l'inconstant, et de l'appropriation. L'espace de jeu peut être étiré et remodelé selon le contexte, et le public lui-même. En effet, la masse des spectateurs crée une architecture provisoire par le volume des corps qui définit à la fois un espace de jeu dont l'enveloppe peut être déplacée ou traversée, mais également un espace d'extrados qui modifie le flux des passants, et remodèle pendant quelques instants le territoire de la rue. La présence du théâtre de rue dans la ville est tellement puissante qu'elle permet de la reconfigurer même de manière éphémère, changeant alors la perception qu'ont les habitués de leur espace quotidien. Le fait que cette forme de spectacle soit autant ouverte permet aux habitants, aux passants, et aux intéressés de s'arrêter, regarder un instant, puis repartir. Les représentations s'offrent au paysage de la ville au lieu de s'en dissimuler comme dans les immenses théâtres institutionnels qui tournent le dos à leur contexte, permettant ainsi d'abolir la barrière qui peut se trouver entre les spectateurs et la scène dans les lieux permanents. Assis sur la terrasse d'un café, les clients deviennent également spectateurs dès lors qu'ils commencent à tourner leur regard vers cette scène temporaire.

« On ne doit pas passer une porte. Et je le prends à cœur. C'est peut-être la clé du spectacle moderne. Ce n'est pas nécessaire, les grandes salles. Ce qui est nécessaire, c'est que les gens puissent aller et venir », Y. Friedman¹

Cette forme d'architecture impalpable dont les limites sont changeantes, fait

¹ Ariane Wilson, *Théâtres en utopie 9 entretiens filmés* (Paris: Stratosphère éd. [éd., distrib.], 2014), Yona Friedman.



Figure 3, 4. *Public du festival de la Plage des Six Pompes, La Chaux-de-Fonds (2016)*

donc le lieu principal du théâtre de rue. Mais la rue est avant tout un lieu d'une immense richesse qui se trouve à l'antithèse de la neutralité de la boîte noire, offrant aux compagnies un cadre puissant dans lequel ils doivent trouver leurs marques, peut-être même réadapter leur spectacle afin de profiter de ces moteurs de jeu offerts par la rue. Rien n'est définit à l'avance : ni la scène, ni l'espace occupé par les spectateurs (et ce même lorsque des gradins sont mis en place, le public se plaçant de tous les côtés de l'espace de jeu). Le mobilier urbain, les espaces inhabités, les reliefs des façades deviennent donc autant d'éléments sur lesquels les comédiens peuvent s'appuyer pour jouer, mais également des possibilités de s'asseoir pour le public lorsqu'il ne peut pas le faire par terre. L'espace de la ville est donc complètement réinterprété, ses éléments constitutifs étant détournés pour prendre une autre fonction, un nouveau sens. Ainsi des marches d'escaliers deviennent un gradin temporaire, un arbre sert d'abri contre la pluie pour les spectateurs. Des comédiens vont détourner un abribus pour venir l'habiter, des façades vont servir de support pour des projections. Les spectacles sont éphémères, mais l'angle de vue qu'ils fournissent reste pour les spectateurs un regard changé qu'ils porteront chaque fois qu'ils reviendront dans le même lieu. Un spectacle peut ainsi permettre une nouvelle lecture des objets quotidiens qui paraissent d'habitude inoccupés par les humains, et sont maintenant rendus habitables et exploitables, source d'expression artistique.

Cependant l'espace public connaît lui aussi un phénomène de restriction et de normalisation de plus en plus strict, qui ne laissent plus leur pleine liberté aux artistes de rue. La peur du risque est devenue tellement forte avec des contrats, des assurances et des institutions donnant des consignes très restrictives, que les artistes ont peu à peu cessé de se soumettre au danger. Les villes se sont de plus en plus remplies par des artefacts ne



Figure 5. *La vie en abri-bus*, cie Iltopie (1984)

permettant plus de dégager des places libres, (poteaux, arbres en pot...) comme si une peur du vide avait été comblée par des accessoires. Lorsque nous trouvons enfin des espaces qui restent dégagés pour pouvoir accueillir des représentations, les artistes sont alors confrontés à des problèmes d'accessibilité. Se glissent également autour de ça de fortes contraintes acoustiques, car il ne faut pas déranger le voisinage, voire même les autres spectacles au sein d'un même festival. Nous assistons donc à une confrontation entre d'une part des municipalités ne souhaitant plus accueillir des grands événements « perturbateurs » et ne voulant plus laisser les arts de rue s'épanouir sans contexte précis comme celui d'un festival, et d'autre part des artistes toujours plus nombreux et des créations de plus en plus variées.¹

« Si on continue comme ça, les villes ressembleront à des cimetières : propres, fleuries, sans bruit. »²

Avec les contraintes d'horaire et d'espace, nous avons perdu l'aspect plus spontané du théâtre de rue. Chaque spectacle se voit assigner un espace scénique et un programme minuté dans lequel ses horaires sont prédéfinis. Maintenant le théâtre de rue ne trouve plus sa place qu'au sein des festivals qui, pour la grande majorité d'entre eux, ont lieu en été. Chaque année, le théâtre de rue est donc très fortement présent pendant une courte et intense période, puis retourne hiberner pendant la saison d'hiver. En effet, les artistes étant dépendants des festivals pour être programmés, ils n'ont plus la possibilité de venir s'installer au coin d'une rue à n'importe quel moment de l'année en arpentant une ville pour trouver l'emplacement idéal.

1 Freydefont, *Le théâtre de rue*. Jean-Marie Songy, p.78

2 Freydefont. Jean-Marie Songy, p.78



Figure 6. *Hide & see(k) - préfigurations 2018*, KompleX Kapharnaüm (2018)

De plus, ces artistes ne sont présents que dans les villes ayant la chance d'abriter un festival. Ces artistes de la rue ne le sont donc que dans des rues définies, celles qui leur sont ouvertes, et ce pendant une très courte période. Comparant cette situation avec celle du Moyen-Âge où les artistes allaient et venaient de villes en villes tout au long de l'année, sans contrainte de lieu ni de saison, le théâtre de rue actuel paraît alors être une version bien sage de la puissance de transmission qu'il pourrait avoir si son espace de jeu n'était pas limité comme il peut l'être aujourd'hui.

« Au nom de l'intérêt général, nous devons être dans la conformité et respecter la législation sur le bruit, la fiscalité, l'ordre public, la santé, la sécurité, les droits des auteurs et des entrepreneurs de spectacles, l'emploi des artistes étrangers, sans compter le commissaire aux comptes et le droit du travail. Les conditions à remplir sont tellement draconiennes que la possibilité de sortir du cadre se réduit à vue d'œil. »¹

Chose encore plus tragique, les festivals de rue ont aujourd'hui tendance à diminuer en ampleur, dû aux subventions déclinantes qui leur sont allouées. Reposant sur un personnel quasi-entièrement bénévole, sur des artistes qui ne sont parfois payés qu'au chapeau, et sur un public bienveillant qui continue à faire vivre ces événements, nous constatons donc que l'existence du théâtre de rue est bien plus précaire que celle du théâtre institutionnalisé. S'ils ne se produisent pas dans les festivals, les artistes de rue vendent leurs représentations aux parcs d'attractions, pour des événements privés, pour des fêtes d'entreprises, lors de fêtes urbaines, ou encore au travers du réseau de l'action culturelle mais aucune de ces situations n'est vraiment satisfaisante par rapport au cadre et à l'interaction

1 Freydefont. Jean-Michel Lucas, p.234

avec le public que l'on peut trouver dans les festivals de rue.¹ Ces derniers restent les événements qui offrent le plus de visibilité aux compagnies car ils sont facilement accessibles, et leur ampleur permet un rayonnement plus grand au sein du réseau théâtral, mais ce sont également les lieux où tous les genres de représentations peuvent trouver leur place. Le théâtre de rue ne se réduit en effet pas seulement aux spectacles fixes sur les places. Le sociologue Emmanuel Wallon distingue quatre genres de représentations différents dans les arts de rue : les exhibitions (les spectacles fixes dans un espace urbain), les déambulations (spectacles itinérants), les interventions (intrusions de comédiens dans l'espace public de manière anonyme ou non) et les installations (dispositifs mis en place dans l'espace public).² Les arts de rues ont donc une forme beaucoup plus complexe que celle que nous avons ordinairement dans notre imaginaire, mais la crainte de perdre cette diversité et les interventions les plus audacieuses pèse fortement au-dessus des artistes, qui pour certains commencent à se plier à des exigences commerciales ou à des normes sociales réduisant alors le champ d'expérimentation ouvert par les premières compagnies nées dans les années 1970 dans un désir de revendication artistique.

Pourrait-on alors redonner de sa force au théâtre de rue en lui offrant un lieu où il aurait la liberté de venir occuper l'espace comme il le souhaite, expérimenter sans limites, produire du son sans peur de déranger et ce à n'importe quelle période de l'année ? L'architecture a pour l'instant peu regardé le théâtre de rue comme un champ d'exploration possible, en-dehors de la scénographie ou de la simple analyse urbaine. Il semble pourtant que la recherche d'un lieu pouvant permettre au théâtre de rue de retrouver sa spontanéité peut être envisagée, même s'il semble peut-être paradoxal au premier abord de définir un lieu pour permettre plus de liberté. Il s'agirait plutôt d'offrir au théâtre de rue une alternative aux festivals, qui pour le moment sont les seuls piliers d'une discipline si vaste. Il paraît important également de considérer que le théâtre de rue est multiple, et s'exprime à travers des moyens d'expression très divers. Mais surtout, il semble essentiel de conserver la relation que le théâtre de rue a désormais fondée avec le public, qui n'est plus mis de côté comme dans le théâtre institutionnalisé, mais au contraire compris dans la nature même des représentations.

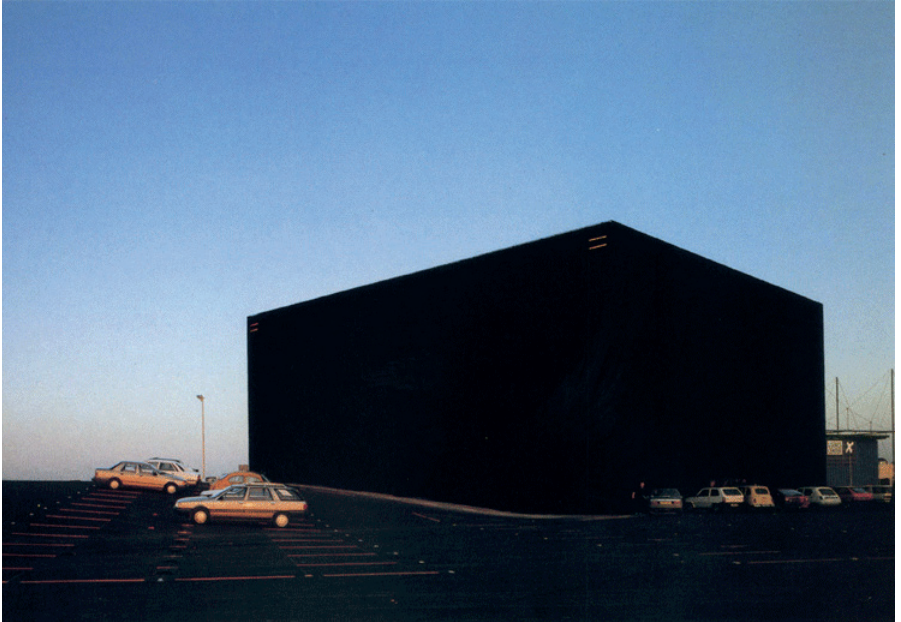
1 Dapporto et Sagot-Duvauroux, « Introduction ».

