

Relire les traités techniques

2025/2

architecture

décor

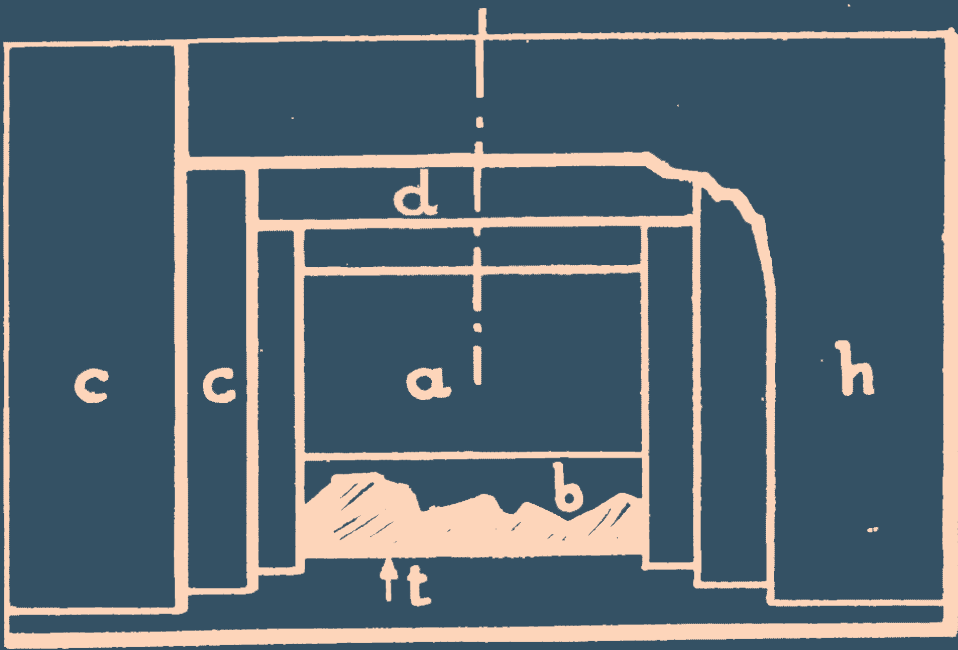
machinerie

éclairage

costume

maquillage





27

**Les
architectures
scéniques,
du petit
à l'immense**

Dans les pas de Nicola Sabbattini ouvrant *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* par la construction du lieu lui-même, ce premier chapitre se consacre aux questions d'architecture. Notre sélection d'articles témoigne de la diversité d'échelles et d'objets relatifs à ce qui touche au lieu théâtral, à ses caractéristiques géométriques, techniques et en quoi celles-ci accompagnent la représentation théâtrale aussi bien pour les artistes que pour les spectateurs.

En France, la tradition des traités d'architecture pour le théâtre s'ouvre au XVIII^e siècle, dans un moment particulier de redéfinition de l'espace dévolu au spectacle et de sa place dans la ville. L'influence italienne motive ces premières ambitions théoriques accompagnant l'abandon progressif des salles rectangulaires inspirées des jeux de paume.

Charline Granger s'intéresse ainsi à *l'Essai sur l'architecture théâtrale* de Pierre Patte (1782) dans lequel l'architecte met en évidence les qualités acoustiques de l'ellipse pour la composition d'une salle de spectacle. Charline Granger décrypte le tracé régulateur établi par Patte selon un idéalisme géométrique peu concerné par les usages du public de son époque.

Le concret de la pratique guide au contraire les différents manuels dédiés à la marionnette. Yanna Korr en livre un aperçu, comparant quatre d'entre eux écrits entre 1881 et 1942, focalisant son

étude sur le castelet, sa construction et son utilisation. Les manuels techniques accompagnent l'évolution d'une pratique artisanale vers une pratique artistique, effort concrétisé pleinement par l'ouvrage de Marcel Temporal, *Comment construire et manipuler nos marionnettes* (1942).

Le lieu théâtral comme catalyseur des transformations esthétiques et sociales du théâtre au XX^e siècle est au cœur des cas d'étude des deux derniers articles. Sandrine Dubouilh revient sur le *Traité de scénographie* de Pierre Sonrel (1943), resté longtemps une référence. On devine dans les propos et les dessins de Sonrel l'attachement à la scène à l'italienne et sa frilosité vis-à-vis des avant-gardes.

