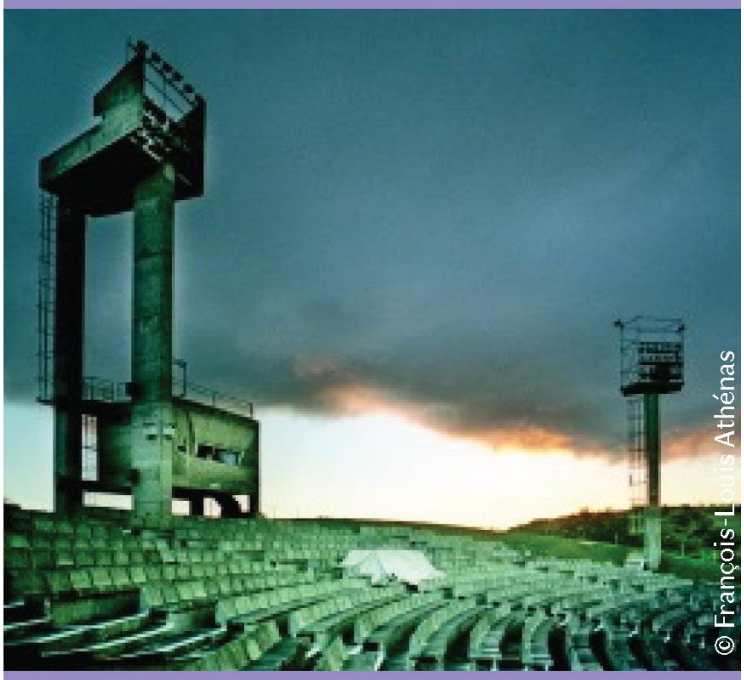
VISITE GUIDÉE

Jean Tribel
et
le TÉAT Plein Air



Dossier ressource
David Sarie
Professeur relais
de TÉAT Réunion, théâtres du
Conseil Départemental de La Réunion
auprès de la délégation académique
à l'éducation artistique
et à l'action culturelle.

www.teat.re

DÉPARTEMENT DE LA Réunion

académie La Réunion RÉGION ACADÉMIQUE

TÉAT ILE DE LA RÉUNION

SOMMAIRE

Introduction ..... Page 3

L'architecture des théâtres ..... Page 12

Le brutalisme ..... Page 24

Avant la visite ..... Page 31

Après la visite ..... Page 33

Pour aller plus loin ..... Page 43

Né à Paris le 21 avril 1929 et décédé le 24 avril 2019, Jean Tribel a effectué ses études aux Beaux-Arts de 1947 à 1957.

Il s'initie au métier d'architecte d'abord dans les ateliers d'André Leconte avant que d'intégrer celui d'Eugène Beaudoin dont il rejoindra brièvement l'agence. Si la collaboration sera courte, l'influence de Beaudouin n'en sera pas moins importante. Beaudouin considère que l'architecte « *devra tour à tour être plus spécialement l'artiste, le technicien, le coordonnateur ou le chef, et très souvent les quatre en même temps, dans une seule tête, bien solide, pour choisir suivant les circonstances, parmi ces caractères, celui qui doit dominer pour faire œuvre plus vraie, plus sensible, plus humaine*[1] ».

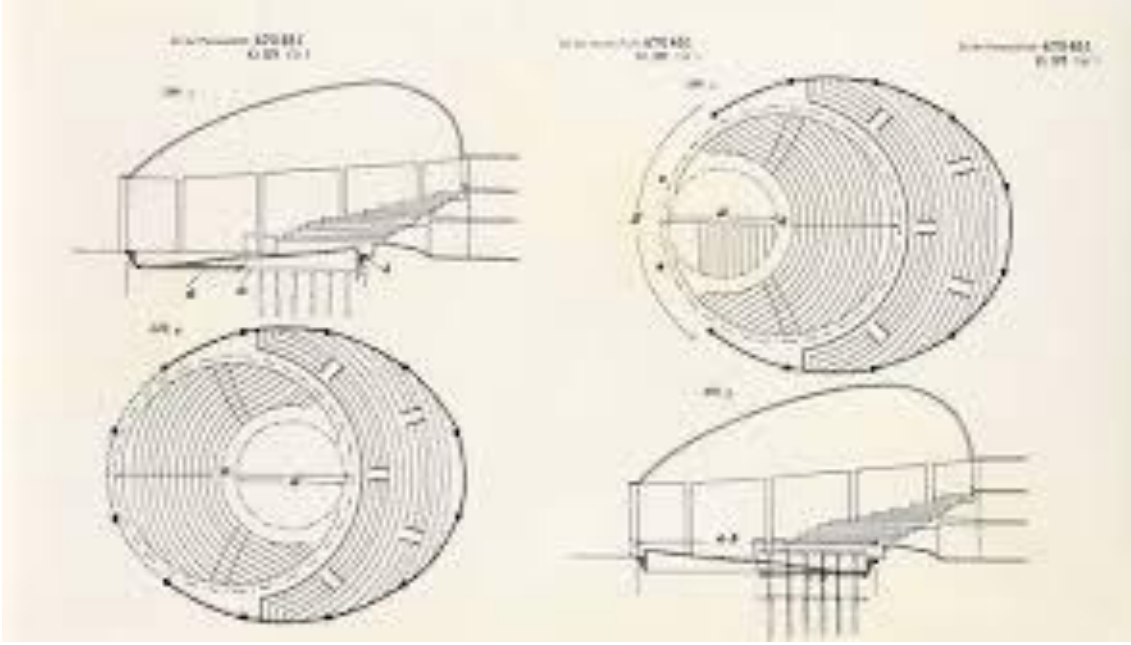
Tribel quittera l'agence de Beaudouin pour effectuer une étude sur « la cellule de logement » au CSTB (Centre Scientifique et Technique du Bâtiment) dans le contexte de la reconstruction avant que de cofonder l'AUA (Atelier d'Urbanisme et d'Architecture) en 1960 aux côtés de Jacques Allégret, Jean Perrottet et Georges Loiseau entre autres. Cette structure rassemble dans un même lieu des corps de métiers du bâtiment tels que des architectes, des urbanistes, des ingénieurs, des décorateurs qui travaillaient jusque-là côte à côte. Ces différentes disciplines sont associées et s'ouvrent aux apports des sciences sociales pour réfléchir à l'intégration du bâti dans l'environnement physique et humain. Cette démarche est alors inédite. Elle deviendra la norme dès la fin des années 1960. Les créateurs de l'AUA privilégieront des matériaux bruts (béton, brique…) proscrivant les parements ; ils s'attachent à créer des espaces extérieurs collectifs. Tribel restera membre de l'AUA jusqu'à la fin en1986.

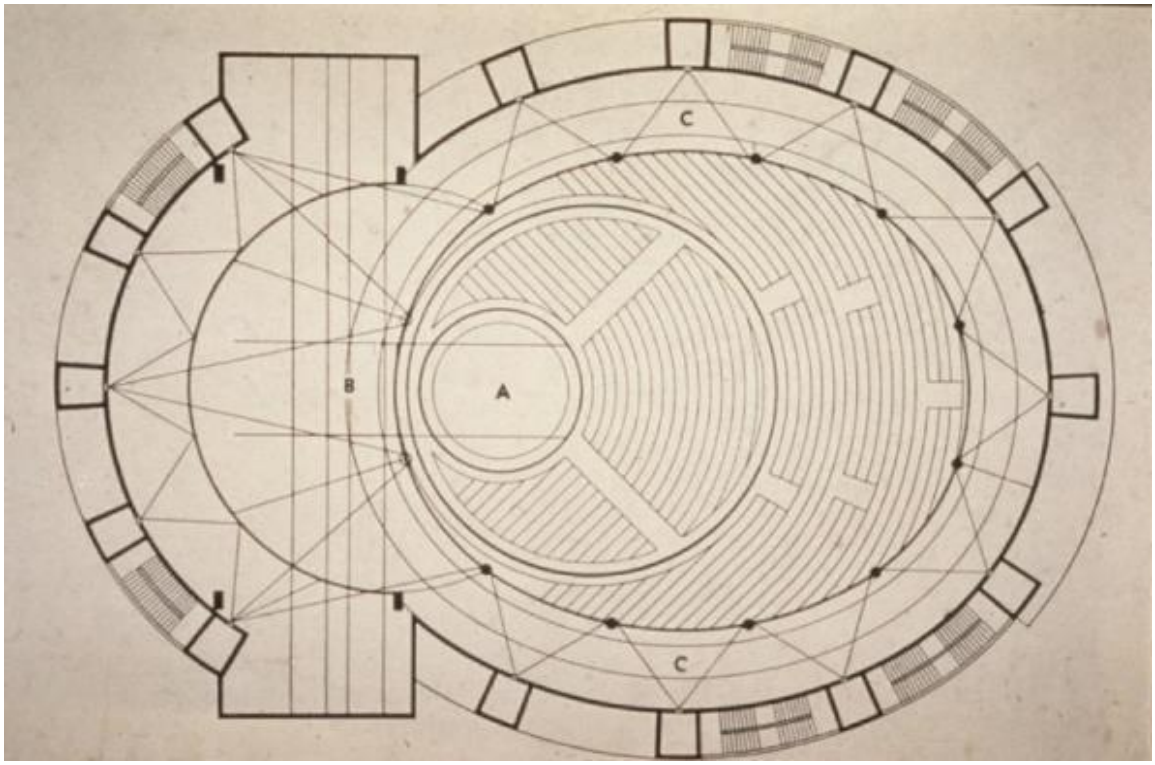
Il s'associera d'abord à Georges Loiseau (1960-1982) puis à Vincent Sabatier (1982-1986). C'est avec Loiseau qu'il mènera en 1962, à la demande du Ministère de la Culture d'André Malraux, une étude théorique sur l'idée de « théâtre-maison de la culture » en collaboration avec le scénographe, scénariste et réalisateur René Allio.

S'en suivront un certain nombre de projets architecturaux novateurs dont le grand théâtre de plein air d'Hammamet réalisé en 1962 par Chemetov et Deroche, à la demande du président tunisien Habib Bourguiba. Cette réalisation rappelle, par certains aspects, le Théâtre Plein Air que créera Jean Tribel à Saint-Gilles comme on peut le voir sur la photo ci-dessous :

[1] Eugène Beaudouin, *L'Enseignement de l'Architecture*, *Das Werk : Architektur und Kunst*, vol. 30, 1943, p. 187-190.

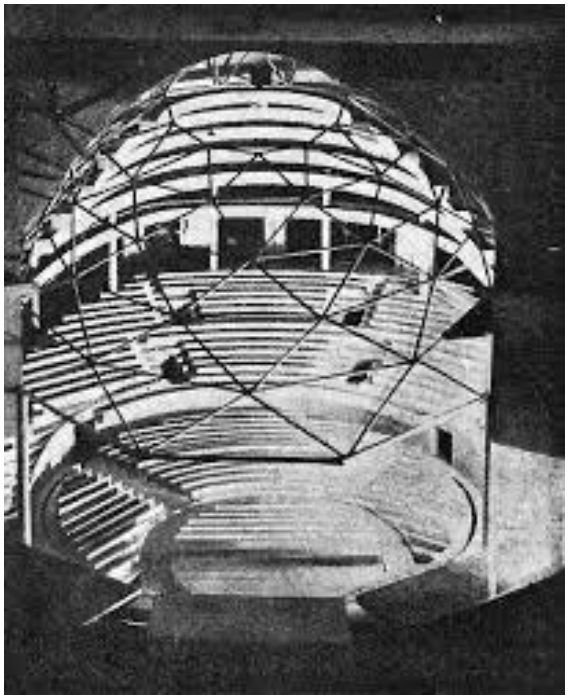
Il s'agit avec cette réalisation de reconfigurer l'espace en cassant les codes de la salle à l'italienne connotés comme bourgeois au profit d'une organisation qui se veut plus populaire telle que l'a théorisé René Allio dans *Comment construire des Théâtres*[2]. S'inspirant des conceptions du Théâtre Total de Walter Gropius qui entend immerger le spectateur dans l'espace scénique, abolissant la distance entre la salle et la scène comme on peut le voir sur les croquis ci-dessous[3] :





[2] *Comment construire des théâtres*, *Théâtre* populaire, nº 35, 1959.
[3] Dessins de Gropius, https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=393

René Allio intègre une réflexion sur la relation entre le spectateur, le spectacle et le paysage naturel dans lequel s'intègre le théâtre. A la clôture traditionnelle du théâtre dans laquelle l'architecte peut inventer l'agencement de l'espace, se substitue un dispositif architectural qui doit s'intégrer dans le paysage et en tirer toutes les potentialités. Jean Duvignaud parlera de cette réalisation comme d'une synthèse du théâtre grec et du théâtre élisabéthain.



Théâtre grec de Dodone, IIIème siècle avant J.C.

Le Théâtre du Globe de Shakespeare reconstruit en 1996

Par souci économique, la construction utilise des matériaux alors bon marché (béton brut, brique…) renvoyant au brutalisme de Le Corbusier. C'est sur ce modèle que Jean Tribel créera le Théâtre de Plein Air de Saint-Gilles entre 1964 et 1970 et le Théâtre National des Salines à Djibouti en 1967.

Théâtre National des Salines de Djibouti

À l'origine du projet du Théâtre de Plein Air de Saint-Gilles, il y a la volonté politique de l'ancien premier ministre de De Gaulle, Michel Debré, devenu député de La Réunion, de créer un théâtre de verdure. Amateur de théâtre et soucieux de marquer de son empreinte sa députation, il fait voter son projet au Conseil Général et sollicite le financement de l'État. André Malraux, alors Ministre de la Culture, fait appel à l'AUA. La démarche se situe dans la vocation du Ministère des Affaires Culturelles, créée en 1959, de « *rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité* ».