2 Freydefont, *Le théâtre de rue*. Emmanuel Wallon, p.195

La deuxième moitié du XX^{ème} siècle nous offre alors un champ très riche de réflexions sur la manière dont le théâtre vit, et l'espace qu'il dégage. En effet, il n'existe pas seulement parce qu'il est inscrit dans un lieu, mais il permet également à un lieu de devenir théâtral par sa présence. Lorsque les artistes de rue s'approprient un lieu, celui-ci prend alors une autre dimension, et il est alors révélé sous un autre jour. Le théâtre a donc cette capacité de dramatiser des espaces, en les faisant devenir acteurs d'une représentation. L'architecture s'est aujourd'hui consignée à un même mode de fabrication du lieu théâtral depuis plus de vingt siècles, alors qu'il pourrait être multiple. Les éléments constitutifs du théâtre peuvent être réinterprétés, matérialisés autrement ou positionnés d'une façon différente. Ces trois cas d'étude nous ont montré comment, en entrant dans un contexte plus large, le théâtre pouvait alors prendre une dimension différente et ainsi facilement adapter son architecture en fonction de l'intention d'origine. Il ne s'agit donc pas de déconstruire complètement le dispositif du théâtre, mais de questionner son intention première afin de pouvoir faire évoluer sa spatialité.

ACTE III

Tentatives d'élargissement spatial et social



Le théâtre que ce soit celui des institutions ou celui de la rue se trouve aujourd'hui face à des difficultés qui remettent constamment en cause son existence. En effet, cette discipline ayant plus de 25 siècles d'existence elle est aujourd'hui concurrencée par tous les autres médias de divertissement étant également liés à l'image : la télévision, le cinéma, internet... Comment continuer à attirer un public qui aujourd'hui ne ressent plus le besoin de se déplacer pour avoir le sentiment de se divertir ou de se cultiver ? Le théâtre de rue, en venant s'immiscer dans l'espace public parvient en partie à répondre à cette question. En enlevant la distance que les spectateurs peuvent ressentir lorsqu'il s'agit de se rendre dans une salle de théâtre, le théâtre de rue touche un public beaucoup plus large et hétérogène. En effet, les spectateurs des institutions théâtrales sont très souvent les mêmes, le renouvellement se faisant assez peu. Néanmoins, les lieux théâtraux restent beaucoup plus stables que le théâtre de rue qui s'installe pour un court instant et repart, qui est alors en constante recherche de reconnaissance. Ainsi, aussi bien du côté du théâtre institutionnel que du théâtre de rue, chacun tente de rejoindre l'autre sans pour autant vouloir se dénaturer, en agissant à la fois sur l'espace qu'il occupe que sur le public qu'il attire, faisant alors appel à des artifices parfois anecdotiques pour tenter de « gagner du terrain ».

Situation du théâtre dans la ville

Le théâtre était jusqu'au XIX^{ème} siècle un bâtiment important dans une ville comme un élément indispensable afin d'obtenir ce nom, toujours situé au centre. Aujourd'hui, le théâtre n'a plus la visibilité et l'influence qu'il avait naguère, ainsi il devient de plus en plus difficile de se faire une place dans un tissu urbain qui est aujourd'hui embouteillé. Luc Boucris décrit trois modes de présence du théâtre dans la ville contemporaine : l'immersion (par la présence de micro salles insérées dans la ville), la dissémination (par de nombreuses interventions scéniques de différents genres) et l'exposition (à travers les grandes salles dont la visibilité est à l'échelle métropolitaine).¹ Les salles à petite échelle sont souvent intégrées dans des bâtiments existant, prenant la place d'un local commercial ou d'un sous-sol. Leur configuration est donc souvent simple, uniquement constituée de places assises pour le public et d'une scène, sans grande intervention architecturale. Cependant, en ce qui concerne les salles récentes de plus grande ampleur, elles se retrouvent donc souvent en périphérie là où la place est suffisante pour les accueillir, mais cela crée une discontinuité entre le lieu théâtral et la situation qu'il occupe. « Dans la recomposition urbaine, le théâtre se retrouve souvent isolé, voire esseulé, car il n'est plus en relation avec son quartier et la population qui y habite, mais pôle d'attraction dans la grande mobilité » explique Marcel Roncayolo². En effet les théâtres qui se développent aujourd'hui de plus en plus dans les banlieues ne sont souvent pas destinés aux personnes qui y habitent, mais plutôt au même public fréquentant les théâtres de la ville qui se déplacent pour profiter d'une autre programmation. Si les théâtres viennent s'installer dans des nouveaux territoires, il semble étonnant que les habitants les plus proches n'en bénéficient pas. Cependant, lorsque l'on étudie l'architecture de ces lieux, elle reste très proche de celle qui était déjà en place depuis le XIX^{ème} siècle. Ces bâtiments ne sont pas conçus pour attirer des spectateurs, mais pour en recevoir, ainsi il ne semble donc pas étonnant qu'un public ne faisant pas partie de la cible initiale d'un théâtre ne soit pas induit à venir s'y rendre. Il y a donc actuellement une rupture entre le positionnement des théâtres dans les villes, les populations voisines de ces théâtres et l'architecture de ce lieu. Comment se fait-il que des personnes se déplacent pour venir assister à des représentations de théâtre de rue et non pour des pièces ayant lieu à l'intérieur, offrant un siège confortable ? Une accessibilité facilitée semble en tout cas une condition à ce qu'un public se sente intégré. Nous ne parlons évidemment pas d'une accessibilité en termes

1 *Place du théâtre, forme de la ville.* (Gennevilliers; Montreuil: Association Théâtre public ; Ed. Théâtrales, 2015), Luc Boucris, p.21

2 *Place du théâtre, forme de la ville.*, Xavier Fabre, entretien avec Marcel Roncayolo, p.23

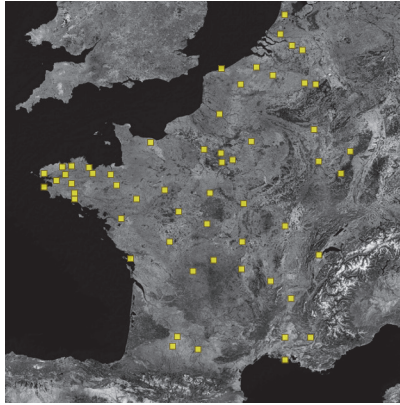


Figure 1. *Carte des friches réhabilitées en espaces artistiques et culturels (2018)*

de qualité d'une œuvre théâtrale, mais de l'accessibilité spatiale et humaine. En effet, la boîte aveugle enfermant les salles de théâtre institutionnel apparaît comme une barrière pour certains spectateurs qui se sentent alors enfermés, prisonniers de leur siège sans possibilité d'en partir si le spectacle ne leur plaît pas. Ainsi, où que nous placions le théâtre enfermé, il semble que ce soit toujours le même public qui s'y rend. Il s'agirait donc tout d'abord de permettre au théâtre d'interagir avec son contexte, qu'il laisse la possibilité aux spectateurs aussi bien qu'aux flâneurs d'y pénétrer.

Cependant, la direction que prennent les salles de spectacle aujourd'hui est toute autre. En effet, suivant la mode des réhabilitations de friches industrielles, de nombreux théâtres viennent s'insérer dans ces espaces abandonnés. Ces derniers étant souvent très grands, de nombreux programmes sont alors rattachés aux théâtres pour former des « centres culturels » où finalement aucun programme n'est réellement mis en avant : nous pouvons y trouver des bibliothèques, des crèches, des ateliers... Tous ces programmes sont alors branchés les uns aux autres comme pour essayer de constituer les différents membres d'un corps qui a de la peine à marcher. Peut-être que les institutions pensent ainsi pouvoir attirer plus de monde au théâtre si d'autres activités sont proposées à côté, mais cela semble être une stratégie bien superficielle pour résoudre un problème d'affluence. En effet il semble plutôt qu'un théâtre paraît alors plus noyé entre toutes ces différentes parties, qui au final ont peu d'interaction entre elles car elles fonctionnent de manière tout à fait indépendantes. Ainsi les interactions ne sont en aucun cas facilitées entre les différents programmes qui restent chacun indépendant car préférant garder son identité et son fonctionnement propre, sans chercher à créer des liens avec les autres parties qui permettraient d'enrichir un lieu. Ainsi ces nouvelles friches réhabilitées



Figures 2, 3. Situation et vue du CNAR, *Atelier 231*, Sotteville-lès-Rouen

ressemblent à des accumulations de programmes en un seul endroit comme à la *Friche de la Belle de mai* à Marseille, alors qu'il aurait été possible d'essayer de concevoir un espace qui leur permettrait de communiquer. Le problème de l'architecture reste donc irrésolu, car à l'intérieur de ces centres la forme qu'adoptent les théâtres reste inébranlablement la même, sans aucune remise en question du rapport du public à la scène et au spectacle lui-même. Toujours confinés dans des boîtes noires, les théâtres changent de lieu mais ne remettent pas en question leur architecture qui a pourtant, comme nous avons pu le voir, des potentiels immenses pour pouvoir se renouveler et établir de nouvelles manières d'aborder les représentations. Dans des cas plus modestes, certaines friches sont également reconverties en lieux de résidence artistique, fournissant espaces de travail et de répétition, aménagés au sein de ces anciennes manufactures. Mais une fois encore l'architecture est peu souvent remise en question et les espaces proposés sont bien souvent des boîtes, à l'image des plateaux, qui n'établissent aucune relation avec l'extérieur, ce qui n'incite en rien aux compagnies de développer ce rapport-là. Si les lieux de répétition sont eux-mêmes introvertis, il est donc difficile d'imaginer que l'inverse va alors se produire sur scène. Le fait de venir s'établir dans des halles industrielles qui présentent des espaces immenses, dont la nature est déjà proche d'une boîte enfermée sur elle-même nous fait donc douter sur la pertinence de venir s'établir dans ces lieux, si nous souhaitons aujourd'hui faire évoluer le théâtre vers une plus grande ouverture envers le public afin que celui-ci ne soit plus réservé à un ensemble fermé de personnes qui restent pour la plupart les mêmes à fréquenter les différents lieux théâtraux.

Cette même problématique revient également dans le cas du théâtre de rue. En effet, depuis 2005 ont été créés 14 Centre National des Arts



Figures 4, 5. Situation et vue du CNAR *Le Boulon*, Vieux congé

de Rue (CNAR), qui permettent d'une part de soutenir les artistes mais également de leur offrir des lieux de résidence. Cependant, la position de ces centres et leurs bâtiments paraissent peu spécifiques à cette discipline qu'est le théâtre de rue. Chacun d'entre eux est positionné en périphérie des villes, souvent sans aucun rapport avec la rue. Situés dans des zones industrielles ou dans des quartiers résidentiels, ces centres se trouvent alors complètement déconnectés du contexte dans lequel les compagnies jouent lors des festivals. Les compagnies créent donc dans un milieu qui ne sera pas celui de leur spectacle, se retrouvant alors à jouer dans des salles noires des spectacles destinés pour le plein air et les passants. Ces salles de création sont enfermées, sans rapport à l'extérieur, constituées exactement de la même façon que celles conçues pour les spectacles destinés aux salles de théâtre institutionnel. Il y a donc un grand décalage entre le lieu de création et le lieu dans lequel les comédiens vont jouer. En effet les festivals de rue deviennent de plus en plus nombreux, mais ils sont pour la plupart situés au même endroit dans la ville : au centre. Les municipalités privilégient les rues piétonnes où la circulation sera la moins perturbée, les endroits où le « dérangement » sera moindre. Les arts de rue rencontrent donc une rupture entre les endroits qui leur sont dédiés pour la création, qui peuvent accueillir des artistes tout au long de l'année face à leur endroit de jeu pendant la belle saison dans les rues des centres-villes.

