

## CHAPITRE VII

### ÉLÉMENTS DES THÉÂTRES

(Suite.)

---

**SOMMAIRE.** — Les théâtres modernes. — La salle de spectacle. — Hauteur des étages. — Ouverture du rideau. — Tableau comparatif. Conditions pour la vue et l'audition. Types des salles italiennes et françaises. — Avant-scènes. — Cadre du rideau. — Plafond. — Pendentifs. Difficultés de construction.

Du théâtre antique, je passerai sans transition au théâtre moderne : il serait sans intérêt de vous retenir sur les essais qui ont servi d'ébauche au programme actuel, à peu près fixé dans ses grandes lignes.

Bien entendu, la beauté des théâtres antiques a donné lieu à des imitations, soit en projets, soit en exécution, et pour toute une école, le théâtre, surtout le grand théâtre, ne pouvait être qu'un édifice demi-circulaire. Certes, l'idée a sa logique : autour d'une salle forcément convergente, constituer des bâtiments annulaires, de telle sorte que la façade soit l'enveloppe et l'expression même de la salle, c'est assurer au monument un caractère incontestable, un superbe motif de façade, et des abords extérieurs nombreux et faciles. Mais on n'a pas réussi à moderniser cette composition antique ; vestibules, escaliers, foyers, tout cela reste le théâtre romain ; pour vestibule, une galerie qui tourne ; pour

escaliers pas de cage monumentale, pas de spectacle des montées et des descentes ; pour foyer, une promenade sans lignes droites.

En somme, on s'est souvent posé la question, on ne l'a pas résolue, bien qu'il ait été fait dans ce sens des tentatives inté-

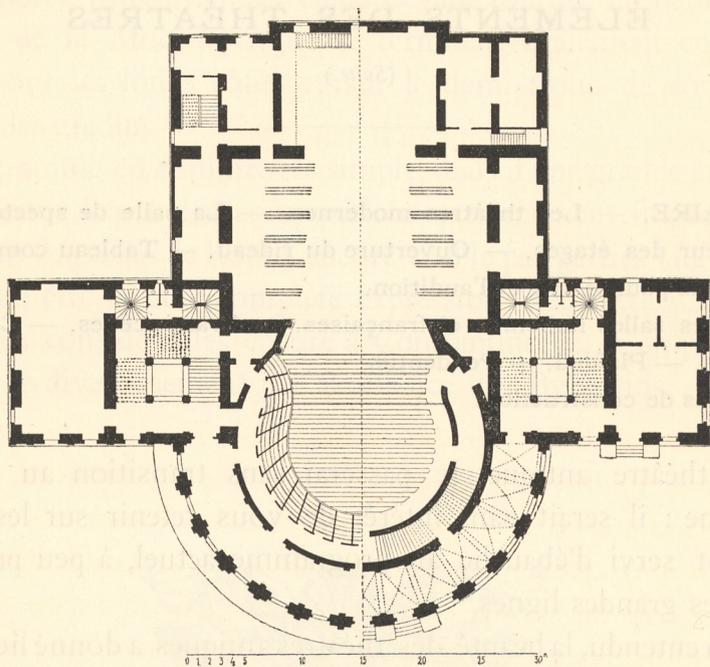


Fig. 889. — Théâtre de Mayence.

ressantes, notamment au théâtre de Mayence (fig. 889). Est-elle insoluble ? On ne doit jamais l'affirmer ; peut-être se trouvera-t-il un homme de génie qui réussira là où les autres ont échoué ; et alors il ne tiendra qu'à lui de faire une œuvre magnifique. Mais quant à présent, la question du théâtre demi-circulaire doit être écartée, et je vous entretiendrai des divers éléments du théâtre tel qu'on le conçoit de nos jours, et abstraction faite de la composition générale, dont je vous laisse le mérite et la responsabilité.

Peu de programmes sont aussi complexes que le théâtre, surtout le théâtre important et complet. C'est celui-ci que nous supposerons : qui peut le plus, peut le moins.

Un théâtre se compose de deux moitiés à peu près égales : la partie du public, la partie des artistes et de l'administration ; entre les deux, presque aucune communication ; mais dans chacune d'elles, nécessité de communications larges et faciles ; ce sont donc presque deux programmes juxtaposés, dans un monument qui cependant doit faire un ensemble et un tout.