Dans l'interprétation qu'en fait Malraux, il s'agit de rendre accessible la culture en créant des lieux de proximité afin que chacun puisse y accéder[4] par la confrontation directe aux œuvres les plus exigeantes dans l'ordre d'un choc esthétique. Est rejetée toute volonté de médiation culturelle. En effet, Malraux considère que d'une part, la transmission du savoir relève de la mission des enseignants[5] et, d'autre part, que la découverte de pratiques culturelles est du ressort de l'éducation populaire et des associations d'amateurs. Aux artistes incombe le devoir de susciter l'amour des œuvres et d'être les acteurs du développement culturel c'est-à-dire d'une attitude visant à se donner les moyens d'appréhender et de comprendre les changements sociaux en cours[6]. Malraux confirme le choix de Tribel, qu'il a déjà rencontré lors de l'inauguration de la maison de la Culture d'Amiens en 1966, comme architecte du projet. À La Réunion, Tribel fera la connaissance de Gilbert Royer qui dirigera les opérations sur place. Royer est un architecte qui travaille avec Jean Bossu, un disciple de Le Corbusier qui s'inspire du brutalisme.

Ce projet est d'abord fonction des contraintes climatiques, météorologiques mais également urbanistiques[7]. Aussi, Jean Tribel rappelle que « *le site de Saint-Gilles a été retenu pour sa situation climatique privilégiée et sa relative proximité à Saint-Denis*. [8]». Bien plus, la « *beauté du lieu, sa pente qui semblait idéale, la vue sur l'Océan Indien et les roches piquées d'agaves* [9]» ont achevé de séduire l'architecte. Tribel va imaginer un théâtre fonctionnel[10] à la façon des grecs, construit à partir d'éléments préfabriqués en béton brut qui pourront être montés in situ.

---

[4] Malraux parle de la « culture pour chacun » dans son discours à l'Assemblée nationale du 27 octobre 1966.

[5] *« L'Université est ici pour enseigner. Nous sommes ici pour enseigner à aimer. Il n'est pas vrai que qui que ce soit au monde ait jamais compris la musique parce qu'on lui a expliqué la Neuvième Symphonie. Que qui que ce soit au monde ait jamais aimé la poésie parce qu'on lui a expliqué Victor Hugo. Aimer la poésie, c'est qu'un garçon, fût-il quasi illettré, mais qui aime une femme entende un jour : "Lorsque nous dormirons tous deux dans l'attitude que donne aux morts pensifs la forme du tombeau" et qu'alors qu'il sache ce que c'est qu'un poète. Chaque fois qu'on remplacera cette révélation par une explication, on fera quelque chose de parfaitement utile, mais on créera un malentendu essentiel. Ici, les nôtres doivent enseigner aux enfants de cette ville ce qu'est la grandeur humaine et ce qu'ils peuvent aimer. Aussi l'Université leur expliquera ce qu'est l'Histoire. Mais il faut d'abord qu'existe l'amour, car, après tout, dans toutes les formes d'amour il ne naît pas des explications. »* André Malraux, Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la culture d'Amiens, le 19 mars 1966.

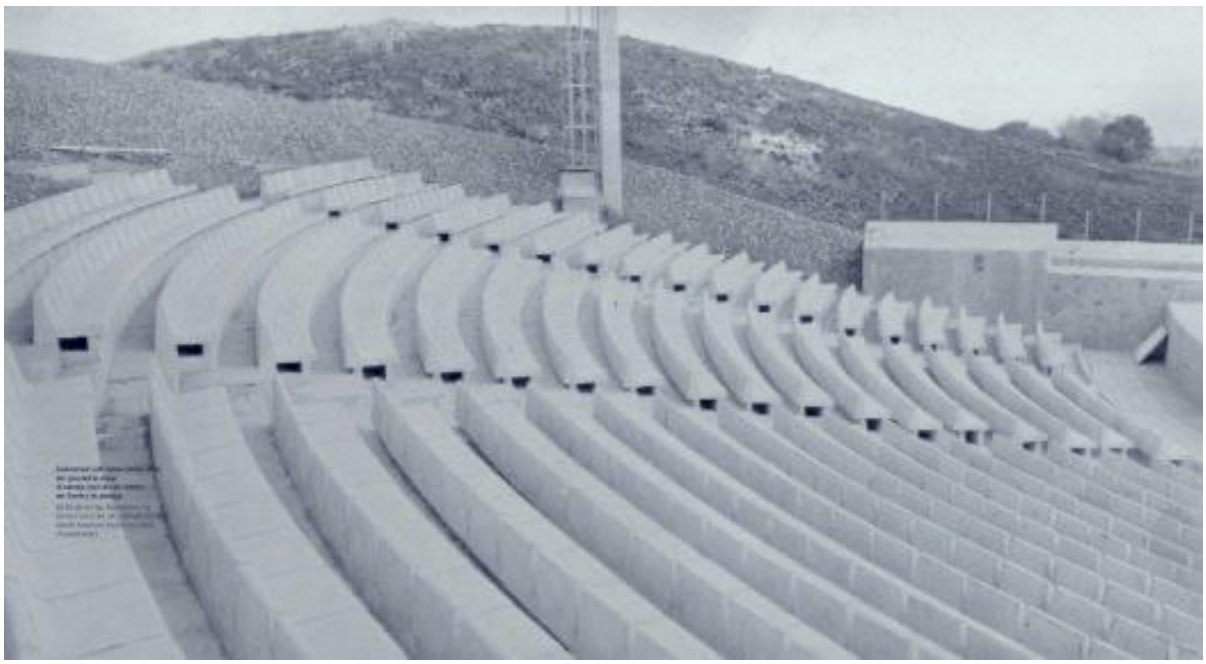
[6] *« La culture n'est pas l'acquisition et la diffusion des beaux-arts, elle est, par nécessité, une attitude face à la vie »,* Augustin Girard, *Développement culturel : expériences et politiques*, Paris, Unesco, 1972.

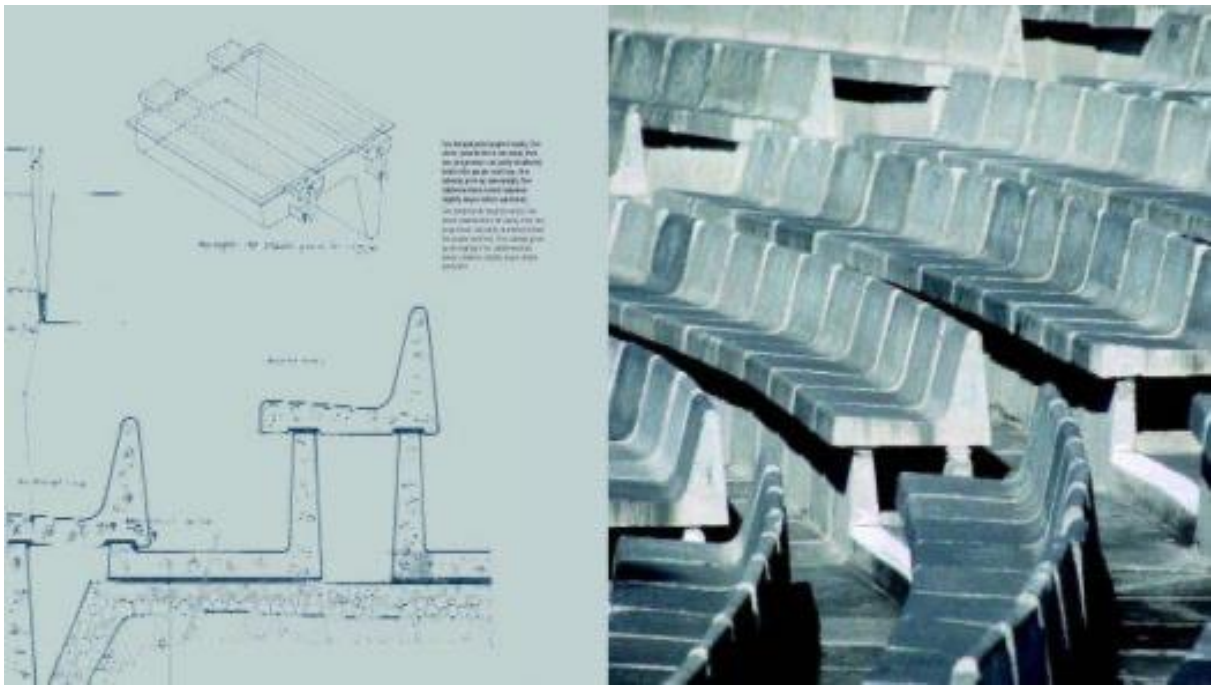
[7] Saint-Gilles est situé à mi-distance de Saint-Denis et de Saint-Pierre, les intempéries sont peu fréquentes, l'endroit est calme, la topographie du lieu permet de faire des économies de terrassement, une nouvelle route vient remplacer le chemin Summer et permettra d'accéder aisément en voiture au site sans créer de nuisance sonore du fait de son relatif éloignement. Cette route sera baptisée route Leconte de Lisle en hommage au poète qui avait passé son enfance sur le domaine de l'Olivier situé à l'entrée de Saint-Gilles-les-Hauts.

[8] Jean Tribel in Yves-Michel Bernard, *TÉAT Plein Air, Jean Tribel*, ed. Ter'la, Saint-Denis de La Réunion, 2016

[9] ibid

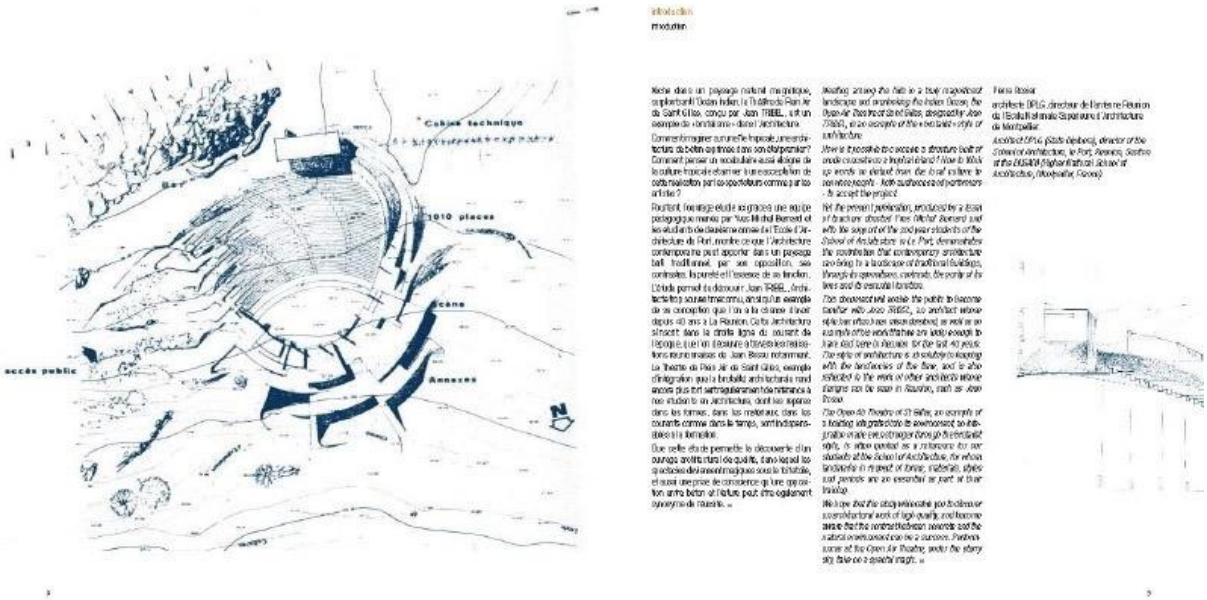
[10] La forte inclination des gradins permet aux spectateurs (824 places extensibles à 1024) de voir la scène quelle que soit leur place. La configuration de la colline à laquelle il est adossé renvoie les courants d'air venant de Saint-Gilles en hauteur formant une « cloche » naturelle qui crée une acoustique permettant aux artistes de jouer sans micro tout en évitant l'écho.