Un autre phénomène spatial étonnant touche également les festivals de rue : de plus en plus souvent, les festivals demandent à des scénographes ou des artistes de constituer pour leur site une scénographie permettant de lier entre eux les différents espaces de jeu. Comme pour donner une impression d'homogénéité, les artistes interviennent tout au long des rues du festival afin de donner une cohérence à tous les endroits investis comme dans un



Figure 6. *Scénographie du festival Viva Cité, Les Plastiqueurs (2013)*

seul et même espace. Cependant, ces créations semblent être une sorte de maquillage que l'on veut donner aux villes, comme pour leur donner une spatialité d'ensemble alors que ce sont justement sa disparité et son hétérogénéité qui font sa richesse. Cette volonté de vouloir constituer « un seul lieu » à la manière du théâtre institutionnel semble donc inappropriée par rapport au contexte et la volonté initiale des artistes qui viennent dans la rue afin d'entrer dans le quotidien des gens, et de pouvoir les toucher à l'endroit où ils passent tous les jours, et non pour venir embellir leur ville. Ces interventions spatiales semblent être le symptôme d'un sentiment d'inquiétude des festivals à l'égard de leur caractère éphémère qui pourtant fait partie de leur nature même. Elles apparaissent à nos yeux comme une volonté de créer une scénographie afin de créer une sorte de transition avec la ville bâtie, mais qui au contraire empêchent le rapport naturel que les artistes peuvent avoir avec elle. En effet le rapport entre le théâtre de rue et la ville est inhérent à la discipline, sans avoir besoin d'un maquillage venant mettre en valeur un espace qui est déjà existant de par la présence des spectateurs et des artistes. Ces scénographies à caractère très anecdotiques semblent donc plus relever d'un complexe vis-à-vis de l'existence spatiale du festival à l'intérieur de la ville afin de prendre de l'ampleur que d'un réel besoin de cohérence entre ses différentes parties. Mais cette volonté de gagner en spatialité se confirme avec l'apparition de dispositifs de plus en plus importants pour accueillir les spectacles et les spectateurs. Des gradins sont mis en place, afin de permettre aux spectateurs de s'asseoir de façon plus ordonnée, et des dispositifs sonores et lumineux sont également installés à la manière des salles de théâtre. Le théâtre de rue devient donc de plus en plus installé même à l'intérieur de son propre espace. Cela nous indique encore une fois une perte dans la spontanéité du théâtre de rue qui s'installe dorénavant là où les dispositifs techniques sont

disposés. La recherche de possibilités plus grandes en termes de technique est cependant compréhensible, mais ne serait-il pas possible de pourvoir aux nouveaux besoins des compagnies sans pour autant leur imposer une spatialité prédéfinie ?

Ainsi le théâtre de rue et le théâtre institutionnel évoluent tous deux parallèlement, dans des espaces différents, sans sembler vouloir se mélanger. Et pourtant, nous pouvons voir d'un côté comme de l'autre une tendance à se rapprocher, qui laisse entrevoir la possibilité d'une hybridation. Cependant, les lieux dans lesquels ces deux formes de théâtre évoluent sont très définis, et ne semblent pas se mélanger. Chacun voulant garder sa nature propre, d'un côté le théâtre institutionnel reste un lieu très introverti avec une séparation scène-salle qui reste très nette, tandis que le théâtre de rue garde sa forme éphémère au sein du tissu urbain et son fort rapport au public bien qu'étant exposé aux aléas météorologiques. Nous pouvons néanmoins déjà déceler des désirs de mixité avec des théâtres programmant des compagnies de rue, des compagnies de théâtre « conventionnel » commençant à sortir de la boîte noire des salles, des artistes de rue réclamant une plus grande stabilité. Cependant cet espace de l'entre-deux n'existe pour l'instant pas, l'architecture théâtrale étant tellement ancrée que son renouvellement n'a pas encore eu lieu, ayant seulement suivi une évolution perpétuelle d'un modèle qui a été formulé pendant l'antiquité grecque. Il semble donc judicieux de regarder des modèles architecturaux ne provenant pas initialement du théâtre afin de parvenir à une véritable expansion spatiale, et explorer une forme différente de celle, canonique, que nous utilisons encore aujourd'hui. Quelques exemples peuvent donc nous ouvrir de nouvelles pistes de réflexion.

«Finalement, il n'y a que 2 types de théâtre, l'abri et l'édifice. Dans l'abri on peut s'inventer des espaces loïsibles, tandis que l'édifice impose d'emblée une mise en scène [...]. L'édifice signifie «je suis le théâtre », alors que l'abri suggère le caractère transitoire des codes de représentation [...]. On ne fait [...] qu'osciller d'un pôle à l'autre. Il n'y a pas de progrès en la matière. Ou plutôt, il y en a sans cesse, mais ils sont toujours relatifs... »¹

Tout d'abord, une forme qui vient presque naturellement est celle du passage, développé au XIX^{ème} siècle, dont nous pouvons citer par exemple le *Passage des princes* à Paris. Développé dans une idée de recouvrir la rue dédiée aux piétons tout en gardant sa nature dynamique, le passage crée un nouveau climat dans lequel la bourgeoisie parisienne pouvait visiter les boutiques se situant de part et d'autre des allées. Ainsi le passage reste ouvert tout

1 Collectif et al., *AA L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI* N°199 OCT 1978 (AA L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, 1978), Antoine Vitez, p.24-28



Figure 7. Vue du *Passage des princes*, réhabilité par A. Georgel et A. Mrowiec (1880)

autant aux flâneurs qu'aux personnes venant faire leurs achats permettant la même possibilité que dans la rue de s'arrêter pour regarder et repartir. Néanmoins l'intérieur de ce lieu reste très net, toutes les boutiques étant généralement conçues de la même manière, alignées, sans espace résiduel permettant l'appropriation de cet espace par les passants et les artistes. La circulation intérieure étant très linéaire elle n'ouvre pas à une variété des points de vue. Le passage nous intéresse donc avant tout dans son mode d'existence : il possède la nature d'une toiture souvent transparente, en tant que protection climatique que l'on vient apposer au-dessus d'une rue laissant les entrées latérales libres, laissant les promeneurs entrer et sortir sans obstacle. Ces architectures sont entièrement intégrées dans la ville, permettant la transition entre deux rues, s'immiscant entre deux bâtiments. Il n'y a donc aucun obstacle entre leur intérieur et la rue classique ce qui permet donc aux passants de circuler librement, pouvant faire du passage une partie de leur parcours et non nécessairement un point d'arrivée.

Une autre typologie qui nous semble également intéressante est celle des bourses construites à partir de la moitié du XIX^{ème} siècle dans lesquelles un espace central est dégagé autour duquel un dispositif visuel est instauré en plusieurs étages superposés tels des balcons permettant d'observer les événements ayant lieu en contrebas. Nous pouvons par exemple citer la *Bourse d'Amsterdam* de Berlage. La toiture de ces espaces est souvent construite en verre, ce qui permet d'obtenir un espace interne suffisamment lumineux. Les étages situés tout autour de ce « foyer » permettent de se déplacer aussi bien latéralement qu'en hauteur, ce qui incite à une circulation en trois dimensions, pas seulement de façon linéaire. Cela dégagé alors un espace central autour duquel les personnes peuvent se disposer, tout en offrant la possibilité de diversifier les points de vue. Cependant nous observons une

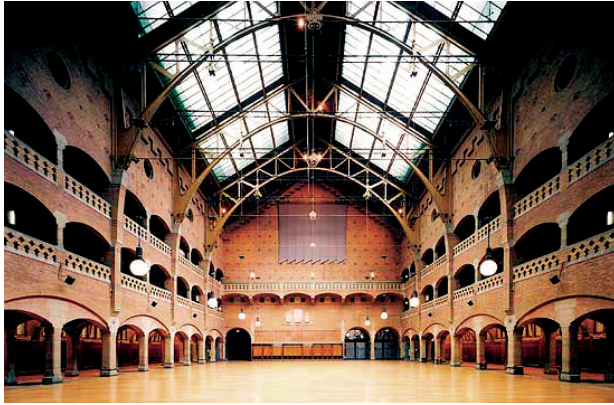


Figure 8. Vue de la *Bourse d'Amsterdam*, H.P. Berlage (1903)

certainne homogénéité dans toutes les directions qui offre donc assez peu de variété par rapport à l'expérience que chacun peut avoir dans ce lieu. Ainsi ce type d'architecture est particulièrement intéressant car il permet également aux passants d'être libres, mais dans une épaisseur entière qui incite à une déambulation plus complexe et plus riche, tout en permettant de dégager des espaces suffisamment amples pour permettre à des artistes de venir s'installer. Ces bâtiments étant des lieux d'échange et de commerce, ils étaient situés à l'intérieur de la ville, en laissant la possibilité aux acheteurs de pouvoir entrer et sortir en tout temps. L'échange n'était pas seulement marchand, mais il se faisait également entre l'intérieur (lieu où les biens étaient vendus) et l'extérieur (là où ils étaient utilisés), se reflétant dans cette architecture qui permet aussi bien de réunir un grand nombre de gens que de laisser le flot de personnes circuler. Ces bâtiments étaient d'ailleurs pour la plupart munis d'un portique à l'entrée, permettant une transition vers l'intérieur plus douce, sans coupure nette avec la rue ce qui facilite alors la circulation entre les deux.

Il semble donc qu'une architecture permettant de prendre en compte le mouvement des personnes accueillant tous types d'individus existe bel et bien, mais n'a pas encore été expérimentée dans le cadre du théâtre. Afin de lier à la fois le lieu très défini du théâtre institutionnel et celui très libre du théâtre de rue il semble donc important de pouvoir lier le lieu théâtral à son contexte et notamment à ses spectateurs. Ces derniers semblent être la nouvelle clé de lecture qui permettrait de redéfinir un lieu qui a toujours été centré sur la scène et la représentation, fournissant simplement un siège au public sans considérer que celui-ci pourrait également participer à la richesse du théâtre, qui est avant tout par définition un art vivant.

Le théâtre face à son public

L'idée d'ouvrir le théâtre à un grand nombre de personnes afin de permettre à toutes les sortes d'individus d'y avoir accès est loin d'être récente. En effet, déjà à l'époque de la révolution française, le comité du salut public avait mis en place en 1794 le *Théâtre du peuple* afin de faire renaître l'art dramatique et d'éduquer les citoyens. Ce sera donc en s'inscrivant dans cette généalogie que Jean Vilar constituera le *Théâtre National Populaire* (TNP) en 1951, dans le but de donner accès aux textes majeurs du théâtre à tous, de permettre au peuple de revenir au théâtre afin de casser l'exclusivité aux bourgeois apparente de ce lieu. Les prix des billets sont donc réduits, des systèmes d'abonnement sont mis en place, les horaires sont fixés à 20 heures pour permettre à tout le monde de venir après le travail, la possibilité de se restaurer est instaurée sur place. Cependant, l'architecture du lieu ne sera jamais remise en question, afin de permettre une plus grande inclusion du public. Sartre critiquera d'ailleurs crûment le TNP de Jean Vilar en le désignant comme un échec dans sa volonté de mixité sociale : les ouvriers restent les grands absents de ce théâtre, quand-bien même son but était de favoriser l'accès à la culture dramatique aux classes sociales y étant auparavant exclues.¹ Ainsi il ne suffit donc pas de rendre le théâtre « confortable » et bon marché pour réussir à toucher un nombre de personnes plus grand et plus hétérogène.