Or, pour cette conception générale du parti d'ensemble, il y a deux idées qui pèseront plus que toutes autres sur vos dispositions : l'idée de l'évacuation facile et rapide, bien plus que celle de l'arrivée — car entre les arrivées il se passe plus d'une heure, tandis que tout le monde part à la fois, et d'ailleurs dans le cas de sinistre ou de panique que l'architecte d'un théâtre doit toujours avoir en vue, c'est encore l'évacuation qui est la première condition de salut ; — puis, l'idée des profondeurs qu'il vous faudra sous la scène, et qui dans la plupart des cas vous obligeront à relever sensiblement le sol du rez-de-chaussée de l'édifice, ou du moins celui de la salle et de la scène. Quant à la question des abords, elle ne vous appartient pas ; elle peut cependant réagir sur votre composition ; mais alors ce sont là des cas particuliers auxquels doivent correspondre des solutions particulières ; nous supposerons donc l'édifice isolé et facilement abordable dans ses diverses parties.

Nous verrons d'abord la salle, puis la scène : la salle est la raison d'être du théâtre, c'en est la partie essentielle.

Dans un espace assez restreint, il faut grouper le plus de monde possible, et l'asseoir à peu près convenablement. Sans la multiplication des étages, on n'y parviendrait jamais ; mais ces étages ne peuvent pas, ne doivent pas, avoir des hauteurs monu-

mentales : il faudrait des salles beaucoup trop hautes, ou des étages trop peu nombreux ; et de plus les spectateurs seraient trop isolés les uns des autres, la salle serait vide et froide — je parle bien entendu de théâtre public. L'expérience fait voir qu'un étage de théâtre ne doit pas dépasser *trois mètres* : c'est une condition qu'il faut accepter.

Voilà donc la salle constituée avec des spectateurs sur tout son plancher — c'est l'orchestre, le parterre, et à l'Opéra les stalles d'amphithéâtre ; puis avec trois, quatre, cinq ceintures de spectateurs, en balcons, loges, etc., autour du vide de la salle ; puis, sur une paroi de la salle, l'ouverture de la scène, fermée pendant les entr'actes par le rideau traditionnel.

Quelle sera la forme de cette salle ? Je commence par vous déclarer que je ne vous donnerai pas le moyen de faire une bonne salle de spectacle, par la raison qu'il n'y en a pas et qu'il ne peut pas y en avoir. La bonne salle de spectacle serait celle où tout le monde verrait et entendrait sans fatigue ni difficulté ; celle où tout le monde aurait de bonnes places. Or, il n'y a de bonnes places que les places de face. Peut-on faire une salle où il n'y ait que des places de face ? Non. Il y aura toujours dans un théâtre des spectateurs mal placés — trop haut — trop loin — trop de côté. Tout ce qu'on peut faire, c'est de compenser l'infériorité de ces places en les faisant payer moins cher : c'est ce qu'on fait en faisant payer plus cher les autres.

En fait, tous les essais faits ramènent toujours à peu près au demi-cercle allongé, non compris les avant-scènes. Cette forme usuelle, que représente assez bien le fer à cheval, est le résultat de bien des compromis qui l'expliquent. Mais il y a encore de très notables écarts entre les tracés de ces salles : je ne puis mieux vous le faire voir qu'en vous montrant, à une même échelle, le parallèle des balustrades des premières loges dans

quelques théâtres de divers pays : en Italie : Saint-Charles à Naples, la *Scala* à Milan, la *Fenice* à Venise ; en Allemagne, les grands théâtres de Vienne, Berlin, Munich ; en Russie, ceux de Saint-Pétersbourg et Moscou (fig. 890).

Pour un nombre voulu de spectateurs, il faut un développement correspondant de places ; si la salle est peu profonde, il faudra qu'elle soit large ;

mais ces spectateurs ont à voir ce qui se fait en scène, et surtout au milieu de la scène ; d'ailleurs les exi-

gences scéniques que nous verrons plus loin ne permettent pas une ouverture exagérée du cadre du ri-

deau ; Ch. Garnier estime que le maximum ne doit guère dépasser 15 mètres. Donc, impossibilité de déb-

border trop sensiblement à droite et à gauche. Puis, si

la salle profonde est fâcheuse pour la vue, en multipliant les places de côté et en éloignant les places de face, elle est meilleure pour l'audition — et réciproquement. Tout cela a été bien souvent tâtonné, essayé, repris, car on a beaucoup construit de théâtres. Ces tâtonnements n'ont pu produire aucune règle précise ; il semble toutefois en résulter que la salle de théâtre peut avoir sa longueur à peu près égale à sa largeur, l'arc doubleau des avant-scènes non compris.