L'ouvrage s'offre directement à la vue du spectateur qui le découvre dans sa totalité par une entrée latérale. La vision est encadrée par le talus, face à l'entrée, côté jardin. L'ensemble de l'espace est protégé du vent par la topographie du lieu et l'orientation du bâti. La cuvette ainsi formée offre une acoustique comme vous pouvez le voir sous le croquis ci-après[11] :

[11] Extrait de la première édition du livre d'Yves-Michel Bernard consultable sur https://www.kamboo.com/le-theatre-de-plein-air-de-saint-gilles/

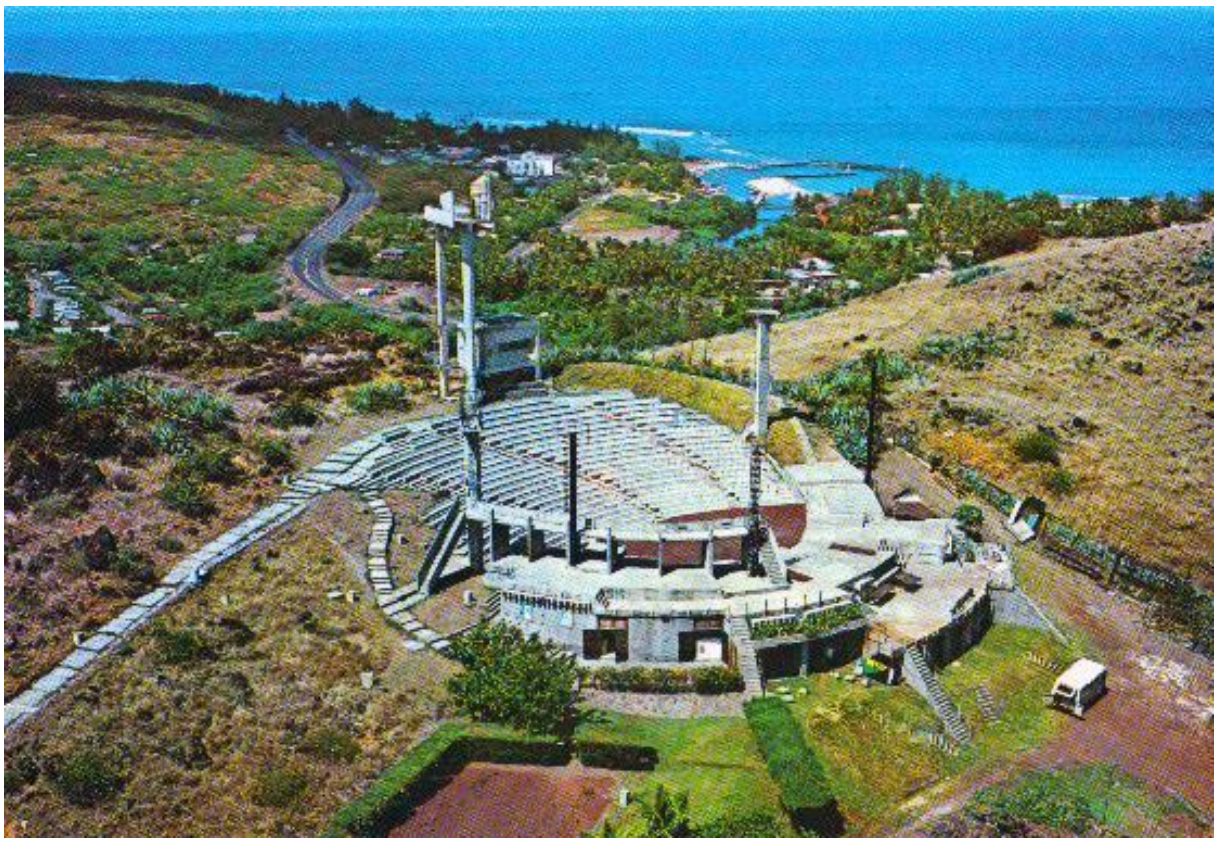


Le public n'est pas placé comme dans les théâtres « bourgeois » mais s'assoit où il le désire au fur et à mesure de son arrivée. Il accède à ce théâtre à ciel ouvert comme dans un théâtre antique en suivant le chemin pédestre qui longe le jardin paysager planté sur la colline. Il est composé de béton incrusté de coraux du lagon. D'inspiration brutaliste, l'architecture ne se définie pas à partir du bâti, du « plein » de murs qui délimitent l'espace mais au contraire du creux lové dans la topographie du lieu qui oriente le regard du spectateur et sa déambulation dans le lieu.

Dans l'esprit du projet de départ, le public arrivait soit directement à pied du village de Saint-Gilles par le chemin qui part des Roches Noires, soit par la nouvelle route qui remplaçait le vieux chemin Summer. Il devait accéder à une buvette troglodyte qui devait être réalisée avec les restes d'une ruine en pierre volcanique tout en haut du théâtre. Tout en buvant son rafraîchissement, il pouvait contempler la baie de Saint-Gilles depuis ce point de surplomb qui lui offrait une vue panoramique. Il pouvait alors descendre dans les gradins pour s'installer. Le prolongement de sa déambulation pouvait le mener aux loges situées sous la scène. Les colonnes et le bâti sur pilotis de la cabine technique devaient servir aux besoins de la régie. Dans cette configuration : public, artistes, techniciens sont tous situés sur un pied d'égalité, occupant le même espace.

Le théâtre est inauguré le 5 septembre 1970 pour le premier Festival de l'Océan Indien[12] avec une représentation de *Britannicus* de Racine pour l'ouverture du Festival (photos ci-après). Le théâtre est inscrit par arrêté aux Monuments Historiques le 9 juillet 2012.

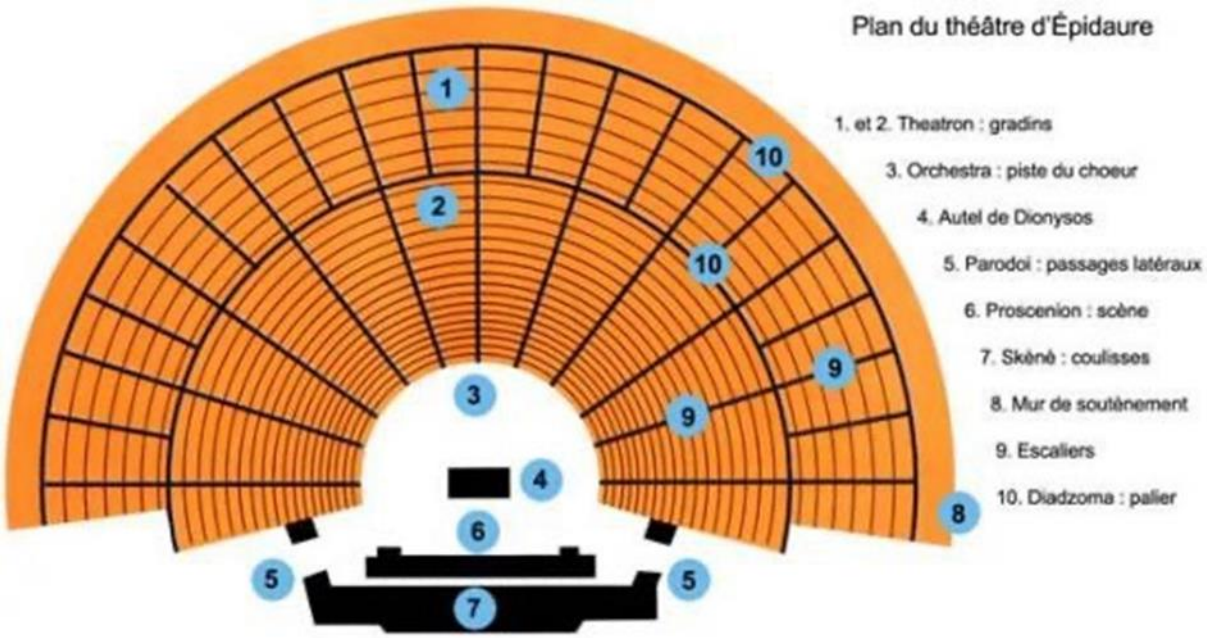
[12] Le festival a débuté la veille, le vendredi 4 septembre 1970 à Gillot. Un DC-8 de l'armée de l'air a emmené les comédiens, musiciens, invités officiels, personnalités politiques et artistiques dont l'académicien français Maurice Druon.



L'architecture des théâtres

Historiquement, les premiers théâtres sont grecs. Le mot même de théâtre est dérivé du grec « theatron », le lieu d'où l'on voit, le lieu d'où l'on regarde, c'est-à-dire les gradins qui font face à la scène en forme de demi-lune comme on le voit sur ces deux photographies du Théâtre d'Épidaure[13] :

Comme on le voit sur le schéma ci-dessous[14], l'espace est scindé en trois : le lieu d'où le public assiste au spectacle, le *theatron* ; la scène ou *proskenion ;* les coulisses ou *skene* au fond. Ces espaces sont séparés par des lieux intermédiaires : la piste du chœur ou *orchestra* entre le *theatron* et le *proscenium ;* le *thymélé* ou autel de Dionysos entre l'*orchestra* et le *proscenium*.

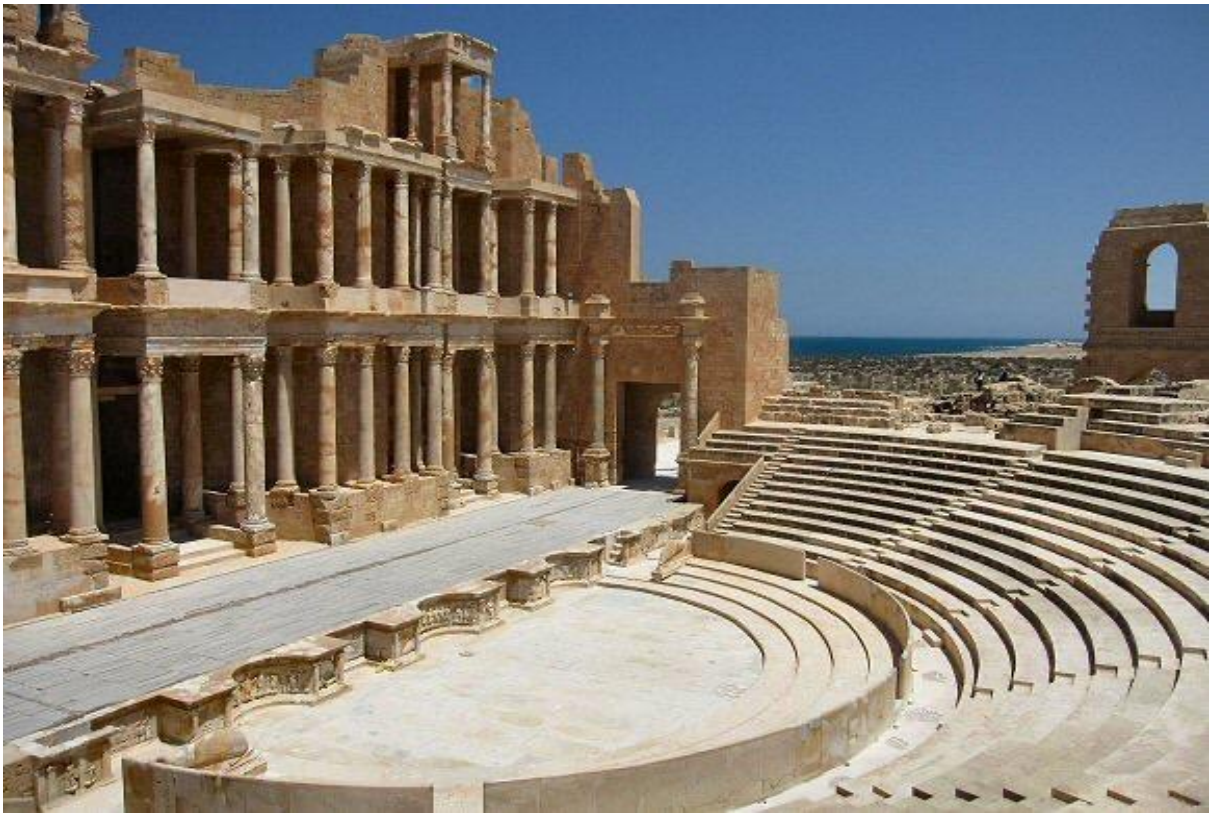


[13] IIIème siècle avant J.C.

[14] Schéma tiré du blog scolaire animé par Edith Grondin hébergé sur le site du Lycée de La Possession, https://portail.lapossession.ac-reunion.fr/wordpress/blogtl-2014/?p=235&ticket=

Les représentations théâtrales ne sont pas que des spectacles mais également des cérémonies qui s'effectuent durant une semaine deux fois par an en l'honneur du dieu Dionysos. Elles sont l'occasion de questionner la place de l'homme dans l'univers au travers de la démesure ou *hybris* des héros que le destin écrase ou de dénoncer les travers sociaux avec les comédies. Il s'agit d'un véritable évènement politique durant lequel les spectateurs sont invités à une réflexion morale en commun.

Le théâtre romain sera très largement inspiré de l'architecture du théâtre grec, lui adjoignant un bâti qui vient former un fond de scène qui clôture l'espace de la représentation comme on peut le voir ci-dessous :



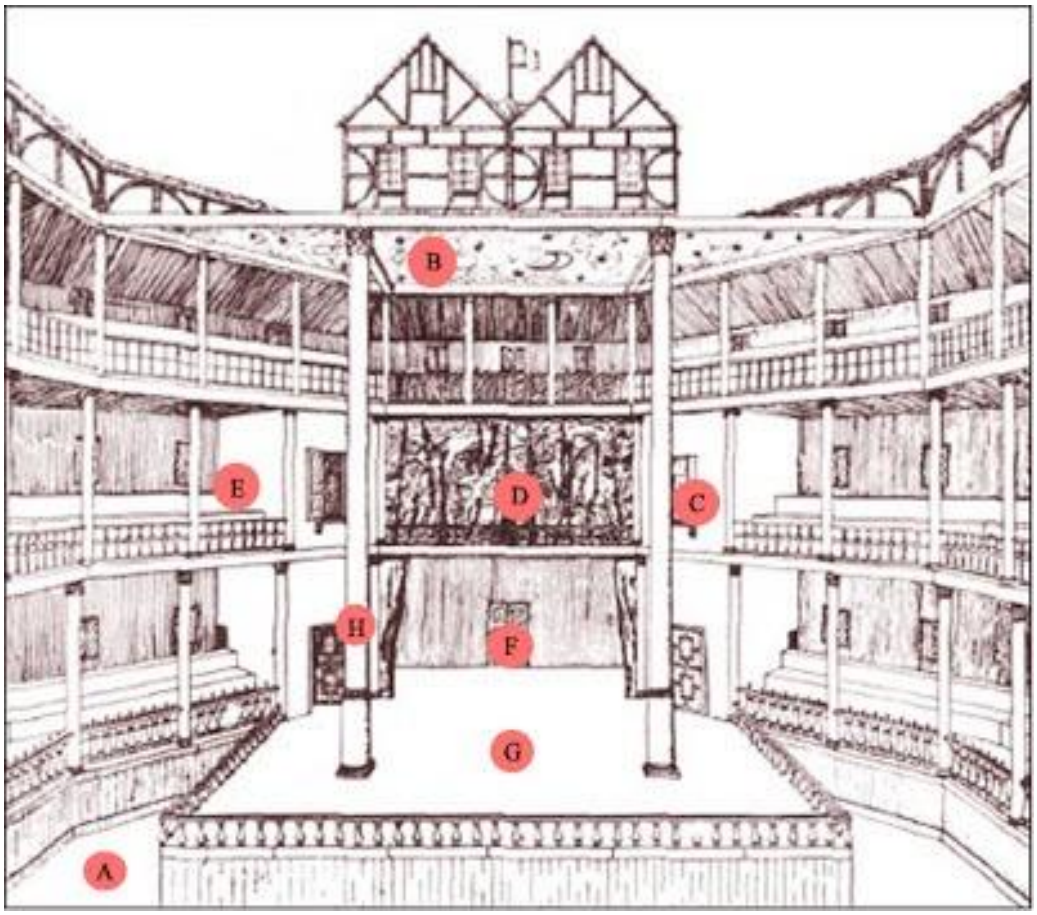
Théâtre romain de Sabratha, Libye. (restauré dans les années 1920-1930)
Source : *The World Factbook*

Il faudra attendre la Renaissance pour que l'on commence à construire à nouveau des édifices consacrés au théâtre.