Nous avons pu voir précédemment qu'au cours des années suivantes plusieurs expérimentations architecturales eurent lieu, remettant en question la place du spectateur, et sa nature. Cependant l'architecture théâtrale s'en trouvera peu bouleversée, nous amenant aujourd'hui à des salles ayant toujours la même composition que ses ancêtres, même de manière simplifiée. Les spectateurs restent prisonniers de leurs gradins, face à un plateau rectangulaire et lisse, le tout entre quatre murs pleins refusant tout contact avec l'extérieur. En effet les théâtres actuels préfèrent agir en mettant en place des actions cherchant à atteindre directement les populations pour parvenir à un plus grand contact avec un public plus diversifié. De plus en plus fréquemment nous pouvons voir que des visites ou des représentations ciblées sont organisées afin de permettre une soi-disant inclusion de toutes les personnes, mais cette inclusion se fera toujours latéralement à l'intérieur d'une même classe sociale et non verticalement à travers différentes couches de population. Par exemple nous pouvons citer les écoles emmenant leurs élèves au théâtre qui sont celles recevant le plus

1 Emmanuelle Loyer, « Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1998, p.89-103.

de subventions (dans le cas français), les personnes en situation d'handicap qui sont celles qui sont entourées, dans un milieu accompagné, et les familles avec des enfants en bas âge sont celles dont les parents présentent déjà un intérêt pour le théâtre. Cela a cependant pour double conséquence d'exclure ces groupes de personnes des autres représentations qui ne seraient alors pas adaptées, mais également d'exclure toute la population envers laquelle aucune démarche n'est entreprise.

Une autre question importante semble être celle du prix de l'entrée au théâtre. En effet, les billets sont de moins en moins chers afin de permettre à toutes les populations d'avoir accès aux représentations, néanmoins la mixité sociale semble toujours relativement absente dans les salles. Les tarifs pratiqués permettent de fournir des billets à des prix particulièrement réduits pour les types de population les plus économiquement faibles (étudiants, chômeurs...), mais cela ne permet pas nécessairement d'attirer un plus grand public. Certains théâtres commencent ainsi à mettre en place des journées exclusives pendant lesquelles le prix des billets est laissé au libre choix du spectateur, qui peut alors payer son billet au prix auquel il le souhaite. « On voit les institutions théâtrales publiques recourir à de véritables pratiques de marketing jusque-là réservées au monde privé. »¹ affirme Nancy Delhalle. Ces initiatives paraissent quelques peu ironiques, car d'une part cela ne permet que de manière très limitée de toucher de nouveaux spectateurs car ce sont avant tout les personnes au faible revenu faisant déjà partie du public cible qui profitent de cette offre, mais cela donne à notre sens une image « au rabais » de la production théâtrale qui pourrait être vendue à faible prix. L'argent perçu par les théâtres par la vente des billets représente malgré tout une part très minime du prix que coûtent la production des spectacles et le maintien du lieu, car ce sont avant tout au travers des subventions publiques que les théâtres et les compagnies peuvent exister. Stéphane Olivier pose alors une question très juste : « En achetant sa place, on paie une seconde fois. On paie pour voir, après avoir payé pour que ça existe. Faire payer sa place, c'est autoriser certains citoyens à s'approprier les représentations d'un spectacle public qui a été payé par tous. Qu'est-ce que je fais en m'achetant une place pour assister à une représentation ? Est-ce que je privatise à mon usage le bénéfice de l'investissement public ? » Il émet alors l'hypothèse de donner l'accès-libre au théâtre afin de le rendre véritablement public : cela permettrait que les spectacles soient joués plus longtemps, que le théâtre puisse prendre une place plus grande dans la vie sociale et également de libérer les artistes de la pression de la rentabilité.² En effet si le théâtre devenait véritablement un service public dont tout le

1 Nancy Delhalle et Aline Dethise, éd., *Le théâtre et ses publics: la création partagée: colloque de Liège*, Coll. Du désavantage du vent (Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2013), Nancy Delhalle, p.31

2 Delhalle et Dethise.,Stéphane Olivier, p.126

monde peut profiter gratuitement car étant entièrement subventionné par la population, cela permettrait également d'enlever la barrière de la classe sociale de la même manière que dans le théâtre de rue où chacun est invité à venir regarder sans faire aucune distinction entre les spectateurs. Cependant nous assistons hélas au phénomène inverse dans le cas du théâtre de rue : de plus en plus de festivals proposent une (relativement mince) sélection de spectacles qui, eux, sont payants. Cette tendance semble alors complètement contradictoire avec le principe même du théâtre de rue, car elle oblige à la mise en place d'une entrée contrôlée et à la garantie de certaines conditions d'accueil qui s'éloignent encore une fois de la spontanéité des arts de rue et de la liberté de circulation du public. Le théâtre de rue a pendant très longtemps fonctionné « au chapeau », système permettant alors aux spectateurs de verser la somme de leur choix sans se sentir obligés de payer, permettant ainsi de soutenir les compagnies à côté des subventions qu'elles perçoivent. L'argent n'est ainsi plus une condition pour pouvoir entrer.

A côté de ce phénomène, de plus en plus de compagnies sortent des théâtres pour venir jouer pour un public précis, sortant alors de l'espace habituel de représentation. Notamment, nous pouvons citer le théâtre dans les classes qui est la manifestation la plus forte de ces exportations hors des théâtres. En effet, le fait de permettre aux élèves d'avoir un contact avec l'art dramaturgique en créant un lien plus fort avec les comédiens qui ne sont pas cantonnés à la scène semble être une manière très « pédagogique » de constituer un premier contact avec le théâtre. Cependant, se pose la question de la relation au lieu théâtral : d'apporter le théâtre directement aux élèves sans leur donner l'habitude de venir se déplacer pour avoir accès à ces pièces est-il vraiment une façon efficace de réconcilier les étudiants avec ce lieu ? L'architecture restant la même, toujours aussi hermétique, il semble important que les élèves puissent franchir le pas pour découvrir cet endroit même dans un cadre scolaire, plutôt que d'en garder un imaginaire lointain d'un lieu auquel ils n'ont pas accès. L'enjeu est donc celui d'une démystification du lieu théâtral pour les élèves, afin qu'ils puissent avoir une plus grande propension à s'y rendre. Nous avons cependant vu que l'un des avantages du théâtre dans les écoles était notamment la plus grande proximité permise par l'informalité de l'espace de la classe pour créer un lien avec les élèves. En effet la séparation nette entre le gradin et la scène semble être un contexte moins enclin à la participation et au dialogue. Ainsi une architecture qui permettrait le renforcement d'un lien plus fort entre des comédiens et le public semble une fois encore sollicitée ici.

Nous remarquons également que de plus en plus de compagnies issues du théâtre institutionnel remettent en cause cette relation des comédiens avec le public au sein même de leur spectacle. Ainsi, le désir d'échange entre les deux parties ne vient pas seulement d'un public qui évolue, mais aussi



Figure 1. *Ça ira (1) Fin de Louis*, Joël Pommerat (2015)

d'artistes qui cherchent à entretenir un lien plus étroit avec les destinataires de leur production. Nous pouvons alors voir certains metteurs en scène qui déconstruisent la disposition scène-gradin afin de mettre en confrontation les comédiens et les spectateurs. Le public se sent alors inclus au sein de la pièce, lui aussi faisant partie du processus théâtral. En effet, le théâtre ne peut pas exister sans public, cependant ce dernier peut être assigné à différents modes d'existence : une présence discrète (les comédiens ne prennent pas en compte les spectateurs), une présence reconnue (l'existence d'un public est conscientisée par les personnages), ou une présence active (le public est pris à parti, et parfois-même participe). Nous pouvons donc voir par exemple dans *Ça ira (1) Fin de Louis* de Joël Pommerat que le public est projeté au sein de l'assemblée nationale en devenant presque l'un de ses membres. Il est alors un témoin de tous les événements ayant eu lieu autour de la révolution, tout en constituant lui-même une partie du décor par sa présence : les comédiens évoluent tout au long du spectacle parmi les spectateurs les immergeant complètement dans un même espace-temps que les personnages : « nous avons pu [...] créer un espace grouillant, un « espace chaudron » où les acteurs et les spectateurs baignent dans une même réalité problématique »¹ explique le metteur en scène. Nous sommes donc ici dans le cas d'un débordement de l'espace scénique sur l'espace habituellement réservé au public. Dans le spectacle de Guillaumarc Froidevaux *Brefs entretiens avec des hommes hideux*, nous assistons à l'effet inverse : cette fois-ci c'est l'espace du public qui vient se greffer sur la scène. Les spectateurs sont assis sur des chaises dispersées sur le plateau, et les comédiens s'adressent à eux tout en déambulant autour du public qui garde toutefois sa nature d'auditeur.

1 Olivier Neveux et Christophe Triau, *Etats de la scène actuelle 2014-2015* (Gennevilliers; Montreuil: Association Théâtre public ; Ed. Théâtrales, 2016), p.12



Figure 2. *Brefs entretiens avec des hommes hideux*, Guillaumarc Froidevaux (2017)

Les personnages se confient aux spectateurs qui sont directement affectés par les propos des comédiens de par la proximité qui rend d'autant plus réaliste la présence de ces personnages « hideux » sur scène. Enfin, dans le spectacle *Qui a peur d'Hamlet ?* de Magali Tosato, les spectateurs sont installés sur scène très proches des comédiens et sont intégrés au sein-même de la dramaturgie de la pièce : ils sont venus constater au même titre que les comédiens le phénomène d'apparition du fantôme du père d'Hamlet. Ainsi les comédiens s'adressent régulièrement au public tout au long de la pièce, comme s'il était partie prenante de ce qui se déroule sur scène. Nous voyons donc ici une cohabitation entre l'espace du public et l'espace de la représentation sur le même plateau, dans un niveau égal de reconnaissance l'un envers l'autre.

Nous constatons donc une première tendance qui est celle, à l'intérieur-même du lieu théâtral, d'une remise en question de l'architecture et de la disposition de la salle en cherchant à explorer de nouveaux modes de rapport entre les parties, qui maintenant ne sont pas recluses chacune de leur côté mais commencent enfin à réagir l'une à l'autre, à communiquer. Cependant, ce n'est pas la seule trace venant de la part des metteurs en scène d'une remise en question de l'espace de la boîte noire. En effet, d'autres choisissent de sortir des théâtres pour aller explorer des contextes plus ouverts, sans pour autant s'apparenter avec le théâtre de rue. Nous remarquons une attirance de plus en plus grande de la part des metteurs en scène pour des spectacles in situ, qui amènent les spectateurs à se déplacer dans des espaces extérieurs mis en scène. Le spectacle de Massimo Furlan *The Wind in the Woods* en est un exemple, proposant aux spectateurs une promenade théâtrale au travers des bois pendant laquelle des tableaux se succèdent tout au long du parcours.