Une tension entre tradition et modernité dépassée par Jacques Polieri, dont Clarisse Bardiot rappelle les approches visionnaires exprimées dans *Scénographie nouvelle* en 1963. Dans cette période prospective sur le devenir des espaces et lieux du spectacle, Polieri élabore une série de schémas définissant les principales relations entre l'espace des interprètes et du public, dépouillés de toute caractéristique architecturale.

Un entretien avec Marie-Agnès Blond et Stéphane Roux, architectes de théâtre, clôt le chapitre.

Traité d'Alphonse Gosset et Georges et Louis Leblanc¹

Écrits à quelques décennies d'intervalle, le *Traité de construction des théâtres* (1886) et les deux *Traité d'aménagement des salles de spectacle* (1939 puis 1950), différents dans leurs ambitions théoriques et pratiques, témoignent des transformations qui affectent l'architecture et la scénographie théâtrales dans ce passage d'un siècle à l'autre. Le *Traité de construction des théâtres* est l'œuvre d'Alphonse Gosset (1835-1914), architecte de l'Opéra de Reims, inauguré en 1873. C'est un guide pratique, apportant des conseils pour la composition d'un lieu de spectacle, aussi bien pour les parties publiques, la salle elle-même que pour la scène et ses équipements. Une attention particulière est portée à l'acoustique et à l'éclairage. Chaque chapitre est illustré de planches, principalement des vues géométrales en plan ou coupe, d'ensemble ou de détails, dont nous publions deux extraits.

Le premier (planches 54-55) [Fig. A] montre deux fragments de coupe présentés en vis-à-vis, mettant en comparaison les profils des balcons de deux théâtres : le Théâtre Lyrique de Paris, construit par Gabriel Davioud en 1861 et le Théâtre de Reims. Ces deux coupes montrent des caractéristiques communes : les deux salles sont composées d'un parterre et de plusieurs niveaux de balcons. Le positionnement des places diffère d'une composition à l'autre. Au Théâtre Lyrique, les trois rangées de fauteuils du premier balcon sont à plat, tandis qu'à

Reims, un gradinage permet de dégager la vue. Au dessus du deuxième balcon du Théâtre lyrique un amphithéâtre offre des places, sans doute inconfortables, car très hautes et éloignées de la scène. À Reims, Alphonse Gosset a fusionné ces deux niveaux en un seul : sept rangées de gradins composent l'amphithéâtre, améliorant ainsi les conditions de réception. Cet aménagement reflète les conseils promulgués par Gosset au fil des pages de son traité, soucieux d'améliorer la visibilité des spectateurs, sans renoncer aux balcons dont il vante les qualités sociales et spatiales².

Le second parallèle (planches 59-60) [Fig. B] dresse un panorama plus vaste de différentes salles construites « sur des terrains irréguliers », car il est rare que les contraintes urbaines satisfassent l'idéal d'une composition géométriquement parfaite. Sur les treize cas présentés, deux seulement sont incrustés dans un îlot, les onze autres sont isolés de leurs riverains, signalant l'autonomisation des théâtres comme monuments urbains. Ces plans sont dessinés à la même échelle, permettant d'apprécier des similitudes dans le dimensionnement des salles de la plupart de ces édifices,

et des différences notables dans les proportions et dégagements des scènes, plus ou moins bien loties selon les disponibilités du terrain. Le Théâtre du Châtelet dispose ainsi d'un magasin et d'un atelier en arrière-scène, tandis que le mur de fond de scène de l'Odéon donne directement sur la rue.

Aucun traité français ne s'intercale entre la publication du traité de Gosset et les deux *Traité d'aménagement des salles de spectacle* de Leblanc. Le glissement lexical de la « construction » à l'« aménagement » interpelle : Georges et Louis Leblanc, auteurs du second traité sont respectivement architecte et « ingénieur scénographe ». Ils travaillent dans les établissements Leblanc, fondés en 1905, fournisseurs de matériel scénique³. Les deux traités montrent que les Leblanc ont une véritable expertise dans l'aménagement des lieux de spectacle, qui les pousse à promulguer des conseils pour concevoir des espaces adaptés. Leur expertise ouvre la voie à l'actuelle scénographie d'équipement, dont le premier bureau d'études a été créé par Camille Demangeat en 1953, mais qui s'est véritablement développé à partir des années 1980.