Voici d'ailleurs quelques renseignements à ce sujet sur les principaux théâtres français et étrangers, que j'emprunte à l'appendice du livre de Ch. Garnier :

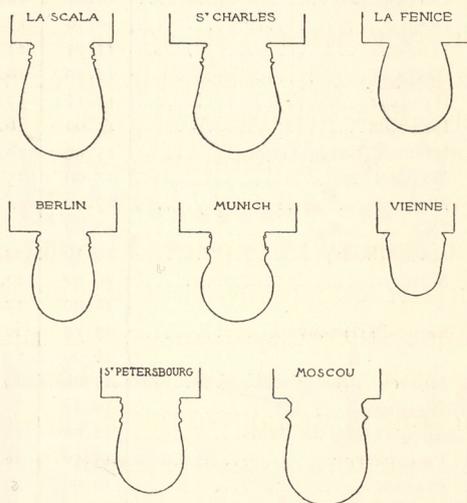


Fig. 890. — Parallele des tracés des balustrades, au niveau des premières loges de salles de spectacle.

THÉÂTRES	OUVERTURE DU RIDEAU	LARGEUR AU-DEVANT DES LOGES	LONGUEUR DU DEVANT DES LOGES AU MUR DE LA SCÈNE
AMSTERDAM . . . . .	9 mètr.	11.50	21 mètres.
ANVERS . . . . .	10.73	14.44	20.44
BERLIN . . . . .	13.34	16.79	23.225
BORDEAUX . . . . .	11.76	14.20	15.20 (jusqu'à la rampe seulement).
CAIRE . . . . .	11.00	14.00	40 mètres (scène comprise).
COPENHAGUE . . . . .	10.24	12.91	16.69
DUBLIN . . . . .	10.50	13.20	17.40
FLORENCE . . . . .	11.75	14.70	46.28 (scène comprise).
GÈNES . . . . .	14.50	18.00	20.50
HANOVRE . . . . .	13.15	13.25	14.00
LISBONNE . . . . .	13.00	16.46	18.70
LONDRES (Covent-Garden) . . . . .	15.00	18.90	49.50 (scène comprise).
MAYENCE . . . . .	11.00	15.00	22.50
MESSINE . . . . .	7.50	11.70	14.20
id. . . . .	12.00	17.40	21.75
MILAN (Scala) . . . . .	16.36	24.85	22.00
MOSCOU . . . . .	20.00	22.00	65.50
SAINT-PÉTERSBOURG . . . . .	16.00	17.00	58.50
	17.20	20.60	51.20
	16.00	17.20	48.00
MUNICH . . . . .	14.00	19.00	22.00
PALERME . . . . .	10.32	13.40	13.50
Ancien Opéra de PARIS . . . . .	12.60	16.80	22.00
PHILADELPHIE . . . . .	13.50	18.00	22.80
PRAGUE . . . . .	10.00	12.00	14.00
SANTIAGO . . . . .	12.50	18.00	19.50
STOCKOLM . . . . .	10.60	12.60	17.20
STUTTGART . . . . .	12.00	?	19.50
TURIN . . . . .	13.20	16.60	24.20
VENISE . . . . .	14.00	16.00	16.00
VIENNE . . . . .	13.95	19.16	69.26 (scène comprise).
Nouvel Opéra de PARIS . . . . .	15.60	20.50	25.625
COMÉDIE-FRANÇAISE . . . . .	11.00	14.20	17.00

De ce tableau, on ne peut tirer de conséquences précises, sinon que dans tous ces théâtres, la longueur de la salle est plus grande que la largeur. Mais la proportion varie beaucoup, surtout suivant qu'il y a ou qu'il n'y a pas d'avant-scènes. C'est ainsi que dans ce tableau les salles italiennes paraissent relativement peu profondes, et cependant elles sont toujours de forme allongée :