Figure 3. *Qui a peur d'Hamlet ?*, Magali Tosato (2018)

Nous observons alors que la relation des institutions théâtrales à leur public est très complexe, car elles tentent toujours de l'élargir et de s'en rapprocher, sans y parvenir pour autant. En effet, la question spatiale n'est jamais abordée et ce sont surtout des actions « sociales » qui sont mises en place afin de gagner du public, avec peu d'efficacité. Ce sera finalement au travers des explorations des metteurs en scène eux-mêmes que l'espace sera le plus remis en question. Comme le disait Xavier Fabre : « il y a toujours eu un effet de dépassement du théâtre, de sa transformation par le jeu lui-même ou par l'architecture. Il n'y a jamais, à aucune époque de l'histoire européenne-occidentale, même mondiale, d'adéquation entre une forme théâtrale construite et une forme de jeu. Il y a toujours un jeu de décalage. Et c'est la force du théâtre de dépasser ces lieux.»¹ Ne serions nous donc pas arrivés à un moment où l'architecture doit permettre un dépassement de la forme du théâtre afin d'engager un nouveau développement dans la pratique de cette discipline ? Il semblerait encore une fois que nous ayons besoin de regarder des architectures n'étant pas réalisées en tant que théâtres pour permettre d'apporter un regard neuf sur ce programme qu'il nous semble maintenant possible de renouveler.

Tout d'abord, *l'Instant City* du groupe Archigram semble être une première piste de réflexion intéressante. Ce dispositif a été conçu afin d'amener le bouillonnement de la métropole à l'intérieur des villes de provinces inanimées. Pour cela, des unités flottantes viennent survoler la ville, installant petit à petit les différents éléments du divertissement. Des événements, des expositions et des programmes d'éducation sont alors mis en place, infiltrant des bâtiments, des rues, parfois de manière fragmentée.

¹ Ariane Wilson, *Théâtres en utopie 9 entretiens filmés* (Paris: Stratosphère éd. [éd., distrib.], 2014), Xavier Fabre

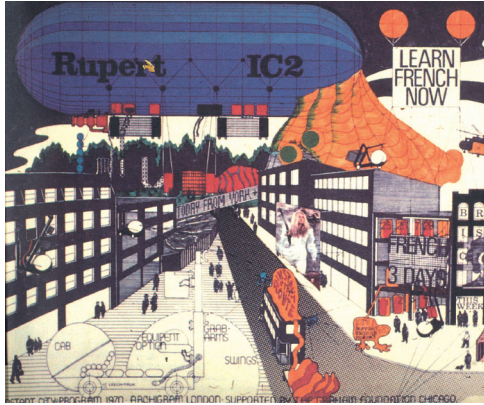


Figure 4. *Instant City*, Archigram (1968)

La ville est alors transformée pendant une période de temps limitée en un laboratoire injectant la culture pop en son centre, dévoilant alors les potentiels inexploités de la ville, la reliant alors à un réseau de villes également touchées par cet effervescence nouvelle. Ce qui nous intéresse particulièrement dans ce projet est le rôle que prend la rue comme vecteur du divertissement, à travers ses façades qui sont utilisées pour y accrocher des écrans ou des antennes, ses bâtiments utilisés comme espaces culturels expérimentaux, le tout surplombé d'une structure légère permettant de relier des interventions entre elles tout en supportant des installations techniques. La rue devient alors un espace d'intensification culturelle, qui peut être animée aussi bien par les habitants que par les installations de l'Instant City. L'espace théâtral pourrait donc lui aussi prendre la rue comme lieu d'intensification dramatique, utilisant tous ces éléments comme support potentiel au jeu de la même manière que dans le théâtre de rue. Les passants pourraient alors aussi bien rester spectateurs que devenir initiateurs d'évènements théâtraux ? La rue pourrait donc se développer comme un support à une activité théâtrale pouvant avoir lieu en tout temps.¹

Un second projet pouvant également servir de moteur est celui du *Centro Cultural* d'Eurico Prado Lopes et Luiz Telles à São Paulo. Construit comme étant un immense lieu de passage, ce projet est constitué de l'assemblage de différents programmes communiquant tous les uns avec les autres au travers de cette grande rue couverte. Une très grande place est laissée à la circulation et à l'appropriation de ce lieu par les visiteurs, fonctionnant dans l'idée de pouvoir entrer et sortir très facilement du bâtiment. La vie

¹ Dennis Crompton, Pamela Johnston, et Kunsthalle Wien, éd., *A Guide to Archigram, 1961-74* (London : Berlin ; New York: Academy Editions ; Ernst & Sohn ; St. Martin's Press [distributor], 1994), p.237-253



Figure 5. *Centro Cultural*, Eurico Prado Lopes et Luiz Telles (1979)

de la rue vient se fondre avec la vie à l'intérieur du centre, qui peut alors accueillir des danseurs de rue, des fidèles venant effectuer leur méditation quotidienne, des lecteurs venant emprunter des livres, ou simplement des personnes de passage. Ainsi la place laissée initialement à l'informel permet ici la génération de nombreuses activités venant directement des passants. Toutes les parois intérieures sont constituées de verre afin de permettre une lecture en plusieurs couches qui se complètent : tous les différents programmes, le jardin intérieur et les flâneurs se superposent pour former une vision dynamique de ce lieu. Ce centre culturel nous intéresse donc de par son mélange entre les différentes activités qui se côtoient et se complètent, au travers d'une vision multiple et non pas focalisée en un seul point. Il est donc possible de se promener et de simplement passer d'un point de vue à l'autre entre les différentes perspectives de par la circulation qui ne se fait pas linéairement mais en trois dimensions au moyen de passerelles se croisant les unes au-dessus des autres. Les architectes ont conçu ce lieu avec le moins de portes possibles afin de ne placer aucun obstacle entre les différents programmes et les espaces de circulation, gardant toujours fluide la communication entre les deux. Ainsi, ce bâtiment a avant tout été conçu pour le public, afin qu'il puisse s'approprier ce lieu et s'y déplacer librement.

Nous voyons en le spectateur et le public une très grande force, qui pourrait amener à renouveler la forme du théâtre. Nous avons déjà pu observer dans le cas du théâtre de rue que le public est non seulement le vecteur d'une architecture éphémère qui se construit dans la ville, mais il est également acteur à la manière du théâtre spontané du théâtre de notre vie quotidienne. Sans public, le théâtre ne peut exister et il semble désormais important d'arrêter de regarder les spectateurs comme le produit de rentabilité d'une pièce. Si nous souhaitons ouvrir le théâtre à un public plus large, il faut



Figure 6. *In the woods*, Massimo Furlan (2016)

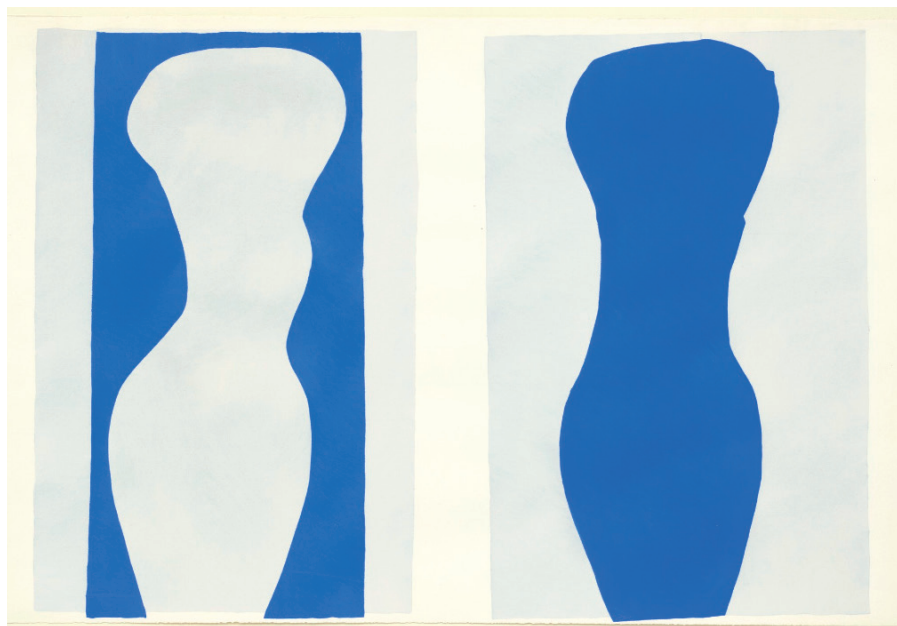
alors lui donner l'occasion d'y avoir accès physiquement. C'est d'ailleurs là la force du théâtre de rue, qui vient s'installer là où tout le monde peut regarder sans aucune barrière physique. Du spectateur assidu au flâneur, le théâtre de rue accueille tout le monde, dans une ambiance festive incitant à la bonne humeur et à l'ouverture d'esprit. Ne serait-il donc pas possible d'insérer dans la ville, à la manière de l'*Instant City*, un lieu d'intensification dramatique qui permettrait en tout temps d'avoir accès au théâtre tout en restant ancré dans la ville, en continuité avec son contexte ?

L'un des plus grands enjeux actuel du théâtre est simplement son existence. Dans les deux modes d'expression que nous venons d'explorer, ce sont d'un côté le manque de diversité du public et de l'autre le manque de reconnaissance qui mettent la présence du théâtre en crise. Comme nous l'avons vu, le théâtre n'existe pas sans public, ni sans subventions. Afin de pouvoir affirmer que le théâtre est bien vivant et vaut la peine d'être défendu, l'architecture semble être un bon objet de réflexion car il touche à la fois à la spatialité et donc à la permanence du théâtre, mais également à l'interface créée avec le public. Xavier Fabre affirme : « On va de plus en plus vers un système fermé et très conventionnel tout en s'en défendant. »¹ Nous cherchons donc aujourd'hui à se défaire de cet enfermement en rendant compte du théâtre de rue comme part entière de la discipline dramaturgique. L'espace du théâtre semble se réduire alors qu'il devrait s'étendre. Depuis le XIX^{ème} siècle, il devient de plus en plus difficile de distinguer un théâtre à l'intérieur des villes si ce n'est avec les grands monuments qui ont été construits auparavant. Aujourd'hui, le théâtre n'a plus d'importance dans l'urbanisme d'une ville alors qu'il devrait au contraire entrer en dialogue avec lui afin de ne pas rester cantonné à son seul espace intérieur. Ainsi il nous paraît important maintenant que le théâtre puisse se recontextualiser et s'affirmer afin d'établir un véritable échange avec le public.

1 Ariane Wilson, *Théâtres en utopie 9 entretiens filmés* (Paris: Stratosphère éd. [éd., distrib.], 2014), Xavier Fabre.

EPILOGUE

Recommandations pour un abri démocratique du spectateur



Dénouement

Cette aventure au travers du théâtre institutionnel et du théâtre de rue nous amène ainsi à réfléchir sur un possible renouvellement de l'architecture théâtrale, qui pourrait permettre de transformer la manière dont nous abordons ce lieu. Toute expérimentation spatiale doit tout d'abord se rappeler que le théâtre est un lieu dévoué à l'expression de l'imagination à la manière d'un temple de la rêverie où les comédiens prennent la peau de personnages afin de transporter le public dans un nouvel espace-temps. Il s'agit alors de définir une architecture permettant d'accueillir les différentes créations dont la nature peut être multiple, parfois même de manière simultanée. D'après nos réflexions précédentes, plusieurs aspects semblent donc importants à prendre en compte.