Au Moyen-Âge, les drames liturgiques qui illustrent le rite par le jeu de passages célèbres de la Bible seront joués dans les églises. Les miracles, qui racontent la vie d'un saint, et les mystères, qui sont une catéchèse et un outil d'évangélisation qui prennent la forme d'un divertissement, sont joués sur le parvis des églises. Enfin le théâtre profane (monologue[15], sotie[16], moralité[17], farce[18]) est joué dans la rue et sur les places publiques.

Il faut attendre la Renaissance pour qu'à nouveau des théâtres soient construits dont les exemples les plus achevés sont les théâtres Élisabéthains tels le **Globe** de William Shakespeare. Sorte de halle en plein air dont les travées et la scène sont abritées sur le modèle des cours d'auberges dans lesquelles les pièces étaient précédemment jouées afin de s'assurer que le public paie le spectacle dès l'entrée et ne s'échappe pas à l'issue du spectacle sans payer comme ce pouvait être le cas tant que les spectacles étaient représentés sur les places publiques.

On peut voir sur ce schéma[19] comment s'organise l'espace :



[15] Un personnage portant un costume grotesque raconte naïvement ses mésaventures.
[16] Satire sociale qui dénonce les travers de la société par la distanciation de personnages fous.
[17] Allégorie satirique ou didactique.
[18] Comédie de mœurs.
[19] Extrait du blog UK Legacies consacré à la culture anglo-saxonne : http://uklegacies.blogspot.com/2011/08/le-shakespeare-globe-angleterre.html

A – The Yard ou la Fosse : à l'époque, environ un millier de personnes assistaient au spectacle debout. Quand il faisait chaud et humide on les appelait les « penny stinkards » soit les « penny puants ».

B – The Heavens ou les Paradis : le toit de la scène était constitué d'un auvent orné des signes du zodiaque. Les acteurs qui jouaient des rôles de dieux et d'anges pouvaient entrer sur scène à l'aide d'une trappe qui pouvait s'ouvrir.

C – The Lord's Room ou la Chambre des Lords : il s'agissait des loges les plus prisées du Globe. Elles étaient exclusivement réservées aux Lords et Ladies qui se souciaient plus d'être vus que de voir la pièce.

D – The Musician's Gallery ou la Galerie des Musiciens : c'est de cet endroit que provenait la musique jouée pendant les représentations. Cette galerie servait également d'espace de jeu qui pouvait aussi représenter le balcon de Juliette ou bien les remparts d'un château.

E – The Gentlemen's Room ou la Chambre des Gentlemen : pour six pences, les amateurs de théâtre issus de milieu aisé pouvait y « écouter » la pièce assis dans de confortables fauteuils.

F – The Tiring House : cette pièce en coulisse était un endroit où les acteurs se mettaient en costume et se retiraient après la pièce.

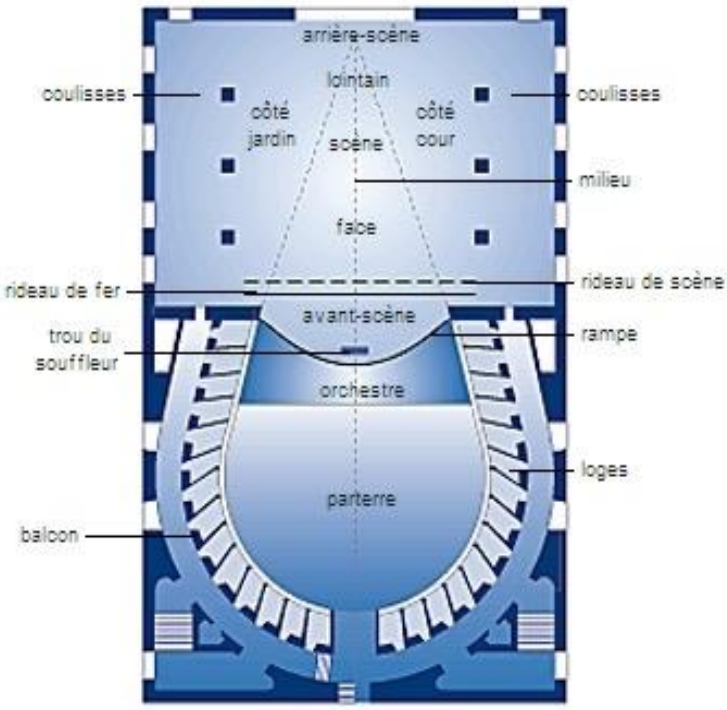
G – The Trapdoor ou la trappe : cette trappe menait à un espace sous la scène d'où toutes sortes de fantômes, sorcières et diables pouvaient entrer sur scène.

H – The Pillars of Hercules ou les piliers d'Hercule : ces colonnes ne sont pas en marbre comme on pourrait le croire mais en bois peint. Ces deux énormes troncs supportaient le toit de la scène, « The Heavens ».

Le Shakespeare's Globe - Angleterre, UK Legacies[20].

[20] http://uklegacies.blogspot.com/2011/08/le-shakespeare-globe-angleterre.html

À la même époque sont construits les premiers théâtres à l'italienne qui deviendront le modèle de la salle de théâtre en Europe aux XVIIIème et XIXème siècles. La première réalisation de ce type de salle est le Téatro Olimpico d'Andrea Palladio en 1580 ci-dessous.



L'espace s'organise comme suit[21] :

La conception de la manière dont doivent être bâtis les théâtres évolue notablement à la fin du XIXème siècle, notamment avec la conception que développe Wagner de l'œuvre totale dans *L'œuvre d'art de l'avenir* en 1849. L'œuvre d'art totale a pour Wagner une fonction éducative. Elle offre l'occasion d'une catharsis qui permet au peuple assemblé d'élever son âme.

Dans cette perspective, l'œuvre doit réaliser l'unité de l'art et de la vie comme a pu le faire originellement la tragédie grecque. D'abord de manière formelle en hybridant diverses disciplines artistiques dont le lien s'est rompu artificiellement au cours de leur développement historique[22]. Ensuite esthétiquement en utilisant en même temps différents médias offrant une richesse et une densité sensorielle inédite. Enfin intellectuellement en mobilisant les codes symboliques de chacun d'eux pour interroger les grands problèmes métaphysiques et philosophiques qu'affronte nécessairement tout homme au cours de son existence. Ainsi, « *produire une œuvre d'art totale ne consiste pas seulement à associer plusieurs techniques, plusieurs disciplines ou plusieurs médias. Il s'agit aussi d'englober le spectateur, d'investir tous ses sens, de conduire la vie et l'art à fusionner.* » selon Jean Galard et Julian Zugazagoitia dans *L'œuvre d'art totale*[23]. »

> *« La grande œuvre d'art totale qui devra englober tous les genres de l'art pour exploiter en quelque sorte chacun de ces genres comme moyen, pour l'annihiler en faveur du résultat d'ensemble de tous, c'est-à-dire pour obtenir la représentation absolue, directe, de la nature humaine accomplie [...]. L'œuvre d'art commune suprême est le drame : étant donné sa perfection possible, elle ne peut exister que si tous les arts sont contenus en elle dans leur plus grande perfection. On ne peut se figurer le véritable drame autrement qu'issu du désir commun de tous les arts de s'adresser de la manière la plus directe au public commun et pour une complète intelligence, que par une communication collective avec les autres arts ; car l'intention de chaque genre d'art isolé n'est réalisé qu'avec le concours intelligible de tous les genres d'art. »*
>
> Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir* (1849).

Non seulement l'œuvre d'art totale opère la fusion des genres artistiques et donc du travail des différents artistes associés à la création mais crée une communauté spirituelle des spectateurs créant une symbiose des artistes, des spectateurs, de l'œuvre qui aboutit à leur totale identification commune[24]. Le peuple est devenu artiste qui est devenu peuple qui se confond avec l'œuvre rompant la distinction entre l'art et la vie qui ne sont plus qu'une seule et même réalité.

Cette conception se concrétisera dans le projet de construction d'un grand théâtre qui offrira les conditions optimales à la représentation et à la réception publique de l'œuvre de Wagner, le Palais des Festivals de Bayreuth que l'on peut voir ci-après.

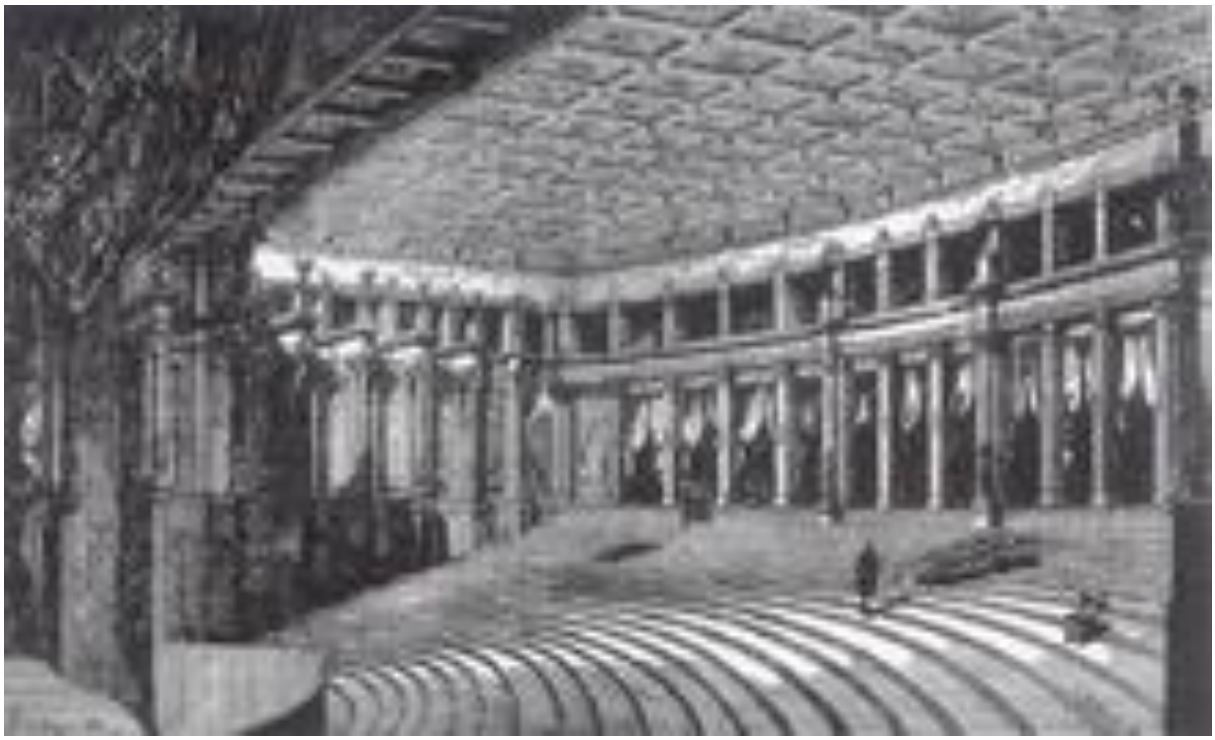
---

[21] https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/théâtre/186018

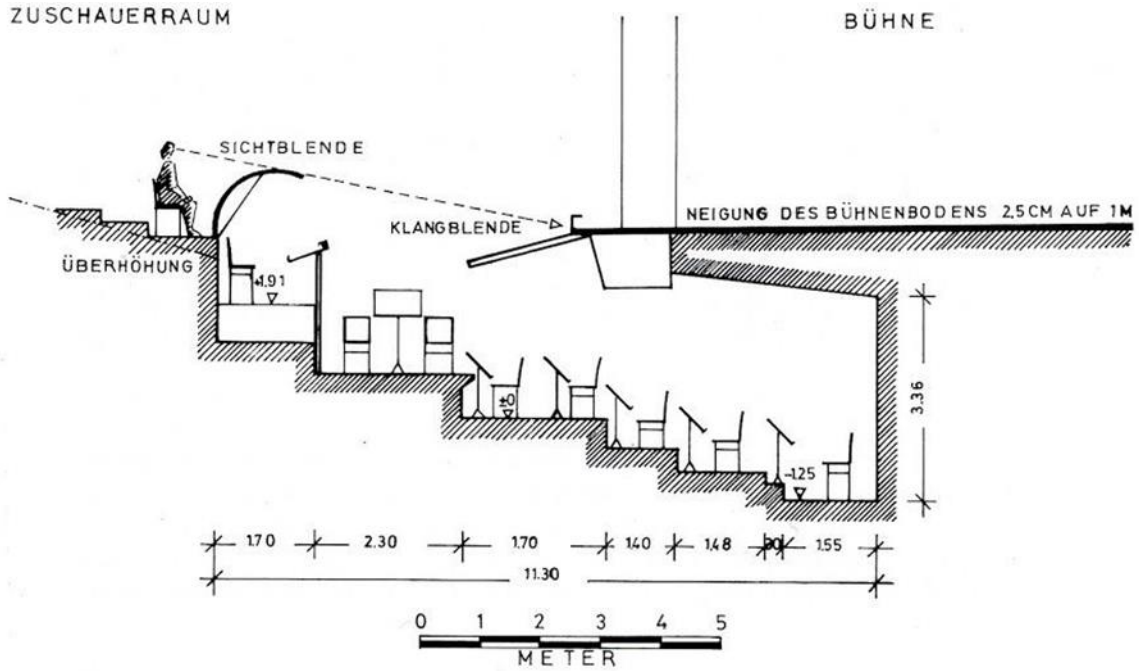
[22] « *Combien notre théâtre est incapable d'opérer dans un drame véritable l'union de toutes les branches de l'Art sous la forme la plus haute, la plus accomplie, apparaît déjà dans sa division en deux genres : le drame et l'opéra, par laquelle on enlève au drame l'expression idéalisante de la musique, et l'on refuse de prime abord à l'opéra l'essence et la haute portée du véritable drame.* » Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir.*