Sont reproduits ici des planches du second volume, qui explore la scène, la machinerie et les plantations de décors. Il s'ouvre par un parallèle de plans [Fig. C] mettant en avant une caractéristique récurrente encore rare à l'époque : la frontalité du gradin remplace les salles rondes « à l'italienne » - principe favorisé par la polyvalence ou l'usage mixte entre théâtre et cinéma.

En écho au traité de Pierre Sonrel, nous publions la planche relative au plateau traditionnel et dessous de scène machinés [Fig. D]. Les Leblanc notent que ceux-ci « se font de plus en plus rares » dans les constructions nouvelles mais qu'ils sont encore fréquents et parfois utilisés dans les théâtres anciens. Leur traité ne propose pas de nouvelles règles de composition des plateaux, malgré une attention poussée à la scénographie de ce début du XX^e siècle, à laquelle le traité consacre plusieurs pages. Nous reproduisons la planche synthétique énonçant trois principes : « à l'italienne », « praticable », « construit » [Fig. E].

1 Alphonse Gosset, *Traité de la construction des théâtres*, Paris, Baudry et C^{ie}, 1886. Georges Leblanc et Jacques Lomont, *Traité d'aménagement des salles de spectacle I, dispositions à prévoir en plan et en coupe dans le cadre des règlements*, Paris, Bureau d'études des Etablissements Leblanc, 1939. Georges et Louis Leblanc, *Traité d'aménagement des salles de spectacle II, l'équipement des scènes et des estrades*, Paris, Vincent, Fréal et C^{ie}, 1950.

2 Alphonse Gosset présente ainsi le Festspielhaus de Bayreuth conçu pour Richard Wagner dont il met en balance le confort visuel apporté par le gradin d'une seule volée et néanmoins la « froideur » de cette installation entre deux murs latéraux. Gosset est aussi l'auteur d'un projet théorique d'opéra populaire pour la Ville de Paris, présenté lors du Congrès de l'art théâtral de 1900, et dont une notice est publiée : *Projet d'opéra populaire pour la ville de Paris sur son terrain du marché du Temple*, Paris, Librairie de la construction moderne, 1903.

3 Cette entreprise, aujourd'hui appelée Leblanc Scénique existe toujours. Le premier traité est co-rédigé par Georges Leblanc et Jacques Lomont ; celui-ci collaborera aussi à l'élaboration des planches du second traité.

CONSTRUCTION DES SALLES.

1 ... Exemple de solives rayonnantes en bascule.

SOLIVAGES.

2 ... Exemple de poutres rayonnantes et solives intermédiaires.