Tout d'abord, il semble important que ce dispositif n'ait pas de forme prédéfinie, mais puisse se manifester sous différentes apparences selon le lieu et le contexte. En effet, ce qui fait de la rue un cadre riche pour le théâtre est son caractère propre, qui varie en fonction des villes et des quartiers. Un spectacle n'est ainsi jamais le même à deux endroits différents. Il apparaît alors nécessaire de pouvoir adopter le même raisonnement pour la construction d'un lieu théâtral. Le théâtre est un art vivant, et se doit de le rester s'il ne veut pas disparaître au profit du cinéma. Chaque représentation doit être différente selon le lieu dans lequel une pièce est jouée, c'est ce qui fait qu'elle est unique. Il en vient donc de notre devoir de lui prodiguer un lieu dans lequel le théâtre peut vivre. Afin de pouvoir y parvenir, il semble alors important que son architecture puisse réagir et établir un dialogue avec son contexte, qui sera à chaque fois différent selon son emplacement même si le mode d'opération est le même. Nous pouvons alors regarder l'artiste Richard Long travaillant directement avec l'environnement dans lequel il situe ses œuvres d'art. Son procédé reste chaque fois similaire : appliquer un jeu de texture qui, par contraste avec le tapis naturel sur lequel il se place, révèle une géométrie qui s'inscrit dans le paysage. Ainsi, c'est en reprenant les caractéristiques de l'emplacement choisi et en les détournant que l'artiste arrive à faire apparaître sa trace, qui délimite un espace en soi. Il rend alors compte du fait que nous n'avons pas besoin de passer par des processus extravagants afin de signifier un espace, mais qu'au contraire partir directement du lieu en créant des variations pour pouvoir affirmer un espace est un acte très puissant. Le théâtre n'a ainsi pas besoin de se présenter comme un objet exceptionnel au sein de son environnement pour gagner en visibilité, mais doit au contraire se nourrir de ce qui l'entoure afin de se forger une identité propre.



Figures 1, 2. *England 1968, A line in the Himalayas*, Richard Long (1968 / 1975)

Le théâtre entrant en dialogue avec la ville, il convient alors de se demander comment aborder ses limites et son enveloppe. Nous avons pu voir précédemment que les limites du théâtre peuvent s'étendre au-delà du lieu en lui-même, en se prolongeant dans le contexte environnant. Il semble cependant important de pouvoir signifier son emplacement, sans pour autant constituer un obstacle, pour les spectateurs comme pour les flâneurs. Dans son expression la plus simple comme au théâtre du Moyen-Âge, la simple installation d'un tissu permettait de matérialiser la transposition du jeu dans une nouvelle réalité. Sans devoir nous faire rentrer à l'intérieur d'un bâtiment, cet élément avait la force d'évoquer la présence d'un nouveau contexte qui est celui de la représentation, tout en restant léger. Si nous regardons maintenant les éléments constituant les limites de la scène, ce sont les pendrillons latéraux qui servent d'entrée dans les coulisses et le rideau de scène (maintenant presque disparu dans les nouveaux lieux théâtraux) qui délimitent originellement cet espace de jeu. Le tissu trouve là une expression très forte qui est celle à la fois d'une délimitation entre deux espaces mais également celle d'un révélateur. Ainsi l'enveloppe du théâtre devrait à la fois pouvoir signifier que nous nous trouvons là dans un endroit particulier tout en laissant fluide la circulation afin de garder une continuité avec l'extérieur. Daniel Buren a par exemple étudié cette question de la limite et de sa signification, dans son œuvre *Within and Beyond the frame*. Ici, un même élément répétitif et identitaire vient se placer entre l'intérieur et l'extérieur, rendant la fenêtre non pas comme un obstacle mais comme une opportunité de pouvoir faire se communiquer deux espaces. Le fait de reprendre un même élément qui se poursuit entre le milieu protégé et le milieu exposé induit alors que le plan de la fenêtre, qui délimite habituellement ces deux espaces de manière très forte, est perméable et franchissable. La perspective offerte n'est donc pas seulement réduite à l'intérieur du musée



Figures 3, 4. Vues intérieure et extérieure, *Within and beyond the frame*, Daniel Buren (1973)

mais se poursuit vers la ville. Ainsi nous voyons l'enveloppe du théâtre de la même façon, comme un questionnement de ce qui est interne et de ce qui est externe.

Le spectateur n'est alors plus nécessairement celui qui a planifié sa venue, mais peut également être le flâneur se trouvant ici au fil de ses déambulations. La question de la place que devrait occuper le spectateur se pose alors. En effet, nous avons pu voir que la multiplicité des perspectives que l'on peut offrir au public en rendant celui-ci dynamique incite alors à une déconstruction du modèle du gradin. Nous pouvons alors nous projeter dans un espace qui permettrait aux spectateurs de pouvoir se déplacer à leur guise, dans un système tridimensionnel de circulation. De la même manière que la forme des gradins a pu fortement s'inspirer du rassemblement des foules autour des cultes, nous pouvons aujourd'hui envisager un espace pour le public qui ne serait pas uniquement frontal mais qui pourrait évoluer dans plusieurs directions de la même manière que le suggère aujourd'hui le théâtre de rue. En cela, les installations créées par le chorégraphe William Forsythe sont très intéressantes. En effet, de par leur nature elles incitent le spectateur à prendre une position dynamique, à interagir avec l'espace proposé quand bien même il est possible de rester en retrait pour observer. C'est donc l'espace qui provoque les déplacements des spectateurs, qui peuvent également régir et faire varier l'installation. Le public crée alors, par son mouvement, une chorégraphie « spontanée » à l'intérieur de l'œuvre. Ainsi Forsythe déclenche chez le public, qui prend habituellement la position d'observateur, un fort sentiment d'implication qui les incite à prendre position dans cet espace changeant. Le lieu du théâtre serait donc également un moyen de permettre au public de pouvoir créer cette architecture éphémère que nous reconnaissons dans le théâtre de rue créée par les corps qui s'amassent pour



Figures 5, 6. *Nowhere and Everywhere at the Same Time No. 2, Scattered crowd*, William Forsythe (2014 / 2013)

regarder la foule. Ainsi la structure proposée permettrait aux spectateurs de créer eux-mêmes l'architecture de la salle dans laquelle les comédiens évoluent. Le théâtre serait donc chaque fois différent selon la nature du public.

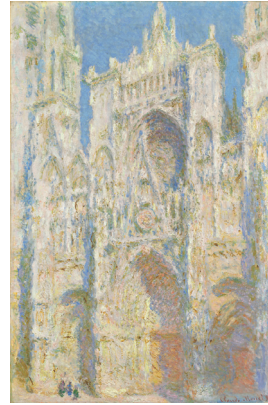
Quel plateau alors offrir aux comédiens ? En effet tout au long de notre histoire, nous avons pu remarquer que la scène est souvent un espace qui comporte des plans de lecture différents. Tout d'abord en Grèce avec la présence de l'orchestra, du proskenion et de la skéné, puis au Moyen-Âge avec les tréteaux et la scena, et enfin à la Renaissance avec l'espace de joute, l'avant-scène et le décor en perspective. Ainsi, il semble important que l'on puisse également offrir au plateau de théâtre plusieurs niveaux de perception afin d'enrichir les tableaux que peuvent nous offrir les metteurs en scène. Nous pouvons alors projeter que la scène n'est pas uniquement constituée d'une étendue plate sur laquelle les comédiens évoluent mais pourrait être constituée de différents espaces, peut-être à différents niveaux, qui constituent ensemble une pièce. Nous pouvons également imaginer, à la manière du théâtre de rue, que la scène n'est pas nécessairement unique, mais laisse au contraire la possibilité à deux spectacles de se dérouler en parallèle, ou à une représentation de changer d'espace pendant la pièce permettant aux déambulations d'être également accueillies dans ce lieu. A la manière de *Etant donnés 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage...* de Marcel Duchamp, la scène peut alors se composer de différentes parties qui, mises en relation, forment un seul et même tableau que l'on donne à voir à un spectateur dont le rôle est d'être témoin des événements se déroulant devant ses yeux à la manière du voyeur regardant au travers de la porte de Cadaqués. Duchamp dispose un mur de briques, une femme tenant une lampe à huile et l'image d'une cascade sur différents plans, qui alors mis en relation composent une



Figures 7, 8. *Etant donnés 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage...*, Marcel Duchamp (1946-66)

image d'ensemble alors que ces éléments sont indépendants. La scène n'a donc pas seulement pour but d'offrir un espace de jeu, mais également de le nourrir en offrant différentes couches de lecture au spectateur. Le plateau n'a donc pas besoin d'être homogène, et bien au contraire, il peut offrir un espace de jeu qui n'est pas nécessairement isotrope, ce qui pourrait permettre d'enrichir la manière dont nous abordons les pièces de théâtre.

Ainsi l'espace que nous souhaitons offrir au théâtre est complexe et changeant. Dans le théâtre de rue, les conditions météorologiques deviennent un véritable enjeu car celles-ci peuvent déterminer si un spectacle aura lieu ou non. Cependant, l'atmosphère extérieure fait tout de même partie de ce qui fait rendre les représentations d'autant plus vivantes. La lumière changeante au fil de la journée constitue en soi un élément de jeu, qui permet une spatialisation très forte d'un spectacle. Nous l'avons vu, très vite dès la Renaissance, la tendance à vouloir obscurcir l'intérieur d'une salle afin d'en maîtriser l'éclairage s'est manifestée, après une longue période pendant laquelle les spectacles se produisaient en plein air, à la lumière du jour. En souhaitant protéger les spectacles des intempéries, nous avons procédé à leur enfermement complet dans une boîte hermétique. Aujourd'hui dans les théâtres, les spectacles ont très souvent lieu le soir, cependant à l'intérieur est tout de même recréé un noir complet, artificiel, plus sombre qu'il ne l'est à l'extérieur. Pourquoi vouloir alors à tout prix essayer de neutraliser la lumière naturelle changeante selon l'heure et la saison, qui fait pourtant partie du rythme de la vie de l'Homme. Monet avait par exemple très bien compris le potentiel qu'a la lumière du jour pour exprimer des sentiments différents à partir d'un même objet de contemplation. Sa série de peinture des *Cathédrale de Rouen* en est la parfaite illustration. Chaque tableau est unique avec son expression propre quand-bien même l'objet peint reste



Figures 9, 10. *Cathédrale de Rouen façade ouest*, Claude Monet (1894)

le même, depuis un point de vue identique. Pourquoi ne pourrait-il pas en être de même pour une pièce de théâtre ? La conception de la lumière fait aujourd'hui partie intégrante des pièces, mais il semble tout de même important que celle du jour ne soit pas nécessairement bannie. De la même manière que Monet représente plusieurs fois la même cathédrale, les comédiens jouent plusieurs fois une même pièce qui pourrait donc varier en fonction du moment à laquelle elle est jouée.

De plus en plus, l'intérieur des salles de spectacles modernes tendent vers une neutralité, le terme de « boîte noire » étant extrêmement parlant pour caractériser ces espaces. Or nous avons pu constater que l'une des forces du théâtre de rue est d'une part sa situation dans un espace très expressif, mais également son caractère festif invitant à une conception positive du théâtre, et non à une gravité comme pourrait l'évoquer l'obscurité de la salle institutionnelle. Les spectateurs sont alors plus à même de réagir ouvertement à ce qu'il se passe lorsque l'atmosphère n'implique pas de pression sociale. Il semble alors que le lieu du théâtre soit avant tout une célébration de cet art plutôt qu'un visionnage sage et passif. Matisse nous évoque très bien cette ambiance dans ses collages du *Jazz*, dans lequel les différentes planches dépeignent des atmosphères festives et contrastées (bien que dramatiques), loin de la neutralité de la boîte noire. A l'aide du collage de différents éléments de couleur, ses compositions deviennent alors très expressives évoquant le même bouillonnement que celui que l'on trouve dans le théâtre de rue. Il nous semble alors que le théâtre doit avant tout rester l'objet d'une réjouissance chez les spectateurs, en offrant un lieu vivant comme nous l'évoque Matisse. Lorsque les troupes s'installaient de manière impromptue dans les cités du Moyen-Âge, les spectacles abordaient alors un caractère d'évènement, qui s'est aujourd'hui perdu dans un théâtre



Figure 11. *Les codomas*, Planche XI de *Jazz*, Henri Matisse (1947)

introverti. C'est ce que nous retrouvons alors avec les festivals de rue qui raniment l'exaltation et l'enthousiasme de la foule pour le théâtre, qui devraient être suscités par son architecture.