[23] Jean Galard, Julian Zugazagoitia, Antoine Compagnon, et al., *L'œuvre d'art totale*, sous la direction de Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Paris, 2003

[24] « *O toi, Peuple, unique, excellent ! Voilà ce que tu as fait, poète ; ce Wieland, c'est toi-même ! Forge tes ailes et prends ton essor !* », Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir.*



Rompant avec l'organisation en fer à cheval autour de la scène du théâtre à l'italienne, le Palais des Festivals s'inspire des amphithéâtres gréco-romains. Les places occupées par les spectateurs ne sont plus fonctions de leur rang social ou de leurs moyens financiers, tous sont égaux devant l'œuvre. L'orchestre est invisible car placé dans une fosse sous la scène évitant que l'attention des spectateurs ne soit perturbée par le mouvement des musiciens comme on peut le voir ci-dessous. Enfin, la lumière s'éteint dans la salle dès le début du spectacle.



Schnitt durch den Orchesterraum · Cross-section of the orchestra pit
Coupe de l'orchestre

Les conceptions wagnériennes de la fonction sociale de l'art comme dispositif de transformation sociale qui fait advenir le peuple comme une communauté de destin qui a ressaisi la nécessité commune à laquelle il est soumis[25] vont infuser et être largement partagées par les avant-gardes du début du XXème siècle. Ainsi, Jean-Jacques Nattiez soutient dans *Musiques – Une encyclopédie pour le XXIème siècle* – que *« Le concept wagnérien de Gesamtkunstwerk va être au centre des préoccupations des gens de théâtre, et tout particulièrement de Diaghilev avec les Ballets russes. L'idée d'une œuvre d'art totale donne la main à une conception mystique et religieuse du théâtre. Celle-ci a été théorisée par Ivanov qui tente de promouvoir l'union de la passion sexuelle, de l'expérience religieuse et de l'extase. En écrivant le Poème de l'extase et Prométhée, le compositeur Alexandre Scriabine voulait réaliser un Mysterium, tentative de fusion de la musique, des couleurs et des arts dans l'esprit du Gesamtkunstwerk. Typique de l'époque, cette œuvre inachevée, mais pour laquelle il a laissé un texte un grand nombre d'esquisses musicales, se proposait de contribuer à la transformation des dissonances de la vie humaine en une harmonie parfaite.* [26] *».* Ainsi, Harald Szeemann, commissaire de l'exposition *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (*La tendance à l'œuvre d'art totale*) montée pour le centenaire de la mort de Richard Wagner en 1983 identifie nombre de musiciens, de peintres, de dramaturges, d'architectes de premier plan[27] chez qui le concept d'Œuvre d'art totale est centrale.

Le Bahaus jouera un rôle déterminant dans cette réinvention de l'architecture du théâtre[28] travaillée par l'idée d'œuvre d'art totale[29]. En effet, comme le soutient Julien Ségol dans son article *Theater der Totalität ou le paradoxe des sens : l'abstraction au défi de la représentation* paru dans le numéro d'octobre 2013 de la revue Musique et Arts Plastiques, « *lieu de l'expérience totale, elle [la scène] devient le noyau qui permet de relier organiquement tous les secteurs* ».

Synesthésique tout comme le corps de l'homme qui opère dans l'esprit la synthèse de la diversité qualitative des différentes sensations qui entrent en analogie dans la représentation, l'œuvre théâtrale interpelle l'homme dans sa totalité, corps et âme, et résorbe la dualité entre ce qui est individuel et universel.

Une nouvelle relation à l'espace scénique est inventée. Les jeux de lumières dessinent et redimensionnent l'espace au fur et à mesure de l'avancée du spectacle, l'utilisation de la

---

[25] Ainsi, il écrit dans *L'œuvre d'art de l'avenir* que *« Cette nécessité donnera au peuple la souveraineté sur la vie, elle l'élèvera à l'unique puissance de la vie. ».*

[26] p1238 Jean-Jacques Nattiez, *L'univers wagnérien et les wagnérismes* in *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIe siècle - T. 4: Histoire des musiques européennes*, Actes Sud, 2006.

[27] Ainsi, Kurt Schwitters dans le Catalogue de l'exposition *La tendance à l'œuvre d'art totale* au Centre Georges-Pompidou évoque des artistes comme Ferdinand Cheval, Antoni Gaudi, Rudolf Steiner, Adolf Wölfli, Peter Behrens, le futurisme italien, Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg, Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Erik Satie, Kurt Schwitters, Tatlin, El Lissitsky, Bauhaus, die Gläerne Kette, Walter Gropius, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Antonin Artaud, John Cage, Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Anselm Kiefer et Marcel Broodthaers.

[28] *« La scène fait l'objet d'une ambition bien particulière en ce qu'elle devient le lieu de réalisation par excellence des aspirations à l'expérience totalisante. Elle ouvre un nouveau rapport à l'espace, alors réinvesti par le vocabulaire et les matériaux de la modernité avec ce dessin caractéristique d'y redéfinir les contours de l'« homme nouveau », une figure centrale dans l'approche du Bauhaus. La pensée de l'espace, irriguée par la tentation de l'abstraction, devient le moyen de repenser le ferment communautaire dans la société moderne en perte de repères traditionnels. »* Julien Ségol, *Theater der Totalität ou le paradoxe des sens : l'abstraction au défi de la représentation* in revue *Musique et Arts Plastiques*, octobre 2013.

[29] *« Ce dont nous avons besoin, ce n'est pas l'œuvre d'art totale, à côté de laquelle la vie s'écoule, séparée, mais une synthèse de tous les moments de la vie, qui SE FORME D'ELLE-MEME, se rassemble en une Œuvre totale (la vie) enveloppant tout, qui abolisse tout isolement, dans laquelle CHAQUE réalisation INDIVIDUELLE résulte d'une nécessité universelle. »* Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film* (1925).

photographie et même de la projection cinématographique permet de créer des jeux de perspectives nouveaux sur les fonds de scène, l'utilisation de plateformes mobiles et d'échafaudages offre une modulation optimale de l'espace et du mouvement des éléments de décors aussi bien que des acteurs sur scène.

Ces évolutions nécessitent une redéfinition de l'architecture des théâtres.

Ainsi, Yves Raymond remarquait que « *L'évolution du lieu théâtral depuis la fin du siècle dernier [le XIXème siècle] concrétise une remise en cause fondamentale, un mouvement de force contre la scène à l'italienne. Différents types d'espaces sont issus de ce mouvement : la scène ouverte, le théâtre en rond, le théâtre à scène annulaire, la scène centrale, etc. Cet éclatement de la scène devait trouver sa place dans une architecture théâtrale différente.*[30] ».

Déjà, en 1920 le metteur en scène et théoricien du théâtre Edward Gordon Craig écrivait :

> *« Une nécessité m'apparut : le théâtre doit être un espace vide, avec seulement un toit, un sol, des murs ; à l'intérieur de cet espace, il faut dresser pour chaque nouveau type de pièce une nouvelle sorte de scène et d'auditorium temporaire. Nous découvrirons ainsi de nouveaux théâtres, car chaque type de drame réclame un type spécial de lieu scénique*[31] ».

Cette conception dynamique du rapport à l'espace de la représentation impose que celui-ci soit modulable. L'architecture du théâtre est donc confrontée à l'alternative qu'Antoine Vitez posait dans *L'abri ou l'édifice* : *« Finalement, il n'y a que deux types de théâtre, l'abri ou l'édifice. Dans l'abri on peut s'inventer des espaces loisibles, 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.*[32] ». Question en tension au moment de la reconstruction alors que les pouvoirs publics œuvrent à ouvrir à tous, déterminant l'action du tout nouveau Ministère des Affaires culturelles[33].

Les équipements culturels au sein desquels les théâtres occupent une place centrale ne sont plus seulement une manifestation de la puissance publique comme cela a été traditionnellement mais

---

[30] Yves Raymond, *Espaces transformables, espaces problématiques* in *Revue Jeu*, 1996, n°79, 83–86.

[31] Cité par Denis Bablet, *Le lieu, la scénographie et le spectateur*, *Théâtre/Public*, n° 55, 1984, p. 20.

[32] Antoine Vitez, *L'abri ou l'édifice*, *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 199, octobre 1977, p. 24.

[33] *« Si nous avons eu à résoudre, d'abord, la question du théâtre, ce n'est pas que nous la trouvions plus importante qu'une autre, mais elle était la plus urgente et, par là, elle nous était imposée. Dans ces conditions, nous ne pouvions pas à la fois résoudre le problème du théâtre et celui des monuments historiques. [...] il n'y a qu'une culture démocratique qui compte et cela veut dire quelque chose de très simple. Cela veut dire qu'il faut que, par ces maisons de la culture qui, dans chaque département français, diffuseront ce que nous essayons de faire à Paris, n'importe quel enfant de seize ans, si pauvre soit-il puisse avoir un véritable contact avec son patrimoine national et avec la gloire de l'esprit de l'humanité. Il n'est pas vrai que ce soit infaisable ; c'est presque assez facile et bien d'autres choses sont plus difficiles. L'enseignement peut faire qu'on admire Corneille ou Victor Hugo. Mais c'est le fait qu'on les joue qui conduit à les aimer. La culture est ce qui n'est pas présent dans la vie, ce qui devrait appartenir à la mort. C'est ce qui fait que ce garçon de seize ans, lorsqu'il regarde peut-être pour la première fois une femme qu'il aime, peut réentendre dans sa mémoire, avec une émotion qu'il ne connaissait pas, les vers de Victor Hugo :*

> *Lorsque nous dormirons tous deux dans l'attitude*
> *Que donne aux morts pensifs la forme du tombeau...*

Il y a un héritage de la noblesse du monde et il y a notamment un héritage de la nôtre. Que de tels vers puissent être un jour dans toutes les mémoires françaises, c'est une façon pour nous d'être dignes de cet héritage, c'est exactement ce que nous voulons tenter. », André Malraux, Discours à l'Assemblée Nationale, Présentation du budget des affaires culturelles, 17 novembre 1959.

bel et bien *« une représentation exemplaire d'un projet de société »* comme le soutient Sandrine Dubouilh in *L'architecture comme image du théâtre au XXème siècle*[34].