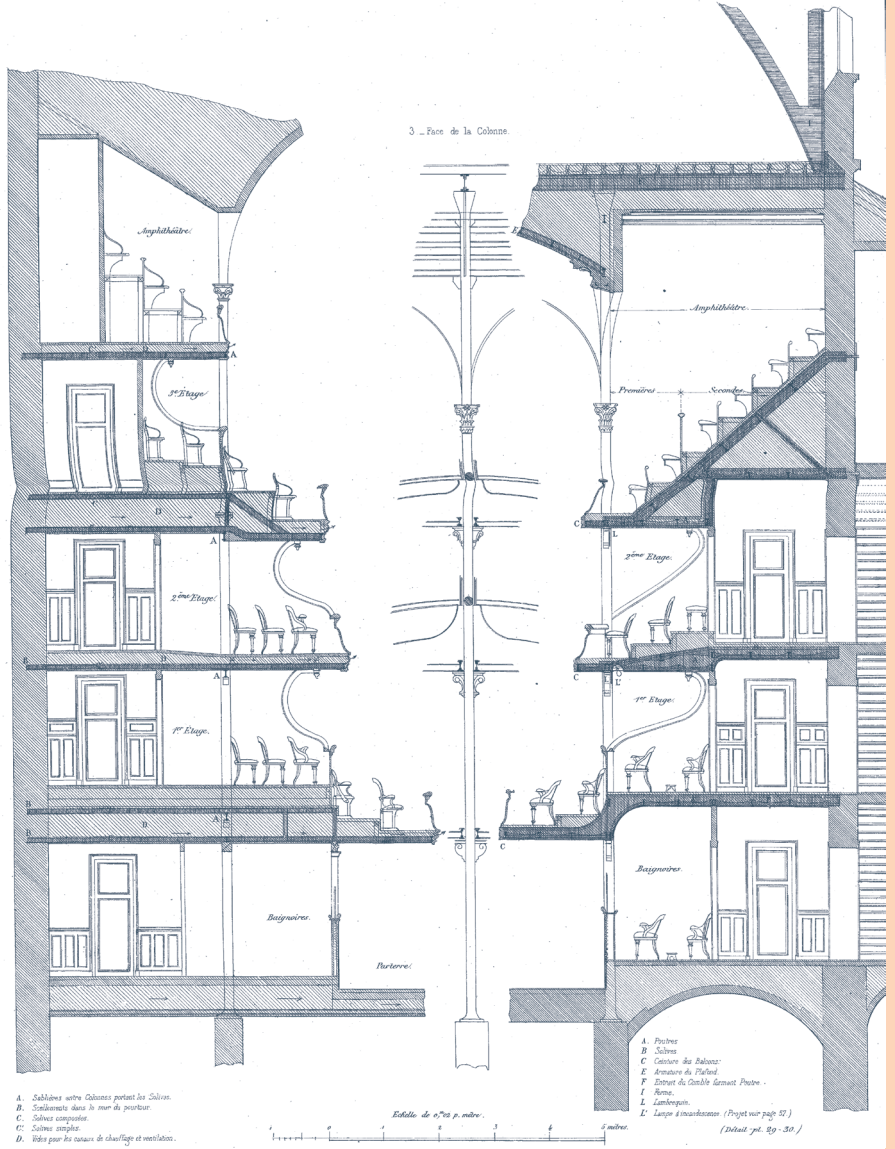
THÉÂTRE-LYRIQUE ou des Nations.

Place du Châtelet.

Sur Plan. Pl. 62-63 ... Fig. 1.

THÉÂTRE DE REIMS

Sur Plan. Pl. 62-63 ... Fig. 4



A

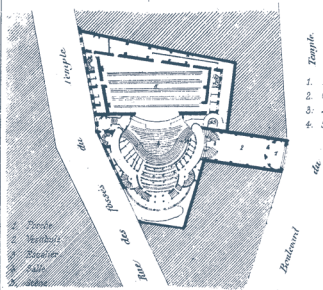
Construction des Théâtres.

THÉÂTRES SUR TERRAINS IRRÉGULIERS

1

ANCIEN LYRIQUE

Arch. de Dreux. 1847.

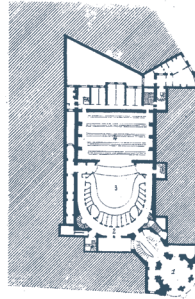


Rue de la Chapelle.

2

VAUDEVILLE

Magne. Arch. 1866.



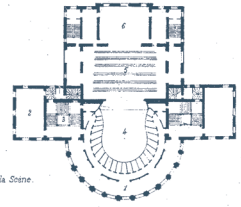
Rue de la Chapelle.

THÉÂTRES A FAÇADES CIRC

3.

MAYENCE

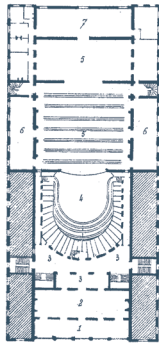
Moller. Arch. 1832.



Rue de la Chapelle.

8. THÉÂTRE DU CHATELET - PARIS

Davioud. Arch. 1861.



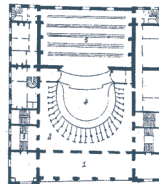
- 1. Galerie extérieure.
- 2. Foyer public.
- 3. Vestibule & Couloirs.
- 4. Salle.
- 5. Scène.
- 6. Magasins de décor.
- 7. Ateliers.

1^{er} Etage.

Voir le Rec de Chaussée pl. 13-14

9. THÉÂTRE LYRIQUE

Davioud. Arch. 1861.



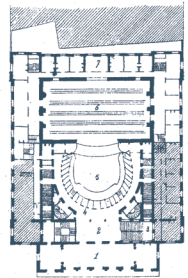
- 1. Foyer public.
- 2. Couloirs.
- 3. Escaliers.
- 4. Salle.
- 5. Scène.