Ainsi ces diverses recommandations dérivant de nos réflexions précédentes invitent les architectes s'intéressant à la forme du théâtre non pas à suivre aveuglément les diverses propositions évoquées ci-dessus mais plutôt à porter un regard nouveau sur ce modèle architectural. Cette exploration tout d'abord née du constat de la cohabitation du théâtre institutionnalisé et du théâtre de rue nous a donc menés à cette remise en question de l'espace investi par ces deux modes dramaturgiques. Nous invitons alors les architectes à réfléchir à l'établissement de ce que nous avons nommé un *Abri démocratique du spectateur*, qui permettrait de compléter cette longue quête d'un théâtre inclusif et établi.

Index des illustrations

PROLOGUE

Page de garde : Spectacle *Entre Nous*, cie Carré Curieux, création 2014.
<http://carrecurieux.be/?page=sp&sp=EN> ©Annelien Feyaerts

ACTE I

Page de garde : Reconstruction du *Théâtre d'Epidaure* dans : Octave Navarre, *Le théâtre grec: l'édifice, l'organisation matérielle, les représentations* (Paris: Payot, 1925), p.13

De la rue au flanc des collines

Figure 1 : Dessin de *Théâtre populaire avec mise en place d'un proskenion en bois* dans : Octave Navarre, *Le théâtre grec: l'édifice, l'organisation matérielle, les représentations* (Paris: Payot, 1925), p.65

Figure 2 : Reconstruction du *Théâtre de Dionysos*, Athènes (milieu du Ve siècle av. J.-C.) dans : Anne-Françoise Jaccottet, « Le théâtre à Athènes : chronique d'une invention », *Études de lettres*, n° 1-2 (15 mai 2011). <http://journals.openedition.org/edl/76>

Figure 3 : Reconstruction du *Théâtre de Dionysos Eleuthéreus* (IVème siècle av. J.C.) dans : Octave Navarre, *Le théâtre grec: l'édifice, l'organisation matérielle, les représentations* (Paris: Payot, 1925), p.31

Figure 4 : Plan de la grande salle du théâtre du Grand T à Nantes, <http://www.legrandt.fr/ressources/les-fiches-techniques-de-la-grande-salle>

Des tréteaux sur les places

Figure 1 : Hubert Cailleau, « *La Passion et Résurrection de nostre sauveur et redempteur Jhesucrist, ainsi qu'elle fut juée en Valenchiennes, en le an 1547, par grace demaistre Nicaise Chamart, seigneur de Alsebergue, alors prevost de la ville...* ». » (manuscript, 1600 1501), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005970q>.

Figure 2 : Détail du frontispice de *Terence des ducs* dans : Terentius Afer, (0190?-0159 av J.-C.), « Terencius Afer, Comoediae [comédies de Térence]. » (manuscript, 1500 1400), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458135g>.

Figure 3 : Détail de *Temperantia*, Pieter Bruegel l'Ancien et Philips Galle, « Temperance (Temperantia) from The Virtues », ca. -60 1559, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/410929>.

Figure 4 : Détail de *La foire paysanne (Boerenkermis met een opvoering van de klucht 'Een cluyte van Plaeyerwater)*, Peeter Baltens, ca. 1570 », Rijksmuseum, consulté le 4 décembre 2018, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2554>.

La rue dans les théâtres

Figure 1 : Reconstruction du *Theatre temporaire au palais ducal de Ferrara* en 1493, dessin de Troy Sippelle dans : Eugene J. Johnson, *Inventing the opera house: theater architecture in Renaissance and baroque Italy* (New York: Cambridge University Press, 2018), p.11

Figure 2 : Plan du *Teatri Capitoli*, Bernardo della Volpaia (1513) dans : Eugene J. Johnson, *Inventing the opera house: theater architecture in Renaissance and baroque Italy* (New York: Cambridge University Press, 2018), p.41

Figures 3, 4, 5 : *Scena satirica, scena comica et scena tragica*, Sebastiano Serlio, *I sette libri dell'architettura (Venezia, 1584)*, [Faksim.-Ausg.], vol. 3 (Sala Bolognese: Sala Bolognese : Forni, 1987) p.50-51

Figure 6 : Plan du *Theatre vitruvien*, Andrea Palladio (1567) dans : Eugene J. Johnson, *Inventing the opera house: theater architecture in Renaissance and baroque Italy* (New York: Cambridge University Press, 2018), p.126

Figure 7 : Élévation du *Theatre vitruvien*, Andrea Palladio (1567) dans : Eugene J. Johnson, *Inventing the opera house: theater architecture in Renaissance and baroque Italy* (New York: Cambridge University Press, 2018), p.128

Figure 8 : Plan du *Teatro Olimpico*, Andrea Palladio, dessin de Bertotti Scamozzi (1580-85) dans : Eugene J. Johnson, *Inventing the opera house: theater architecture in Renaissance and baroque Italy* (New York: Cambridge University Press, 2018), p.137

Figure 9 : Photographie du *Teatro Olimpico* d'Andrea Palladio (1580-85) par Ralph Lieberman) dans : Eugene J. Johnson, *Inventing the opera house: theater architecture in Renaissance and baroque Italy* (New York: Cambridge University Press, 2018), p.146

Figure 10 : Plan du *Teatro Sabbioneta*, Vincenzo Scamozzi (1588) dans : Eugene J. Johnson, *Inventing the opera house: theater architecture in Renaissance and baroque Italy* (New York: Cambridge University Press, 2018), p. 158

Figure 11 : Photographie du *Teatro Sabbioneta*, Vincenzo Scamozzi (1588) par Ralph Lieberman dans : Eugene J. Johnson, *Inventing the opera house: theater architecture in Renaissance and baroque Italy* (New York: Cambridge University Press, 2018), p. 163

Figure 12 : Plan du *Teatro Farnese*, G.B. Aleotti (1617) dans : Eugene J. Johnson, *Inventing the opera house: theater architecture in Renaissance and baroque Italy* (New York: Cambridge University Press, 2018), p. 194

Figure 13 : Plan du *Teatro Pesaro*, G.B. Aleotti (1621) Opéra Eugene J. Johnson, *Inventing the opera house: theater architecture in Renaissance and baroque Italy* (New York: Cambridge University Press, 2018), p. 199

ACTE II

Page de garde : *Jardins de femmes*, compagnie Les Piétons, création 2001 © Jean-Pierre Estournet, <https://www.photographes-nomades.net/spip.php?article3635>

Questionnement moderne avec la boîte à miracles

Figure 1 : Dessin de *La Boîte à Miracles*, Le Corbusier (1951) dans Michel Richard, Le Corbusier, et Fondation Le Corbusier, éd., *La boîte à miracles - Le Corbusier et le théâtre*, Massilia 2012 (Marseille: Ed. Imbernon, 2012), p.83

Figure 2 : Plan du *Musée d'Ahmedabad*, Le Corbusier (1952) dans Michel Richard, Le Corbusier, et Fondation Le Corbusier, éd., *La boîte à miracles - Le Corbusier et le théâtre*, Massilia 2012 (Marseille: Ed. Imbernon, 2012), p.110

Figure 3 : Sculpture *le Teck*, création du ballet du même nom sur le toit de l'habitation de Marseille par Maurice Béjart, Document Fondation Marta Pan - André Wogenscky, photographie par © Gérard Ifert, <https://www.pan-wogenscky.com/marta-pan/sculptures/danse/>

Figures 4, 5: Photographies du *Pavillon Philips*, exposition internationale de 1958, Bruxelles, © FLC/ADAG, Extrait de Le Corbusier, Oeuvre complète, volume 6, 1952-1957, Fondation Le Corbusier http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5096&sysLanguage=fr-fr&itemPos=48&itemSort=fr-fr_sort_string1+&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64

Remises en cause typologiques : Rossi, Purini, Burri, Bo Bardi

Figure 1 : Photographie du Teatro del mondo, Aldo Rossi (1980) dans : Manlio Brusatin, Alberto Prandi, et Aldo Rossi, *Aldo Rossi : teatro del mondo*, vol. 1, Biblioteca delle art (Venezia: Cluva, 1982), p.102

Figure 2 : Photographie du *Teatro continuo*, Alberto Burri (1973) dans Teatro Continuo Burri Gabi Scardi, éd., *Il Teatro continuo di Alberto Burri / Alberto Burri's Teatro continuo* (Mantova: Maurizio Corraini s.r.l, 2015), p.73

Figure 3 : Photographie du *Teatrino scientifico*, Franco Purini et Laura Thermes, 1979 © Fondazione MAXXI <https://www.bmiaa.com/events/>

installation-reconstruction-of-the-teatrino-scientifico-by-franco-purini-and-laura-thermes-at-maxxi/

Figure 4 : Photographie du *Teatro oficina*, Lina Bo Bardi et Edson Elito (1984), © Nelson Kon <https://www.archdaily.com/878754/ad-classics-teatro-oficina-lina-bo-bardi-and-edson-elito>

Etablissement du théâtre de rue

Figure 1 : Spectacle *Les mystères du grand congélateur*, Royal de Luxe, création 1980, © Royal de Luxe, <https://royal-de-luxe.com/fr/les-creations/spectacles-de-place/#>

Figure 2 : Spectacle *Safari intime*, Opera Pagai, création 2006, © Ophélie Couailhac, <https://arteplan.org/initiative/safari-intime/>

Figure 3 : Photographie du *Public du festival de la Plage des Six Pompes*, La Chaux-de-Fonds (2016), © Gilles Mauron <http://www.brigou.ch/piwigo/laplage/index.php?category/433>

Figure 4 : Photographie du *Public du festival de la Plage des Six Pompes*, La Chaux-de-Fonds (2016), © Brigitte Ramseyer, <http://www.brigou.ch/piwigo/laplage/index.php?category/433>

Figure 5 : Spectacle *La vie en abri-bus*, cie Ilotopie, création 1984, <http://ilotopie.com/spectacles/?lang=fr>

Figure 6 : Spectacle *Hide & see(k) - préfigurations 2018*, Komplex Kapharnaüm, création 2018, © Thalie Rossetti <http://komplex-kapharnaum.net/fr/projets/image/hide-seeek-prefiguration-2018>

ACTE III

Page de garde : Photographie du *Centre culturel Onyx*, Myrto Vitart et Jean Nouvel (1986-1988) © Georges Fessy, <http://www.ibosvitart.com/index.php/site/projet/culture/Onyx#ad-image-6>

Situation du théâtre dans la ville

Figure 1 : *Carte des friches réhabilitées en espaces artistiques et culturels* (2018), données récoltées sur http://www.artfactories.net/spip.php?page=rubrique&id_rubrique=326

Figure 2 : Carte de situation du CNAR *L'Atelier 231*, Sotteville-lès-Rouen, données récoltées sur <https://www.openstreetmap.org>

Figure 3 : Photographie de l'espace extérieur de *L'Atelier 231*, Sotteville-lès-Rouen, <http://www.atelier231.fr/fr/residences/espaces-de-creation.html>

Figure 4 : Carte de situation du CNAR *Le boulon*, Vieux Congé, données récoltées sur <https://www.openstreetmap.org>