Cependant, comment créer des lieux ouverts à tous et donc rompre avec le caractère monumental du théâtre, et édifier des bâtiments qui accueillent les grandes œuvres qui par essence sont absolument exceptionnelles ? Comme l'illustre cet extrait d'une lettre d'Émile Jean Biasini alors directeur du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle au ministère des Affaires culturelles à Michel Durafour maire de Saint-Étienne :

> *« Une maison de la Culture en effet, ce n'est pas la salle des fêtes, le local d'associations ou le théâtre municipal reconstruit. Ce n'est pas l'office municipal de la Culture, la cimaise rêvée par les peintres du dimanche ou la scène attendue par le corps de ballet local* [35]*[...] ».*

Les nouveaux lieux de diffusion de la culture doivent être à la fois exemplaires de la culture qu'ils portent sans pour autant être trop impressionnants au risque d'exclure les populations défavorisées. Sandrine Dubouilh[36] remarque que le modèle qui tendra à s'imposer sera celui des nouveaux centres commerciaux dont la transparence attire le chaland et relance incessamment le désir d'un objet à un autre comme l'a théorisé Jean Baudrillard dans *Le système des objets* et *La société de consommation*. Bien plus, l'absence de références du fait que peu de salles de spectacle ont été construites durant la première moitié du XXème siècle met en perspective ces questionnements comme le rappelle Sandrine Dubouilh. Ainsi, elle écrit que lors du colloque *Architecture et Dramaturgie* organisé en Sorbonne en décembre 1948 :

> *« Les hommes de théâtre vivent un complexe : dans l'imaginaire collectif, l'image du théâtre reste celle des salles de spectacle des XVIIIème et XIXème siècles, et le rouge et or, imposé tardivement par Charles Garnier à l'Opéra de Paris, est resté la couleur du théâtre. On veut rompre avec l'image de cette salle, image de la bourgeoisie, d'une société hiérarchisée qui humilie les classes les plus défavorisées, mais sans savoir quelle image serait la plus adaptée pour signifier les nouvelles valeurs du théâtre. Le questionnement peut se résumer dans une formule lapidaire, mais efficace : le béton armé n'a pas d'âme, mais le rouge et or n'est pas républicain. Il faut simplifier l'image du théâtre, simplifier aussi son accès et effacer « l'inégalité blessante de nos salles de spectacle*[37] *». À l'image de la bonbonnière, on substitue une utopie : l'amphithéâtre, image fantasmée d'une démocratie qui s'adonnait à la philosophie et aux grandes tragédies porteuses des plus hauts questionnements sur l'humanité.*[38] *»*

C'est le modèle de l'amphithéâtre qui va s'imposer dès la construction de la Maison de la Culture d'Amiens (voir photos ci-après). Il est, selon les mots de René Allio, *« la meilleure machine à faire voir qui soit »*[39].
Source : https://www.maisondelaculture-amiens.com

---

[34] Sandrine Dubouilh, *L'architecture comme image du théâtre au XXème siècle*, *Double jeu*, 8 | 2011, pp 39-50.
[35] Émile Jean Biasini, *Lettre à M. Durafour, maire de Saint-Étienne*, 5 octobre 1965 (Centre des archives contemporaines, cote 840 756, article 201).
[36] Dubouilh opt. cit.
[37] Romain Rolland, *Le théâtre du peuple*, Paris, Hachette, 1913, p. 113.
[38] Dubouilh opt. cit.
[39] René Allio, « Le théâtre comme instrument », in *Le lieu théâtral dans la société moderne*, ed. C.N.R.S., 1963, p. 104.

C'est donc la référence à la démocratie athénienne antique qui va prévaloir mais elle n'est pas la seule. En effet, les maisons du peuple construites à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle qui attestaient de la capacité des organisations populaires tels que les syndicats ne sont pas loin dans l'imaginaire convoqué lors de la construction de ces « Maisons » de la Culture. Pour autant, loin du caractère monumental de ces édifices, c'est plutôt le modèle d'équipement de quartier telles que salle des fêtes, piscine municipale, bibliothèque qui va prévaloir dans l'architecture de ces bâtiments telle que l'atteste cette photo de la Maison de Culture d'Amiens en 1960 :

En effet, comme le soutenait, René Allio lors du colloque de Royaumont en 1961 sur le lieu théâtral dans la société moderne :

> *« Il n'y a pas de question touchant au théâtre qui ne passe, aujourd'hui comme toujours, par la question du public. [...] Contre un théâtre, pur instrument de consommation de formes d'art déjà connues par un public cultivé, je choisis le théâtre comme instrument de diffusion de la culture dans un public élargi sans cesse. Et ce choix ne peut pas ne pas avoir de répercussion sur les formes de l'architecture et les moyens de la scénographie. Il implique des solutions à des problèmes qui paraissent terre à terre à certains (aussi important que les moyens de transport pour venir au théâtre, les horaires de représentation, la possibilité offerte au public de trouver au théâtre un restaurant ou une bibliothèque ou une garderie d'enfants, ou les trois à la fois) et qui sont aussi essentiels pour la vie de théâtre de demain que les seuls problèmes du langage dramatique. En vérité on ne peut les séparer.[40] »*

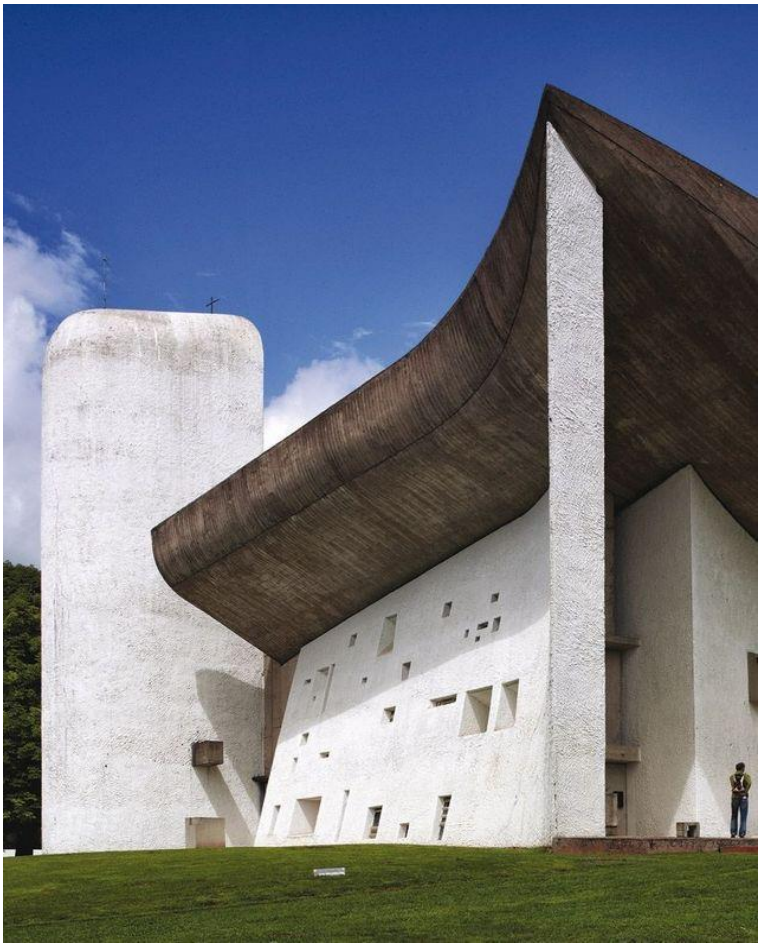
[40] René Allio, *Le théâtre comme instrument*, in *Le lieu théâtral dans la société moderne*, ed. C.N.R.S., 1963.

Le brutalisme

Style architectural très en vogue des années 1950 et 1970 qui se caractérise par la répétition de certains éléments comme les fenêtres, ainsi que par l'absence d'ornements et le caractère « brut » du béton. Le terme vient du français « brut » mais a été utilisé pour la première fois par les architectes Alison et Peter Smithson qui parlèrent de *new brutalism*. C'est Le Corbusier qui, en laissant le béton apparent à l'état brut, est à l'origine de ce mouvement. En effet, il écrit dans *Vers une architecture* que « *L'architecture, c'est, avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants* ». Le primat est donné à la matière sur l'harmonie de la forme considérée comme esthétisante, superfétatoire. Un bâtiment se doit d'être d'abord fonctionnel et utile d'autant plus dans les sociétés industrielles de la deuxième moitié du XXème siècle qui devaient faire face à la reconstruction et à l'exode rural. Bien plus, la démarche vise également à choquer en rompant avec les codes architecturaux traditionnels.

Le Corbusier, La cité radieuse, Marseille, 1952

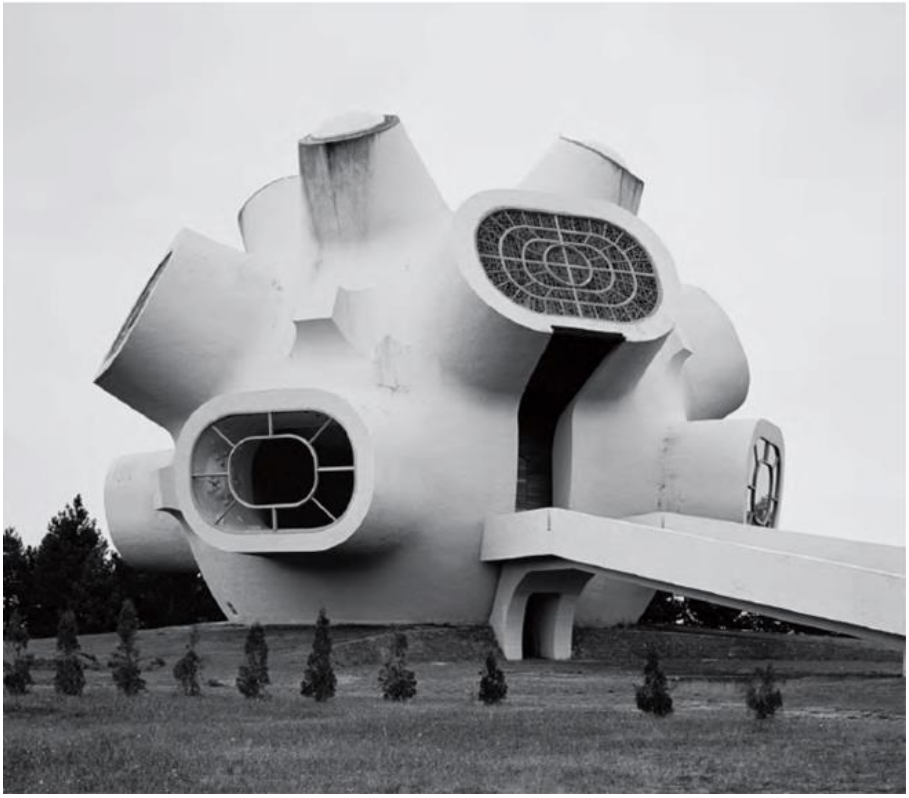
© Cemal Emden - FLC/ADAGP, 2016
Le Corbusier, Couvent Sainte-Marie de la Tourette



© Cemal Emden - FLC/ADAGP, 2016
Le Corbusier, Notre dame du Hauts, Ronchamp

© Benjamin Antony Monn/ARTUR IMAGES
Louis Kahn, Salk Institute, La Jolla, California, USA, 1965

Courtesy University of California, San Diego
William Pereira & Associates, Geisel Library, University of California, San Diego, California, USA, 1970



Courtesy Jan Kempenaers
Jordan and Iskra Grabuloski, Monument Ilinden (Makedonium), Krushevo, Macedonia, 1974

.

Eero Saarinen and Associates, Trans World Airlines (TWA) Terminal,
JFK Airport, New York, USA, 1962

Courtesy Bunker Arquitectura
Bunker Arquitectura, Sunset Chapel, Acapulco, Mexico, 2011

© Matteo Rossi/ARTUR IMAGES
OMA, De Rotterdam, Rotterdam, The Netherlands, 2013

Courtesy GAPP Architects
GAPP Architects & Urban Designers, Grand Central Water Tower, Midrand, South Africa, 1996

Courtesy Fran Parente
João Filgueiras Lima, (Lelé), Centro de Exposições do Centro Administrativo da Bahia, Bahia, Brazil, 1974

Courtesy Fondation Le Corbusier & DACS
Le Corbusier, Assembly Building, Chandigarh, India, 1962

© Bettmann/CORBIS
Marcel Breuer and Associates, Whitney Museum of American Art, New York, New York, USA, 1966

Avant la visite

Vous pouvez préparer la visite du TÉAT Plein Air avec vos élèves en commençant par travailler avec eux sur le repérage des différents lieux qui composent le théâtre :

- les lieux d'accueil du public : l'entrée, la billetterie, le jardin, la buvette ;
- la « salle » de spectacle : la jauge (1 000 places), les gradins en amphithéâtre (ouvrir un échange sur ce que permet cette installation du public : absence de hiérarchisation des places, même visibilité quel que soit l'endroit où l'on se trouve, placement libre), le plateau, la scène (cour/jardin), le fond de scène, les cintres, le gril[41], la régie son (console de mixage, hauts parleurs), la régie lumière (projecteurs, la rampe[42]) ;
- les espaces accessibles seulement aux professionnels : les loges, le foyer des acteurs, les ateliers, l'entrepôt des décors.

En vous appuyant sur la connaissance et les souvenirs personnels que vos élèves ont de ce lieu emblématique de la vie culturelle de La Réunion et en fonction de l'âge et du niveau de vos élèves, vous pouvez proposer un échange à l'oral ou un travail d'écriture sous une forme imposée comme le récit d'une expérience personnelle, la description du lieu, un écrit d'invention se déroulant au TÉAT Plein Air dans lesquels vous pouvez demander à utiliser le vocabulaire du théâtre.

Vous leur expliquez/racontez qui est l'architecte Jean Tribel et ce qu'a été le projet de construction du TÉAT Plein Air. Vous pouvez, si vous le désirez, vous appuyer sur ce court texte de présentation sur le site des TÉAT[43] :

> *« Depuis 1970, dans les hauteurs de Saint-Paul, le TÉAT Plein Air surplombe Saint-Gilles-les Bains, sur la côte ouest de l'île de La Réunion.*
> *Construit par Jean Tribel, entièrement composé d'un béton brut, il comprend un amphithéâtre qui peut accueillir 1 000 personnes et une deuxième scène pour un public de 250 personnes.*
> *En 2012, le TEAT Plein Air a été inscrit au titre des monuments historiques et décoré du Label Patrimoine remarquable du XXème siècle.*
> *Il s'agit d'un lieu "magique" de nuit comme de jour. [...] Détaché du tissu urbain et de ses nuisances, posé sur une crête, le théâtre de "verdure" à l'origine, devenu "théâtre de plein air" est un belvédère surprenant offrant des vues plongeantes sur Saint-Gilles, l'océan et sur les paysages environnants. Il s'agit du plus ancien théâtre de l'île. »*

Enfin, les faire réfléchir à la vocation d'un lieu public de spectacle vivant. Vous pouvez vous appuyer, éventuellement, sur la présentation du projet des TÉAT RÉUNION sur le site des TÉAT[44]:

---

[41] Plancher à claire-voie qui sert de support à l'éclairage.
[42] Rangées de lumières en bord de scène.
[43] https://www.teat.re/teat-reunion/reportage/2019/08/17/les-theatres-departementaux,le-tEat-champ-fleuri-et-le-tEat-plein-air,40.html
[44] https://www.teat.re/teat-reunion/reportage/2019/08/13/teat-champ-fleuri-teat-plein-air,le-projet-des-tEat-reunion,15.html

TÉAT Champ Fleuri | TÉAT Plein air

Le projet des TÉAT Réunion

Exigence artistique, soutien à la création, accès à la culture pour tous et sur tout le territoire, sont les fondamentaux qui constituent notre projet et nous animent au quotidien.