1^{er} Etage.

10

REIMS

Alph. Gosset. 1867-1873



- 1. Foyer public.
- 2. Avant-Foyer.
- 3. Grand Escalier.
- 4. Couloirs.
- 5. Salle.
- 6. Scène.
- 7. Loges d'artistes.

1^{er} Etage.

Voir le Rec de Chaussée pl. 15-16

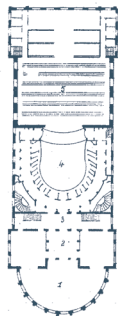
- 1. Foyer
- 2. Buffet
- 3. Palais
- 4. Salle
- 5. Scène

Echelle de 0,001^e 2^e p. mètres.

A. Gosset, arch.

CULAIRES

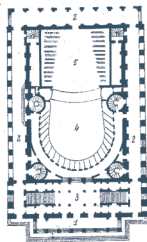
4 ANVERS - construit vers 1840



1^{er} Etage.

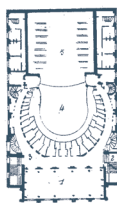
- 1. Porché.
- 2. Galerie.
- 3. Vestibule de Contrôle.
- 4. Salle.
- 5. Scène.

5. ODÉON - PARIS.
Peyre et Vailly. Arch. 1780.



Rex-de-Chaussée.

6. OPÉRA - COMIQUE - PARIS.
Heurtier. Arch. 1783.



1^{er} Etage.

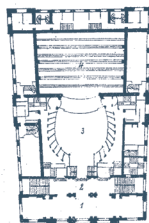
- 1. Payer public.
- 2. Grand Escalier.
- 3. Couloir.
- 4. Salle.
- 5. Scène.

7. ANGOULÊME
A. Soudée.



Rex-de-Chaussée.

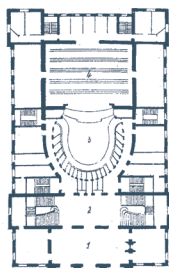
11 ROUEN
Sauvaget Arch. 1878



Rex-de-Chaussée.

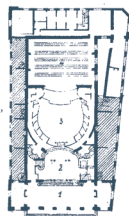
- 1. Payer.
- 2. Avant-Payer.
- 3. Salle.
- 4. Scène.

12 GENÈVE
E. Goss. Arch. 1879



1^{er} Etage.

13 CONSTANTINE
P. Gion. Arch. 1880



Rex-de-Chaussée.

- 1. Porche.
- 2. Vestibule de Contrôle.
- 3. Salle.
- 4. Scène.

Imp. Monroq, Paris.

Baudry et C^{ie} Editeurs.

Le tracé quadrillé sur lequel se détachent les plans, représente des carrés de 1 mètre de côté.

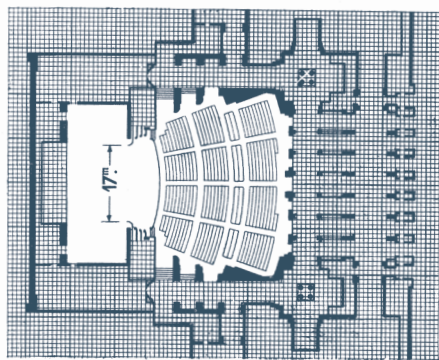


Fig. 5.

SCÈNES MODERNES PEU PROFONDES ASSOCIÉES GÉNÉRALEMENT À UNE SALLE EN AMPHITHÉÂTRE

THÉÂTRE DU PALAIS DE CHAILLOT A PARIS

Les Frères Niermans, Architectes
1937

C'est la presque totalité des scènes modernes dues à l'initiative privée ou à celle des collectivités dont le budget est limité. Ce sont également les scènes des entreprises commerciales qui s'affranchissent peu à peu de la tradition par raisons économiques ou mesures de sécurité. Nous donnons ici l'exemple d'une salle de cinéma, où l'on voit des scènes de théâtre contemporain.

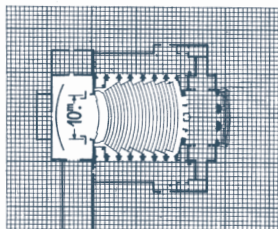
Au Palais de Chaillot ce sont des circonstances techniques qui ont aidé à adopter cette solution (scène creusée sous la colline de Chaillot).