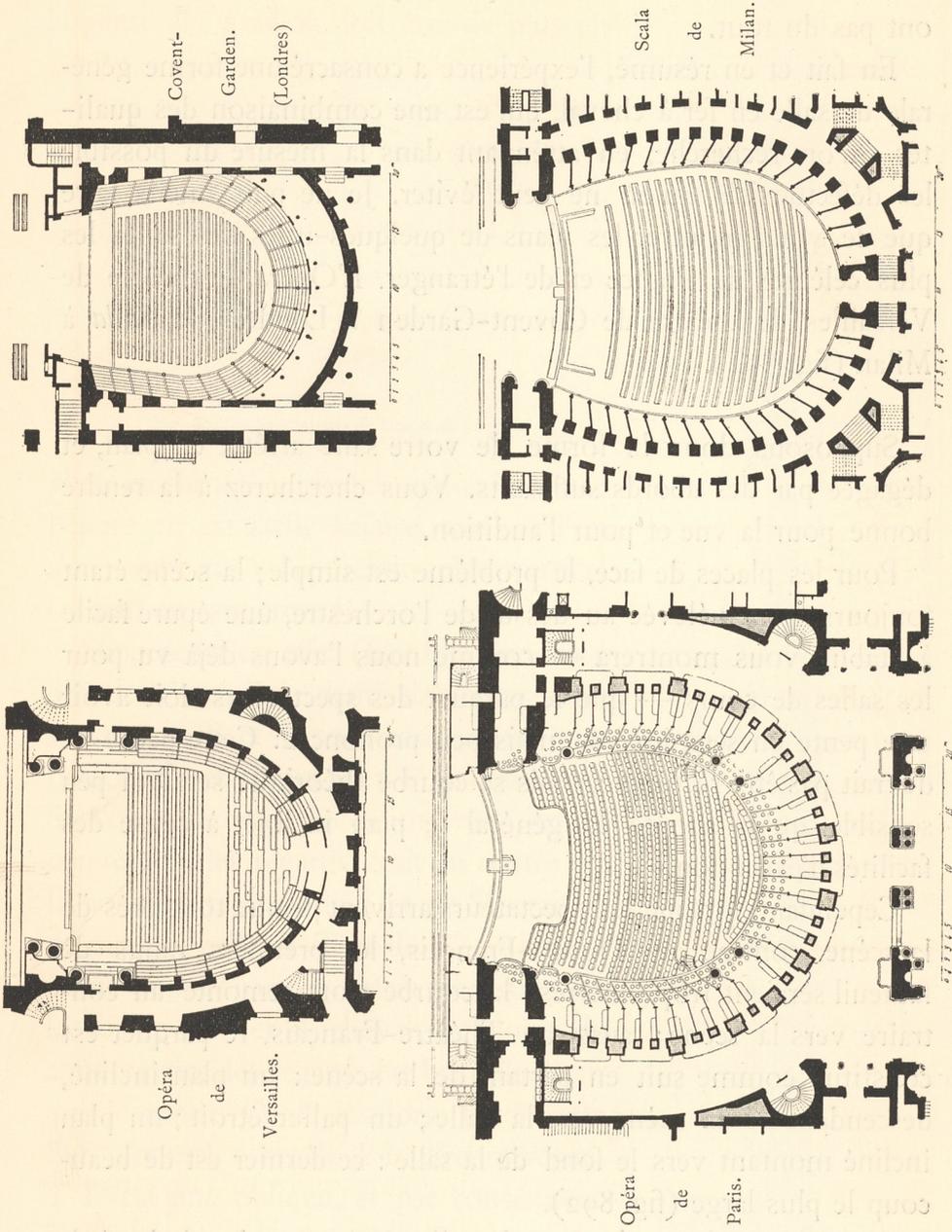


Fig. 89r. — Parallèle de quelques salles de spectacle.

mais elles ont des avant-scènes peu importantes, ou même n'en ont pas du tout.

En fait et en résumé, l'expérience a consacré une forme générale de salle en fer à cheval, qui est une combinaison des qualités qu'on recherche, en atténuant dans la mesure du possible les défauts qu'on ne peut éviter. Je ne puis mieux faire que de vous montrer les plans de quelques-unes des salles les plus célèbres de France et de l'étranger. L'Opéra, le théâtre de Versailles, le théâtre de Covent-Garden à Londres, la *Scala* à Milan (fig. 891).

Supposons donc la forme de votre salle arrêtée en plan, et dégagée par des abords suffisants. Vous chercherez à la rendre bonne pour la vue et pour l'audition.

Pour les places de face, le problème est simple; la scène étant toujours un peu élevée au-dessus de l'orchestre, une épure facile à établir vous montrera — comme nous l'avons déjà vu pour les salles de cours — que le parquet des spectateurs doit avoir une pente en sens inverse, mais peu prononcée. Cette pente ne devrait pas être rectiligne, mais sa courbe théorique serait si peu sensible qu'on adopte en général le plan incliné, à cause des facilités d'exécution.