Figure 5 : Photographie d'une résidence artistique au CNAR *Le boulon*, Vieux Congé, <http://leboulon.fr/residences/>

Figure 6 : *Scénographie du festival Viva Cité*, Les plastiqueurs (2013), © Les Plastiqueurs, <https://www.flickr.com/photos/lesplastiqueurs/sets/72157634463123831/with/9203296164/>

Figure 7 : Photographie du *Passage des princes*, Paris (1880), réhabilité par A. Georgel et A. Mrowiec (1995), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:P1030054_Paris_II_Passage_des_Princes_rwk.jpg

Figure 8 : Photographie de la Bourse d'Amsterdam, H.P. Berlage (1903), © Yukio Yoshimura, <https://www.arcam.nl/beurs-van-berlage/>

Le théâtre face à son public

Figure 1 : Photographie du spectacle *Ça ira (1) Fin de Louis*, Joël Pommerat, création 2015, © Elisabeth Carecchio, <http://www.equinoxe-lagrandescene.com/detail-spectacle/ca-ira-1-fin-de-louis.html>

Figure 2 : Photographie du spectacle *Brefs entretiens avec des hommes hideux*, d'après David Foster Wallace, adaptation et mise en scène Guillaumarc Froidevaux, création 2017, © Nicolas Brodard

Figure 3 : Photographie du spectacle *Qui a peur d'Hamlet?* d'après W. Shakespeare, mise en scène Magali Tosato, compagnie mikro-kit, Lausanne, création 2018, © François Graf

Figure 4 : Image de l'*Instant City*, Archigram (1968) dans : Dennis Crompton, Pamela Johnston, et Kunsthalle Wien, éd., *A Guide to Archigram, 1961-74* (London : Berlin : New York: Academy Editions ; Ernst & Sohn ; St. Martin's Press [distributor], 1994). p.249

Figure 5 : Photographie du *Centro cultural*, Eurico Prado Lopes et Luiz Telles (1979), © Renata Santoniero, <https://www.archdaily.com.br/br/872196/classicos-da-arquitetura-centro-cultural-sao-paulo-eurico-prado-lobes-e-luiz-telles>

Figure 6 : Photographie du spectacle *In the woods*, Massimo Furlan, création 2016, © Pierre Nydegger <http://www.massimofurlan.com/gallery.php?id=61>

EPILOGUE

Page de garde : *Formes*, Planche IX de *Jazz*, Henri Matisse (1947), <https://www.moma.org/collection/works/105387>

Dénouement

Figure 1 : Photographie de *England 1968*, Richard Long (1968), © Richard Long, <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/england.html>

Figure 2 : Photographie de *A line in the Himalayas*, Richard Long (1975), © Richard Long, <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/himalaya.html>

Figures 3, 4 : Photographies de *Within and beyond the frame*, Daniel Buren (1073), © Daniel Buren, <https://www.danielburen.com/images/exhibit/149>

Figure 5 : Photographie de *Nowhere and Everywhere at the same time No. 2* au Brighton Festival, William Forsythe (2014), © Victor Frankowski, https://brightonfestival.org/event/2336/nowhere_and_everywhere_at_the_same_time_no._2/

Figure 6 : Photographie de *Scattered crowd* au Bockenheimer Depot de Frankfort, William Forsythe (2013), © Ralf Barthelmes <https://www.ralfbarthelmes.com/fotograf/2013/132-scattered-crowd-william-forsythe-frankfurt.html>

Figure 7 : Photographie de *Etant donnés 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage...*, Marcel Duchamp (1946-1966), © 2019 Philadelphia Museum of Art, <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/65633.html>

Figure 8 : Photographie de *Etant donnés 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage...*, Marcel Duchamp (1946-1966), © 2000 Succession Marcel Duchamp ARS, https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Notes/pop_2.html

Figure 9 : *Cathédrale de Rouen, façade ouest*, Claude Monnet (1894), <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46524.html>

Figure 10 : *Cathédrale de Rouen, façade ouest, au Soleil*, Claude Monnet (1894), <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46654.html>

Figure 11 : *Les codomas*, Planche XI de *Jazz*, Henri Matisse (1947), https://www.moma.org/collection/works/105389?artist_id=3832&locale=fr&page=4&sov_referrer=artist

Bibliographie

- Arte, Rai. « *Il Teatro del Mondo di Aldo Rossi* ». Il portale di RAI Cultura dedicato all'arte e al design, s. d. <http://www.arte.rai.it/articoli/il-teatro-del-mondo-di-aldo-rossi/16151/default.aspx>.
- Aventin, Catherine. *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*. Sciences de l'ingénieur [physics], Université de Nantes, 2005.
- Banu, Georges. « Propos pour une esthétique des lieux-abris du théâtre ». *Études théâtrales*, n° 54-55 (février 2012): 163-73.
- Barsacq, André, André Villiers, Paul Aguetand-Blanc, et France) Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre (Paris, éd. *Architecture et dramaturgie*. Plan de la Tour: Editions d'aujourd'hui, 1980.
- Barthes, Roland. *Écrits sur le théâtre*. Édité par Jean-Loup Rivière. Points Essais 492. Paris: Éditions du Seuil, 2015.
- Beyer, Andreas, et Claire de Oliveira. *Palladio, le Théâtre Olympique: architecture triomphale pour une société humaniste*. Paris: Biro, 1989.
- Brusatin, Manlio, Alberto Prandi, et Aldo Rossi. *Aldo Rossi : teatro del mondo*. Vol. 1. Biblioteca delle art. Venezia: Cluva, 1982.
- Cheymol, Jean. « L'Hôpital de la Trinité en la rue Saint-Denis à Paris (1201-1790). » *Histoire des sciences médicales* n.2, n° 17 (1983). <http://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1983x017x002/HSMx1983x017x002x0159.pdf>.
- Collectif, Antoine Vitez, Dario Fo, et Christian Dupavillon. *AA L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI N°199 OCT 1978. AA L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI*, 1978.
- Crompton, Dennis, Pamela Johnston, et Kunsthalle Wien, éd. *A Guide to Archigram, 1961-74*. London : Berlin : New York: Academy Editions ; Ernst & Sohn ; St. Martin's Press [distributor], 1994.
- Dapporto, Elena, et Dominique Sagot-Duvauroux. « Introduction ». In *Les arts de la rue*, 15-34. Questions de culture. Paris: Ministère de la Culture - DEPS, 2000. <https://www.cairn.info/les-arts-de-la-rue--9782110046369-p-15.htm>.
- Degaine, André. *Histoire du théâtre dessinée: de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*. Paris: Nizet, 2008.
- Delhalle, Nancy, et Aline Dethise, éd. *Le théâtre et ses publics: la création partagée: colloque de Liège*. Coll. Du désavantage du vent. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2013.

Drioton, Étienne. « La question du théâtre égyptien ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 98, n° 1 (1954): 51–63. <https://doi.org/10.3406/crai.1954.10221>.

Elito arquitetos, s. d. <http://elitoarquitetos.com.br/teatro-oficina.html>.

Freydefont, Marcel, éd. *Le théâtre de rue: un théâtre de l'échange*. Études théâtrales, 41/42.2008. Louvain-la-Neuve: Centre d'Études Théâtrales, 2008.

Gargiani, Roberto, et Anna Rosellini. *Le Corbusier: Béton Brut and Ineffable Space, 1940 - 1965; Surface Materials and Psychophysiology of Vision*. 1. ed. Essays in Architecture. Lausanne: EPFL Press, 2011.

Hara, Mari Yoko. « Capturing Eyes and Moving Souls: Peruzzi's Perspective Set for La Calandria and the Performative Agency of Architectural Bodies ». *Renaissance Studies* 31, n° 4 (septembre 2017): 586–607. <https://doi.org/10.1111/rest.12249>.

Jaccottet, Anne-Françoise. « Le théâtre à Athènes : chronique d'une invention ». *Études de lettres*, n° 1-2 (15 mai 2011).

Jacques Nichet. *Le théâtre n'existe pas*, 2011. <http://lecons-cdf.revues.org/389>.

Johnson, Eugene J. *Inventing the opera house: theater architecture in Renaissance and baroque Italy*. New York: Cambridge University Press, 2018.

Loyer, Emmanuelle. « Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963) ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1998, 89–103.

Moschini, Francesco. « Venise et le Théâtre du monde ». *Le théâtre des italiens*, juin 1999.

Navarre, Octave. *Le théâtre grec: l'édifice, l'organisation matérielle, les représentations*. Paris: Payot, 1925.

Neveux, Olivier, et Christophe Triau. *Etats de la scène actuelle 2014-2015*. Gennevilliers; Montreuil: Association Théâtre public ; Ed. Théâtrales, 2016.

Place du théâtre, forme de la ville. Gennevilliers; Montreuil: Association Théâtre public ; Ed. Théâtrales, 2015.

Rédaction de architetti.com. « Estate Romana al MAXXI, 40 anni dopo: ricostruito il Teatrino Scientifico ». *Architetti* (blog), 8 août 2017. <https://www.architetti.com/estate-romana-teatrino-scientifico-purini-thermes-maxxi.html>.

Richard, Michel, Le Corbusier, et Fondation Le Corbusier, éd. *La boîte à miracles - Le Corbusier et le théâtre*. Massilia 2012. Marseille: Ed. Imbernon, 2012.

Rocher, Yann, et Marcel Freydefont, éd. *Théâtres en utopie: Saline Royale d'Arc-et-Senans ... Exposition Théâtres en Utopie ... automne 2014*. Paris: Actes Sud, 2014.

Rossi, Aldo. *Aldo Rossi - théâtre, ville, architecture*. Nantes: 303 Recherches et Créations, 1985.

Rousse, Michel. *La scène et les tréteaux: le théâtre de la farce au Moyen Âge*. *Medievalia*, no 50. Orléans: Paradigme, 2004.

Scardi, Gabi, éd. *Il Teatro continuo di Alberto Burri =: Alberto Burri's Teatro continuo*. Mantova: Maurizio Corraini s.r.l, 2015.

Serlio, Sebastiano. *I sette libri dell'architettura : (Venezia, 1584)*. [Faksim.-Ausg.]. Vol. 3. Sala Bolognese: Sala Bolognese : Forni, 1987.

Smith, Darwin, Gabriella Parussa, Olivier Halévy, et Philippe Tesson, éd. *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance: histoire, textes choisis, mises en scène*. 1. édition. Anthologie de L'avant-scène Théâtre, une collection / dirigée par Philippe Tesson ...; [1]. Paris: Éd. L'avant-scène théâtre, 2014.

Stierlin, Henri, et Roland Martin. *Monde grec*. Architecture universelle. Fribourg: Office du Livre, 1966.

Viala, Alain. *Histoire du théâtre*. 2. ed. Que sais-je? 160. Paris: Presses Univ. de France, 2010.

Viala, Alain. éd. *Le théâtre en France*. 2e édition. Quadrige. Manuels. Paris: Presses universitaires de France, 2016.

Vitruve, Claude Perrault, Jean-Baptiste Coignard, Sébastien Leclerc, et Gérard Scotin. *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en français, avec des notes & des figures.*, 1684.

Wilson, Ariane. *Théâtres en utopie 9 entretiens filmés*. Paris: Stratosphère éd. [éd., distrib.], 2014.

Enoncé théorique de master | Section d'Architecture | EPFL | 2019

Wendy Tokuoka

Suivi : Prof. Roberto Gargiani, Beatrice Lampariello

Je remercie toutes les personnes du milieu architectural et théâtral ayant
contribué à ce travail, m'ayant aidée et soutenue.

Le théâtre pour continuer à rêver, la rue pour tenter de vivre.