Scène et salle sont étroitement liées. L'avant-scène permet au spectateur de déborder dans la salle. La salle en amphithéâtre accuse le souci exclusif de bien voir le spectacle qui se donne sur la scène et non sur l'avant-scène.

La scène a une profondeur inférieure à la largeur d'ouverture. Elle est encore élargie de façon traditionnelle mais le nombre des plans se trouve limité.

Le Cirque 0, de son côté, exercé une influence sur certaines salles de théâtres où l'on trouve une avant-scène pénétrant largement dans la salle (Gémier, Opéra de Berlin, cabarets, music-halls, projets de « scènes ouvertes » et même sur certaines réalisations de salles circulaires comportant une estrade centrale).

En dehors de ces tendances, des essais sporadiques tels que salles tournantes, ne sont matériellement guère viables et on en revient généralement à l'une des conceptions qui ont été succinctement analysées dans ces planches.



Le Künstlertheater de Munich est donné comme le prototype de ces salles où la profondeur de scène est relativement faible.

Fig. 6.

SCÈNES MODERNES PEU PROFONDES ASSOCIÉES GÉNÉRALEMENT À UNE SALLE EN AMPHITHÉÂTRE

KUNSTLERTHEATER DE MUNICH

Max Littmann, Architecte
1907

A Munich, ce sont des recherches plastiques qui ont justifié cette composition qui était pour l'époque une révolution dans la construction théâtrale.

L'avant-scène intervient comme un balcon profond, une loge, et « va » — transition entre scène et salle.

La salle peu profonde, converge vers la scène. L'orchestre s'entend sans profondeur où l'acteur apparaît en « relief ».

Scène : voir « exploitation et de Sociétés », p. 6.

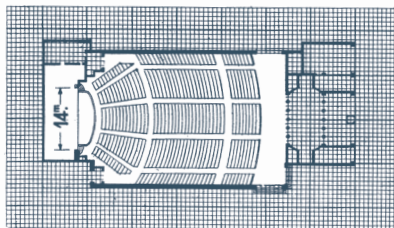


Fig. 7.

SCÈNES MULTIPLES AVEC SALLE EN AMPHITHÉÂTRE

PHILADELPHIE (U.S.A.)

Ralph B. Bencker, Architecte
Juxtaposition commune du théâtre au cinéma

Le budget est limité. Ce sont également des raisons économiques ou mesures de sécurité.

Nous donnons ici l'exemple d'une salle de cinéma, où l'on voit des scènes de théâtre contemporain.

Malgré l'impossibilité de ces spectacles, les nécessités d'exploitation font que de telles salles se construisent actuellement en très grand nombre en tous pays.

Liaison assise, mais simple, entre scène et salle.

La salle est conçue uniquement en fonction du spectacle de la scène et de l'écran.

Scène : voir « exploitation et de Sociétés », p. 6.

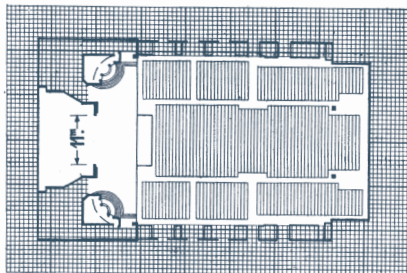


Fig. 8.

SCÈNES MULTIPLES AVEC SALLE EN AMPHITHÉÂTRE

THÉÂTRE D'OBERRAMMERSGAU (Mystère de la Passion)

Cet exemple correspond aux tendances modernes des grands spectacles populaires. Vastes amphithéâtres, mises en scène de théâtre contemporain.

Il peut y avoir une étape entre le théâtre contemporain qui débordent le cadre du théâtre et auxquels la Belgique a largement participé.

Scènes et salles sont largement en contact par le développement de l'avant-scène et des scènes latérales.

Recherche d'Unité du Lieu Dramatique.

C'est un aspect de la scène triangulaire qui permet des actions simultanées (possibilité de mise en scène traditionnelle limitée à l'arrière-scène.)

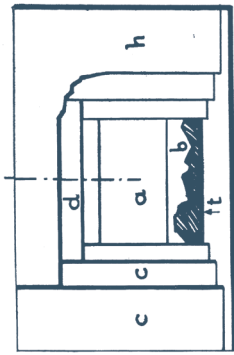


Fig. 70.