Cependant, lorsque les spectateurs arrivent jusque tout près de la scène, comme au Théâtre-Français, les premiers rangs de fauteuil seraient trop enterrés; la courbe alors remonte au contraire vers la scène; aussi au Théâtre-Français, le parquet est constitué comme suit en partant de la scène: un plan incliné, descendant de la scène vers la salle; un palier étroit; un plan incliné montant vers le fond de la salle: ce dernier est de beaucoup le plus large (fig. 892).

Quant aux places de face des divers étages, depuis les bai-



S et T d'une part, S' et T' de l'autre, étant identiques, il en résulte que le rayon visuel dont peut disposer T' pour voir par-dessus T est moins plongeant que celui dont dispose S' ; donc, pour être dans les mêmes conditions de vue, il faudrait que T' fût plus élevé que S'. Mais comme il faut bien que les gradins soient de niveau, on voit qu'il faut tenir grand compte de cette obliquité, et établir l'épure dans l'hypothèse la moins favorable.

Il va de soi que cela sera encore plus vrai si l'on considère les places franchement latérales. Aussi peut-on dire que dans aucun théâtre peut-être les places de côté ne sont assez en pente. C'est qu'il y a bien d'autres difficultés : de construction, de niveau des corridors, etc. Il n'y a peut-être pas de programme qui comporte plus que la salle de théâtre de compromis et de transactions entre les nécessités contradictoires.

Une autre difficulté pour la vue, ce sont les cloisons de séparation des loges, surtout, bien entendu, des loges de côté. Dans une salle rationnelle, il n'y aurait pas de loges de côté : mais on en veut. Par deux instincts contradictoires, le public élégant veut tout les bénéfices d'une salle de spectacle et d'audition, mais en même temps il veut le *chez soi*. Or, si pour les loges de côté on fait des cloisons qui assurent le chez soi, au moyen de montants verticaux à l'aplomb de la balustrade, cette cloison fait un écran absolu ; si on évide cet écran en donnant à la cloison une forme de stalle, on laisse mieux passer le regard, mais on établit la promiscuité avec les loges voisines. Question encore de compromis et de cotes mal taillées. Je ne puis que vous transmettre le conseil que donne à ce sujet Ch. Garnier, de tâtonner en place ses divisions au moyen de panneaux d'essai. D'ailleurs, le plus souvent, en ce qui concerne les loges de côté, on est obligé de faire des cloisons brisées. Comme ces cloisons

devraient être très obliques par rapport à la balustrade, il en résulterait des angles très aigus, inutilisables, d'ailleurs les sièges seront toujours à peu près parallèles à cette balustrade. Dès lors, on est conduit à faire la cloison normale dans la profondeur du premier rang de sièges, puis à obliquer le surplus ; mais pour dégager la vue, il faut alors que la première partie de la cloison soit peu élevée, ou en d'autres termes que la loge soit *découverte* pour son premier rang (fig. 894).

Quant à l'acoustique, après ce que j'en ai dit en parlant des salles de cours, je ne puis guère vous en dire qu'une chose : personne n'y connaît rien, et les résultats sont au petit bonheur. Certes, il ne manque pas de traités très savants sur la matière, mais comme ils arrivent très savamment à des conclusions diamétralement opposées, ils s'annulent tellement l'un l'autre qu'il n'en reste rien. Ch. Garnier a consacré à ce sujet (p. 211) un chapitre plein de bon sens de son livre que je vous ai déjà cité ; lisez-le : lorsqu'il écrivait ce livre, l'Opéra n'était pas achevé, et il disait courageusement :

« Il faut bien que j'explique que je n'ai eu aucun guide, que je  
« n'ai adopté aucun principe, que je ne me suis basé sur aucune  
« théorie, et que c'est du hasard seul que j'attends ou l'insuccès  
« ou la réussite. »

Cependant non, ce n'est pas le hasard seul qui lui a valu la réussite : c'est aussi la sagesse. Il existe de très nombreuses salles de spectacle, et en général elles sont bonnes ; dans les théâtres,

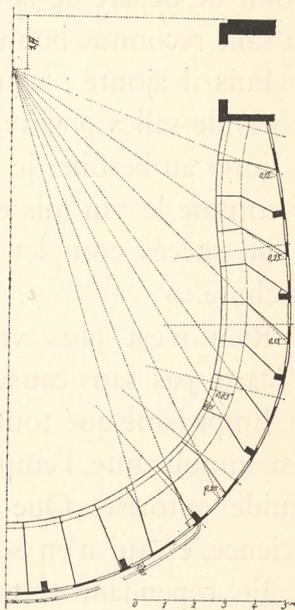


Fig. 894. — Cloisonnement des loges du Théâtre-Français.