Les TÉAT Champ Fleuri et TÉAT Plein air sont des établissements artistiques du Département de La Réunion.

La collectivité a confié à notre association, **TÉAT Réunion**, la gestion et l'exploitation de ces lieux pour une période [...] qui s'achèvera en 2022. Une délégation de service public définit le projet culturel que nous mettons en œuvre pour le Département.

Exigence artistique, soutien à la création, accès à la culture pour tous et sur tout le territoire

Vous connaissez la partie émergée de l'iceberg : les spectacles que nous proposons. Théâtre, danse, musique, cirque, nous nous attachons tout au long de l'année à vous proposer le meilleur de la création contemporaine. Mais notre action ne s'arrête pas aux portes des théâtres !

Pour toucher tout type de publics, même les plus éloignés de la culture ou de lieux culturels, nous travaillons avec des associations qu'elles soient culturelles, sociales ou d'animation. Notre objectif : amener des spectacles en décentralisation notamment dans les hauts de l'île, ou permettre à ces publics d'assister à ces spectacles dans nos salles.

Au cœur de notre mission également, nous adresser à tous les publics et notamment les plus jeunes. Avec des dispositifs comme TÉAT au Collège, ou en partenariat avec l'Académie de La Réunion, nous permettons au jeune public de se familiariser avec le spectacle vivant ou même de se frotter à la pratique artistique.

Enfin, nous nous engageons également à soutenir la création et les artistes de La Réunion. En choisissant d'accompagner des artistes associés, nous voulons permettre, sereinement, l'émergence de créateurs et la naissance d'œuvres inédites.

Spectateurs, élèves et étudiants, artistes, professeurs, écoles de danse, de musique, de théâtre, comité d'entreprise, associations, bénévoles, partenaires culturels, mécènes ou encore institutions publiques, nous portons ce projet avec vous !

Parce qu'en venant dans nos salles, en étant fidèles à notre programmation, vous faites également vivre ce projet et plus important encore, vous en faites un projet partagé.

Après la visite

Vous pouvez commencer en proposant un échange sur la visite du TÉAT Plein Air avec vos élèves en demandant à chacun de livrer ce qui l'a le plus marqué. Refaire un topo avec eux sur le vocabulaire du théâtre, la configuration et l'histoire du lieu avant que de leur demander de faire, en fonction de leur âge, un dessin, un schéma ou une sorte de plan qui représente le théâtre.

Vous pouvez proposer une découverte de l'évolution de l'architecture des théâtres en vous appuyant sur les repères du dossier et lancer les élèves sur des recherches et exposés. Pour ce faire, vous pouvez vous appuyer sur les ouvrages suivants :

- *Histoire du théâtre dessinée, De la préhistoire à nos jours*, André Degaine, Ed. Nizet, 2000
- *Le Théâtre raconté aux jeunes*, André Degaine, Ed. Nizet, 2006
- *La langue du théâtre,* Agnès Pierron, Ed. Le Robert, collection *les usuels*, 2009

Vous pouvez proposer un travail de recherche sur le brutalisme que vous introduirez en projetant les différentes photographies proposées de réalisation célèbres de ce mouvement.

Vous pouvez vous appuyer sur les textes qui suivent pour proposer aux plus âgés un travail de réflexion sur les thématiques :

- Quel rôle accorder à l'art et à la culture dans la société contemporaine ?
- Le théâtre contemporain est-il une reviviscence du théâtre grec ?
- Qu'est-ce que le patrimoine architectural du XXème siècle ?

Quel rôle accorder à l'art et à la culture dans la société contemporaine ?

Un rôle désormais marginal

> *« [...] Si Homère et Eschyle n'avaient pas existé, si Dante et Shakespeare n'avaient pas écrit un seul vers, si Bach et Beethoven étaient restés silencieux, la vie quotidienne de la plupart de nos contemporains serait à peu près ce qu'elle est. Mais, si Pythagore, Galilée et James Watt n'avaient pas existé, la vie quotidienne, non seulement des Américains et des Européens de l'Ouest, mais aussi des paysans indiens, russes et chinois serait profondément différente. Or, ces transformations profondes ne font que commencer. Elles affecteront certainement l'avenir encore plus qu'elles n'affectent le présent.*
> *Actuellement, la technique scientifique progresse à la façon d'une vague de chars d'assaut qui auraient perdu leurs conducteurs : aveuglément, impitoyablement, sans idée, ni objectif. La principale raison en est que les hommes qui se préoccupent des valeurs humaines, qui cherchent à rendre la vie digne d'être vécue, vivent encore en imagination dans le vieux monde préindustriel, ce monde qui nous a été rendu familier et aimable par la littérature de la Grèce et par les chefs-d'œuvre que nous admirons à juste titre des poètes, des artistes et des compositeurs, de l'ère préindustrielle.*

Ce divorce entre la science et la « culture » est un phénomène moderne. Platon et Aristote avaient un profond respect pour ce que de leurs temps on connaissait de la science. Le Renaissance s'est autant préoccupée de rénover la science que l'art et la littérature. Léonard de Vinci a consacré plus d'énergie à la science qu'à la peinture. C'est aux architectes de la Renaissance que l'on doit la théorie géométrique de la perspective. Pendant tout le XVIIIème siècle, de grands efforts ont été entrepris pour faire connaître au public les travaux de Newton et de ses contemporains. Mais à partir du début du XIXème siècle, les concepts et les méthodes scientifiques deviennent de plus en plus abstrus, et toute tentative pour les rendre intelligibles au plus grand nombre apparaît de plus en plus illusoire. La théorie et la pratique de la physique nucléaire moderne ont révélé brutalement qu'une ignorance totale du monde de la science n'est plus compatible avec la survie de l'humanité. [...] »

Bertrand Russell,

Le Divorce de la science et de la « culture », un phénomène de notre temps

Discours prononcé lors de la remise du prix Kalinga[45] le 28 janvier 1958 à l'UNESCO[46]

Un supplément d'âme

« Dès lors que La Réunion, terre française par la volonté de ses habitants, s'ouvrait, comme la France entière, au monde de la fin du XXème siècle, qu'elle devait même connaître pour cette évolution un rythme plus rapide pour compenser certains retards et de graves misères, le progrès économique et social était et demeure, en tous domaines, notre ambition.

Le progrès prend, comme il se doit, les formes les plus variées. Adapter la production de la canne et la fabrication du sucre aux exigences du Marché Commun, en même temps engager la lutte contre les bidonvilles et promouvoir une politique de logements. Construire une cimenterie ou une usine de matières plastiques, en même temps des hôpitaux et des dispensaires. Creuser et aménager un port pour la grande pêche, en même temps développer l'aide sociale sous toutes ses formes et notamment l'aide à la femme, à la famille. Créer des coopératives agricoles, des groupements de producteurs, en même temps ouvrir des centres d'enseignement technique, de formation professionnelle et d'enseignement supérieur. Faire croître la migration, organiser l'accueil et l'implantation des jeunes réunionnais en métropole, en même temps aménager ici des Maisons des Jeunes, diffuser la télévision. J'en passe...Tout est nécessaire. Tout doit aller du même pas.

Ce théâtre prend place dans cette politique. D'abord parce qu'il est utile de compléter ce qui a été réussi, ce qui est entrepris, ce qu'il faut encore entreprendre et réussir, par un effort et un apport supplémentaire, progrès et promotion à la fois-effort de l'art, apport de la beauté !...

Sans doute convient-il de mettre l'accent sur les évolutions nécessaires et le constant souci d'améliorer partout la condition humaine. Sans doute devons-nous savoir que rien n'est donné sans travail, sans courage, sans discipline-toutes qualités qui portent les sociétés vers l'expansion et le progrès. Mais seul l'esprit peut animer et orienter la marche des sociétés diverses vers un même destin, humain, pacifique, libéral.

[45] Prix de vulgarisation scientifique.

[46] https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066121_fre

Que ce modeste théâtre soit l'expression de cette grande espérance ! Est-ce une ambition excessive ?
Non, répondront tous ceux qui croient au destin de la France, ici présente par l'ardeur de sa foi dans la liberté, le progrès et la paix. [...] »

Michel Debré,
extrait du discours d'inauguration du Théâtre de Plein Air de Saint-Gilles
le 5 septembre 1970

Un besoin pressant de la vie contemporaine

« [...] Il était entendu, il y a cent trente ans, que la plus grande actrice française ne pouvait pas jouer dans cette ville parce qu'il n'y avait personne pour l'écouter. Vous êtes tous ici, et combien d'Amiénois seront là après vous. Vous êtes plus nombreux comme abonnés de cette Maison qu'il n'y a d'abonnés à la Comédie Française. A Bourges, qui a deux ans d'existence réelle, il y a 7 000 abonnés et Bourges a 60 000 habitants. Rien de semblable n'a jamais existé au monde, sous aucun régime, jamais 10% d'une nation ne s'est trouvé rassemblé dans l'ordre de l'esprit.
De quoi s'agit-il essentiellement ? D'abord d'un changement absolument total de civilisation. Nous savons tous que nous sommes en face d'une civilisation nouvelle. [...]
Si les grands Pharaons avaient dû parler à Napoléon, ils auraient parlé de la même chose. Bien sûr, l'armée française était plus étendue que l'armée de Ramsès. Mais c'étaient les mêmes ministres, les mêmes finances, la même guerre. Alors que si Napoléon devait parler sérieusement avec le Président des Etats-Unis, ils ne sauraient plus de quoi ils parlent en commun. [...]
Non seulement la civilisation nouvelle a détruit les anciennes conditions du travail mais elle a détruit la structure des anciennes civilisations qui étaient des civilisations de l'âme.
Elle a remplacé l'âme par l'esprit, et la religion non pas par la métaphysique, mais par la pensée scientifique, la signification de la vie par les lois du monde. Je ne juge pas, et ce serait parfaitement inutile. [...]
L'essentiel est d'ailleurs, il est dans la présence de la machine qui a changé le rapport de l'homme et du monde.
D'une part, la machine a créé le temps vide qui n'existait pas et que nous commençons à appeler le loisir. [...] [Les] grandes civilisations agraires et plus ou moins religieuses n'avaient pas de temps vide : elles avaient des fêtes religieuses.
Le temps vide, c'est le monde moderne. Mais ce qu'on a appelé le loisir, c'est-à-dire un temps qui doit être rempli par ce qui amuse, est exactement ce qu'il faut pour ne rien comprendre aux problèmes qui se posent à nous. Bien entendu, il convient que les gens s'amusent, et bien entendu que l'on joue ici même ce qui peut amuser tout le monde, nous en seront tous ravis.
Mais le problème que notre civilisation nous pose n'est pas du tout celui de l'amusement, c'est que, jusqu'alors, la signification de la vie était donnée par les grandes religions, et plus tard par l'espoir que la science remplacerait les grandes religions, alors qu'aujourd'hui il n'y a plus de signification de l'homme et il n'y a plus de signification du monde [...]. La Culture, c'est ce qui répond à l'homme quand il se demande ce qu'il fait sur la terre. [...]

Le génie découvre ce qui rôde dans l'âme des hommes et, l'ayant découvert une fois, il advient que, très souvent, il le découvre pour très longtemps. [...] »

André Malraux,
extraits du Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de
la Maison de la culture d'Amiens
le 19 mars 1966

Un besoin essentiel

« [...] L'universalité du besoin d'art ne tient pas à autre chose qu'au fait que l'homme est un être pensant et doué de conscience. En tant que doué de conscience, l'homme doit se placer en face de ce qu'il est, de ce qu'il est d'une façon générale, et en faire un objet pour soi. Les choses de la nature se contentent d'être, elles sont simples, ne sont qu'une fois, mais l'homme, en tant que conscience, se dédouble : il est une fois, mais il est pour lui-même. Il chasse devant lui ce qu'il est ; il se contemple, se représente lui-même. Il faut donc chercher le besoin général qui provoque une œuvre d'art dans la pensée de l'homme, puisque l'œuvre d'art est un moyen à l'aide duquel l'homme extériorise ce qu'il est.
Cette conscience de lui-même, l'homme l'acquiert de deux manières : théoriquement, en prenant conscience de ce qu'il est intérieurement, de tous les mouvements de son âme, de toutes les nuances de ses sentiments, en cherchant à se représenter à lui-même, tel qu'il se découvre par la pensée, et à se reconnaître dans cette représentation qu'il offre à ses propres yeux. Mais l'homme est également engagé dans des rapports pratiques avec le monde extérieur, et de ces rapports naît également le besoin de transformer ce monde, comme lui-même, dans la mesure où il en fait partie, en lui imprimant son cachet personnel. Et il le fait, pour encore se reconnaître lui-même dans la forme des choses, pour jouir de lui-même comme d'une réalité extérieure. On saisit déjà cette tendance dans les premières impulsions de l'enfant : il veut voir des choses dont il soit lui-même l'auteur, et s'il lance des pierres dans l'eau, c'est pour voir ces cercles qui se forment et qui sont son œuvre dans laquelle il retrouve comme un reflet de lui-même. Ceci s'observe dans de multiples occasions et sous les formes les plus diverses, jusqu'à cette sorte de reproduction de soi-même qu'est une œuvre d'art. [...] »

Hegel, *Introduction à l'esthétique*

Le théâtre contemporain est-il une reviviscence du théâtre grec ?