DÉCOR PEINT

disposition dite « à l'italienne »

TOILE DE FOND (a) Ces expressions synonymes désignent la toile peinte qui forme le fond du décor. C'en est un élément essentiel.

PORTANTS (b) Sur les petites scènes, notamment dans les coulisses, on utilise parfois une ou deux paires de coulisses. Le terme « portants » est le terme normal.

On désigne ainsi les parites latérales de décor, montées sur chassis et généralement séparées les unes des autres par un passage. Le terme « CHASSIS » est fréquemment employé sur les grandes scènes.

FRISES ET BANDES D'AIR (d). Ce sont les parties de décor suspendues ou-dessus des acteurs, et dont chacune doit dissimuler le plafond ou le cintre.

TERRAIN - SILHOUETTES (t) Ce sont des décorations basses (t) en perspective du décor, laissant disponible en arrière, un passage ou le logement d'appareils d'éclairage.

PRINCIPALE (h). C'est une toile de fond très ajourée placée entre l'ouverture de scène et la toile de fond proprement dite. Elle peut remplacer un plan de portants et frise.

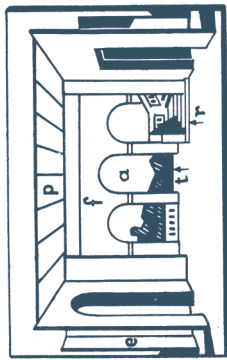


Fig. 71. — D'après un décor de Numa et Chazot pour Nertzo.

DÉCOR PEINT dit « praticable »

FERME (f) : c'est un fond de décor rigide donc monté sur chassis et comportant souvent des parties ouvrantes, ou ajourées permettant le passage des acteurs.

ON DIT QU'UNE FERME EST PRATICABLE (chassis praticable), parce qu'elle laisse le passage aux acteurs, **MAIS CE N'EST PAS « UN » PRATICABLE** tel qu'il est défini.

Les formes traditionnelles descendaient dans les dessous. Actuellement elles peuvent être montées au cintre ou portées en plusieurs chassis, sur les « tois » de décors.

PRATICABLE (substantif) (r) : c'est un bâti sur lequel passent ou stationnent les acteurs.

Les praticables qui étaient déjà utilisés dans la disposition classique à l'italienne, sont de plus en plus fréquents avec l'évolution du décor.

PLAFOND (p) : c'est le genre de chassis léger simple ou double qui, au lieu de friser, s'élève au-dessus du cintre, sans pas de frises pour masquer la partie supérieure (dispositif souvent encombrant et qui tend à gêner les éclairages).

PANTALON (e) : c'est une partie de décoration destinée à masquer les découverts, placée derrière une porte, une baie ou une fenêtre.

Utilisé fréquemment pour réaliser des effets d'éclairage dans une mise en scène.

TABS et **PENDRILLONS** : v. rideaux p. 14.

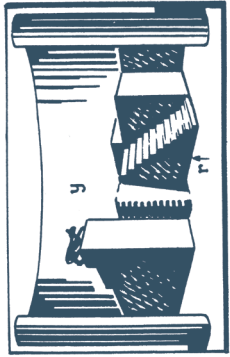


Fig. 72. — D'après un décor de Moulène pour Améens.

DÉCOR « CONSTRUIT » composé de « praticables »

LE CYCLOPAMA (y) est une grande toile de fond incurvée légèrement bleutée et qui sert de fond d'horizon aux différents plans enroulés sur le côté de la scène (v. p. 31).

C'est une simplification de la Coupole Fortuny présentée en 1902 et 1906 à Paris (création sur une scène privée puis utilisée sur les scènes allemandes, et en 1922 à la Scala de Milan).

LE PANORAMA est un cyclorama rigide, en matériaux tels que plaques d'amiants, aluminium ou même en bois, montées sur un châssis et employé depuis 1936 à l'Opéra de Paris.

Les praticables prennent de plus en plus d'importance dans le décor moderne (en particulier pour le théâtre dramatique). C'est une partie essentielle des « constructions » qui composent ce décor. Toutes les épaisseurs sont réelles (il n'y a pas de faux plafond) et se trouvent dans les limites de ce type de décor. (V. fig. 81, p. 18).

A l'avant-scène : tandis que le décor à l'italienne ou le décor peint praticable peuvent se présenter dans l'ouverture de scène, encadrés du **MANTEAU D'ARLEQUIN** (fig. 66), le décor construit s'arrange mieux d'un cadre plus sobre, portique (fig. 69) ou encore **PLANS NEUTRES**. scènes, voire de premiers

TERMES ÉTRANGERS

En Allemagne : « Kulissen » désignent surtout les parties peintes mobiles du décor (Bühnenkulissen) ; « Kulissen » désignent les coulisses ; « Kulissen » désignent les frises ou bandes d'air. « Luft hintergrund », le fond d'horizon.

L'avant-scène (Vorhang) est fermée par le rideau (Vorhang) et peut être liée au décor par un plan neutre (Grouzes-Saitentastel). Le « Podium » désigne l'estrade proprement dite (plancher surélevé).

En Angleterre : la toile de fond ou le fond (Back cloth) se différencie d'un rideau de fond drapé (Back Curtain). Le décor est complété par les portants (wings) ou les pendlions (legs), les frises (borders) et les terrains (ground rows).

A la face, on trouve le rideau d'avant-scène (curtains ou curtain suivant qu'il est en deux ou une partie; Act drop pour les grandes scènes ou il ne doit apparaître qu'à l'arrière) et le rideau de sécurité (Safety curtain). Les rideaux sont toujours fermés sur les rideaux qui forment fonds de tableau à une mise en scène (v. Tabs à la française p. 14).

Coordination

Pierre Causse, Sandrine Dubouilh,
Aurélien Poidevin

Préface

Aurélien Bory

Contributions

Clarisse Bardiot, Elsa Bataille-Testu,
Marie-Agnès Blond et Stéphane Roux,
Dominique Bruguère, Pierre Causse,
Clémentine Cluzeaud, Léonor Delaunay,
Sandrine Dubouilh, Lucia Goj, Charline Granger,
Chantal Hurault, Yanna Kor, Cécile Kretschmar,
Catherine Lanoë, Nanouk Marty, Maurizio
Moretti, Pauline Noblecourt, Véronique
Perruchon, Aurélien Poidevin, Christine Richier,
Simon Willemin



Le présent numéro est consacré à la manière dont on décrit, publie, transmet et pense les techniques scéniques. Il invite à feuilleter, lire ou relire les traités techniques, ces ouvrages qui condensent, à un moment donné de l'histoire, une somme de savoirs sur les pratiques du plateau. ¶ Malgré certaines apparences, ces traités ne sont pas arides, dépassionnés, sans fantaisie ni enthousiasme, bien au contraire : ils sont traversés par un rapport sensible à la scène, le plaisir de dévoiler les secrets de la fabrique, un amour du travail parfaitement exécuté, le désir de transmettre les bonnes pratiques qui libèrent du temps et l'imagination. Si l'histoire des techniques théâtrales s'est souvent focalisée sur les innovations, un regard sur les traités permet de s'intéresser aux techniques usuelles et à la rationalité des pratiques ordinaires. Car l'événement unique de la représentation ne peut advenir sans un ensemble de gestes précis et répétés par lesquels se maintient l'instrument scénique. Aussi les ouvrages techniques représentent-ils une voie d'accès à la compréhension des conditions matérielles et sensibles du travail des artistes. ¶ Cette approche au plus près du document touche à des interrogations sur les manières dont les dispositifs techniques façonnent les relations, sur l'obsolescence rapide des systèmes, sur l'intégration des nouvelles technologies, ouvrant la question de leurs conséquences écologiques et de leurs effets sur la sécurité des travailleurs et des travailleuses. ¶ Des entretiens - avec les architectes Marie-Agnès Blond et Stéphane Roux, la créatrice lumière Dominique Bruguère, la créatrice de maquillages et de masques Cécile Kretschmar, la directrice technique Lucia Goj et le chef constructeur Maurizio Moretti - apportent autant de compléments et contrepoints, mobilisant différentes histoires de la technique et de la transmission. ¶ Des extraits de traités scandent le numéro, autant de pages offertes comme documents susceptibles d'éclairer des pratiques révolues, comme points de départ pour des recherches à venir, comme sources d'inspiration pratiques et graphiques.



Isbn 979-10-94971-39-0 23 €



Société d'Histoire
du Théâtre

BnF