Un lieu ouvert où communie le peuple ?

« Nous avons hérité des premières décennies du vingtième siècle, et plus encore de la générosité militante de la reconstruction, l'idée d'un théâtre destiné à rassembler la communauté ; on disait alors le peuple. Envisagé comme un des lieux de la citoyenneté, calqué sur le modèle fantasmé des théâtres grecs, le théâtre du vingtième siècle a été pensé comme relevant du domaine public, pour ne pas dire comme une cause nationale ; un lieu de réconciliation consécutif aux violences des révolutions et des guerres qui ont marqué la période 1848-1945. De nombreux textes décrivent ces « hémicycles fraternels » où, pour reprendre les mots de Jean Vilar, les spectateurs seraient enfin « rassemblés » et « unis ». Mais si cette idéologie du

théâtre-rassemblement a pu laisser quelques traces et que les théâtres en France font effectivement partie des équipements publics, au même titre que les écoles ou les hôpitaux, force est de constater que ces bâtiments entretiennent une relation subtile à l'espace public. L'architecte concepteur de théâtre apprend vite à se familiariser avec les contraintes de l'organigramme général d'un tel équipement, où sont séparés les espaces relevant du public (hall, billetterie, foyers, vestiaires, sanitaires et salle de spectacle, entre autres), et ceux relevant du privé (administration, espaces techniques, ateliers, salle de répétition, loges, foyers et scène). Il y apparaît clairement que le point crucial est celui de la rencontre entre ces deux parties distinctes dont il faut garantir l'imperméabilité, autrement dit le front de scène, parfois (en)cadré. De part et d'autre de cette interface, deux mondes vivent presque séparément et se préparent à la rencontre. Cette organisation générale fait aussi apparaître les seuils successifs, qui fonctionnent selon deux logiques simultanées : aller de l'espace public ouvert vers l'espace clos de la salle, et ce faisant, passer de la multitude qu'offre la place ou la rue à l'unité qu'est le fauteuil. »

Sandrine Dubouilh,
L'entrée en salle : de la rue au fauteuil, les lieux de la préparation du public,
L'entrée en scène, 5/2012

Une redéfinition des espaces salle-scène

« En relation avec son travail de scénographe, Allio a été amené à s'intéresser à l'architecture théâtrale, à la possibilité de moduler l'espace scénique en l'adaptant aux différentes dramaturgies [...]. Cherchant à donner un sens social à sa démarche théâtrale, il s'associe dès 1960 aux membres de l'AUA : ensemble ils créent un projet de Maison de la Culture[47]. [...]

Le projet « Maison de la Culture » correspond à un besoin en équipement culturel des grandes agglomérations et à la recherche d'un nouvel espace culturel dont l'élément cristallisateur serait un théâtre populaire avec une fonction éducative. Pour Allio, la représentation du spectacle nécessite un prolongement culturel sous la forme de débats, de rencontres avec le metteur en scène, ainsi que la mise à disposition de livres en relation avec la pièce. [...] L'inventaire des formes historiques théâtrales (de la salle à l'italienne au théâtre total) conduit René Allio à concevoir le lieu théâtral comme un lieu flexible et modulable dans lequel le rapport scène-salle peut être transformé en fonction du type de représentation, et ce par opposition au lieu fixe de la salle à l'italienne – forme qui prévaut encore dans les années soixante – et dont Allio dénonce la spécialisation. Ainsi, la salle est modulable en fonction du rapport scène-salle souhaité pour le spectacle et de manière à ce que le spectateur puisse encercler entièrement (modèle du théâtre en rond) ou en partie (modèle élisabéthain ou en éperon) l'aire de jeu.

Allio fait remarquer que chaque époque a sa propre architecture qui évolue avec son temps. Les théâtres à l'italienne et leurs dispositifs répondent notamment à un ensemble de règles propres à l'époque qui les a conçus. Pour Allio, cette forme « archaïque » bien trop connotée ne peut désormais satisfaire le théâtre contemporain et son public. Il faut donc faire table rase du passé et repenser

[47] Le projet, destiné initialement à la ville de Villeurbanne, ne sera pourtant pas réalisé. En revanche, et sur les mêmes bases, Allio collabore à la même période à la conception du théâtre en plein air d'Hammamet en Tunisie.

entièrement la configuration de la salle, l'emplacement du spectateur en assemblée homogène et non plus selon un système hiérarchique de classe sociale adopté de l'époque napoléonienne – d'où la suppression des loges. En réponse, Allio conçoit un modèle d'amphithéâtre en gradins répondant à une seule catégorie de places et dont la disposition se veut plus démocratique et populaire. Ce dispositif en forme d'hémicycle permet non seulement une meilleure visibilité d'ensemble mais un contact plus étroit des groupes sociaux. »

Catherine Guillot, *L'architecte de théâtre*,
Double jeu Théâtre / Cinéma, 2 | 2004 - René Allio

Qu'est-ce que le patrimoine architectural du XXème siècle ?

Une place exemplaire dans un courant majeur de l'architecture du XXème siècle

« Avec son inscription au titre des monuments historiques, la Commission régionale du patrimoine et des sites a considéré que le théâtre de Saint-Gilles constituait un témoignage éloquent de l'architecture « brutaliste » à La Réunion.
Construit à partir de 1968 sur un terrain de l'ancien domaine de l'Éperon, cet équipement culturel réinterprète avec force les canons de l'architecture du théâtre grec. Plus qu'une simple construction, il s'agit en fait d'une subtile intervention consistant notamment en un savant remodelage du site. En lieu et place du traditionnel mur de scène, un portique constitué de voiles de béton s'ouvre sur le paysage ; ce dernier n'étant pas sans rappeler quelques arides collines du Péloponnèse. Outre la transparence ainsi générée, une telle organisation permet une grande souplesse quant à l'aménagement de l'espace scénique.
Au final, seule la présence totémique du grand pylône support de régie technique permet de signaler le théâtre dans le paysage. L'apparente sobriété émanant de cette réalisation relève en fait d'une remarquable assimilation des données du programme associée à une toute aussi juste adaptation à la topographie du site. En résulte une architecture dont la plastique radicale n'en demeure pas moins sensible.
Encore peu protégé au titre des monuments historiques, le patrimoine architectural, industriel et technique du XXème siècle constitue, sur le plan de sa conservation et de sa mise en valeur, un des enjeux culturels des années à venir auxquels est confronté le Ministère de la culture et de la communication. »

Vincent Cassagnaud[48],
Conférence : le Théâtre de Plein Air de Saint-Gilles et Jean Tribel
CAUE, 30.09.2012[49]

Protéger des édifices dont on n'est pas encore capable de reconnaitre spontanément le caractère remarquable

« [...] La connaissance, la conservation et la mise en valeur du patrimoine architectural et urbain du XXème siècle constituent l'un des enjeux majeurs du ministère de la culture et de la communication pour les prochaines années. Ce patrimoine est en effet très exposé. Or, il présente des caractéristiques et des usages

[48] Architecte des bâtiments de France, chef du service du patrimoine de l'architecture et de l'urbanisme, Direction des affaires Culturelles de l'Océan Indien.
[49] http://www.archi.re/exposition-au-caue-le-theatre-de-plein-air-de-saint-gilles-de-jean-tribel/

propres qui conjugués à l'absence du recul temporel généralement nécessaire aux choix de protection, rendent aussi urgentes que délicates la définition et la mise en œuvre de mesures de préservation adaptées. Pour ces raisons, le patrimoine architectural et urbain du XXème siècle fait l'objet de la part du ministère de la culture d'un plan d'intervention prioritaire en treize mesures associant étroitement les services déconcentrés et la direction de l'architecture et du patrimoine. Au nombre de ces mesures figure le label Patrimoine du XXème siècle, créé en vue d'identifier et de signaler à l'attention du public, au moyen d'un logotype, les édifices et ensembles urbains qui, parmi les réalisations architecturales de ce siècle, sont autant de témoins matériels de l'évolution technique, économique, sociale, politique et culturelle de notre société. La mise en place de ce label appellera l'attention des décideurs, des aménageurs, mais aussi et surtout de ses usagers et du public sur les productions remarquables de ce siècle en matière d'architecture. Elle fera ainsi progressivement percevoir celles-ci par la conscience collective comme des éléments à part entière de notre patrimoine et conduira, le moment venu, à rechercher l'outil le plus pertinent pour assurer la protection d'un certain nombre d'entre elles. [...] »

Direction de l'architecture et du patrimoine,
Circulaire n° 2001/006 du 1er mars 2001 relative
à l'institution d'un label Patrimoine du XXème siècle

Qu'est-ce que le brutalisme ?

« Né au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le terme « brutalisme » connut une grande vogue parmi les architectes, sans qu'on sût jamais précisément ce qu'il recouvrait. C'est en Angleterre qu'il apparut, dès le début des années 1950, sous la forme du « new brutalism ». Un certain nombre de jeunes architectes s'emparèrent de ce qualificatif teinté de violence et en firent leur drapeau. Par la suite, plutôt qu'une école ou qu'un mouvement, le mot continua de désigner une génération de « jeunes hommes en colère » et un climat polémique, masquant des sensibilités assez diverses et parfois contradictoires. »

François Chaslin, extrait de l'article *Brutalisme, architecture*
Encyclopadia Universalis

Émission *Le secret professionnel de l'architecture brutaliste*, France Culture, 22.01.17 :
https://www.franceculture.fr/emissions/secret-professionnel/le-secret-professionnel-de-larchitecture-brutaliste

En quoi peut-on reconnaître une beauté aux réalités techniques ?

« Les objets techniques ne sont pas directement beaux en eux-mêmes, à moins qu'on n'ait recherché un type de présentation répondant à des préoccupations directement esthétiques ; dans ce cas, il y a une véritable distance entre l'objet technique et l'objet esthétique ; tout se passe comme s'il existait en fait deux objets, l'objet esthétique enveloppant et masquant l'objet technique ; c'est ainsi que l'on voit un château d'eau, édifié près d'une ruine féodale, camouflé au moyen de créneaux rajoutés et peints d'une même couleur que la vieille pierre : l'objet technique est contenu dans cette tour menteuse, avec sa cuve en béton, ses pompes, ses tubulures : la supercherie est ridicule, et sentie comme telle au premier coup d'œil ; l'objet technique conserve sa technicité sous l'habit esthétique, d'où un conflit qui donne l'impression du grotesque.

Généralement, tout travestissement d'objets techniques en objets esthétiques produit l'impression gênante d'un faux, et paraît un mensonge matérialisé.
Mais il existe en certains cas une beauté propre des objets techniques. Cette beauté apparaît quand ces objets sont insérés dans un monde, soit géographique, soit humain : l'impression esthétique est alors relative à l'insertion ; elle est comme un geste. La voilure d'un navire n'est pas belle lorsqu'elle est en panne, mais lorsque le vent la gonfle et incline la mâture tout entière, emportant le navire sur la mer ; c'est la voilure dans le vent et sur la mer qui est belle, comme la statue sur le promontoire. Le phare au bord du récif dominant la mer est beau, parce qu'il est inséré en un point clef du monde géographique et humain.
L'objet technique n'est pas beau dans n'importe quelles circonstances et n'importe où ; il est beau quand il rencontre un lieu singulier et remarquable du monde ; la ligne à haute tension est belle quand elle enjambe la vallée, la voiture quand elle vire, le train, quand il part ou sort du tunnel. L'objet technique est beau quand il a rencontré un fond qui lui convient, dont il peut être la figure propre, c'est-à-dire quand il achève et exprime le monde. L'objet technique peut même être beau par rapport à un objet plus vaste qui lui sert de fond, d'univers en quelque sorte. L'antenne du radar est belle quand elle est vue du pont du navire, surmontant la haute superstructure ; posée au sol, elle n'est qu'un cornet assez grossier, monté sur un pivot ; elle était belle comme achèvement structural et fonctionnel de cet ensemble qu'est le navire, mais elle n'est pas belle en elle-même et sans référence à un univers. C'est pourquoi la découverte de la beauté des objets techniques ne peut pas être laissée à la seule perception : il faut que la fonction de l'objet soit comprise et pensée ; autrement dit, il faut une éducation technique pour que la beauté des objets techniques puisse apparaître comme insertion des schèmes techniques dans un univers, aux points-clefs de cet univers. »

Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*

© François-Louis Athenas – *Détails sièges du TÉAT Plein Air*

© François-Louis Athenas – *Détails cabine régie lumière du TÉAT Plein Air*

© François-Louis Athenas

Pour aller plus loin

- Yves-Michel Bernard, *TÉAT Plein Air, Jean Tribel*, ed. Ter'la, Saint-Denis de La Réunion, 2016
- *Un après-midi avec les membres de l'atelier* le 14.06.18 à la Cité de l'Architecture et du patrimoine sur le collectif de AUA : https://www.youtube.com/watch?v=uHLNrTjeHZ8
- Décentralisation culturelle : le discours d'Amiens de Malraux : https://malraux.org/wp-content/uploads/2018/04/AM-2amiens_ok.pdf
- Peter Chadwick, *Archi Brut*, ed. Phaedon, Paris, 2016

© Hubert Nugent – Conseil Départemental de La Réunion