la voix porte et on ne perçoit pas de résonances confuses. Sans doute, il y a des degrés et des nuances, mais ce ne sont que des nuances. Voilà le fait d'expérience, que nous ne pouvons expliquer mais que nous constatons : les théâtres ont leur sonorité comme les églises ont la leur : aussi était-ce sagesse de s'en tenir à ces dispositions éprouvées, et de savoir prendre pour point de départ de la composition d'une salle d'Opéra nouveau la salle reconnue bonne de l'Opéra précédent.

Puis il ajoute : « Je sais bien qu'à proprement parler il n'y a  
« pas de salles positivement mauvaises, et qu'on ne puisse amé-  
« liorer au besoin ; je sais bien que les salles *se font* à la longue  
« comme le vin mis en bouteille, et que si l'on ne peut espérer  
« un succès complet, on peut aussi ne pas trop redouter une  
« chute. »

Rien n'est plus vrai, mais moyennant la prudence qui ne s'écarte pas sans cause des précédents éprouvés.

Empirisme que tout cela, direz-vous. Eh, oui. Là où la science est impuissante, l'empirisme — c'est-à-dire l'expérience — est le guide autorisé. Que de choses d'ailleurs, revendiquées par la science, et qui n'en sont toujours qu'à l'empirisme.

Et cependant cette question est d'importance majeure en matière de théâtre. Essayons non de la résoudre mais de l'exposer.

En acoustique théâtrale, nous savons deux ou trois choses, et c'est tout. Nous savons que le son parcourt environ 340 mètres par seconde, qu'il se propage par ondes vibratoires comme la lumière et la chaleur ; qu'il est soumis aux lois de la réflexion comme la bille de billard ; enfin que les sons réfléchis, lorsqu'ils arrivent à se distancer du son direct, par écho ou prolongement, sont insupportables.

Le son direct sera ce qu'il sera, c'est avec les sons réfléchis

que naissent les dangers, notamment les dangers des théories.

Or, toutes les théories pèchent par la même pétition de principe : on suppose toujours et forcément une position *moyenne* de l'acteur, dans l'axe, et à deux ou trois mètres de la rampe. Que s'il se déplace, par côté, au fond du théâtre, au haut d'un balcon ; s'il chante ou parle dans un décor ouvert ou fermé, large ou étroit, plafonné ou béant jusqu'au gril, en été sans chauffage ou en hiver avec les courants ascendants des calorifères, devant une salle bondée ou à moitié vide, ventilée ou non — la théorie se déconcerte et capitule. Le problème est insoluble parce qu'il ne se pose pas.

Autre chose : il faut, dira-t-on, des décors fermés et peu profonds : possible. Mais on veut des effets de scène, des mouvements, de nombreuses figurations. Il faut des salles plutôt profondes, parce que le son va droit devant lui et peut porter loin : possible. Mais il faut des salles qui multiplient le plus possible les places de face et restreignent les places de côté, désespoir des spectateurs. Il ne faut pas de moulures, de sculptures, etc. : possible. Mais nous voulons qu'un théâtre soit un salon aimable et élégant. Il faut un plafond tout plat : possible. Mais nous ne tolérerions pas ce couvercle de boîte. Il faut proscrire les loges et tous les enfoncements : possible. Mais le public veut des loges, et a le droit d'en vouloir. Il faut éviter tous courants et remous d'air, notamment la nappe ascendante vers la cheminée du lustre : possible encore, mais le public aime à respirer, si peu que ce soit.

Et alors, quoi ? Il reste ceci : peut-être par hasard, les salles de théâtre, qui au fond se ressemblent fort, sont des salles où en général 1.000 à 1.200 personnes entendent assez bien la comédie, où 1.500 à 1.800 personnes entendent bien l'opéra. Quand nous voyons tant de salles de cours, de conférences, d'audiences,

où 200 personnes ne peuvent rien entendre, il me semble qu'il y a là une preuve manifeste de bonheur.

Et d'abord, voyons la salle antique : à Orange par exemple, où la sonorité est merveilleuse, l'auditeur ne perçoit et ne peut percevoir que le son direct, renforcé immédiatement par le grand mur de scène. A part ce réflecteur de son, et de son assez rapidement réfléchi pour ne pas se distancer du son direct, il n'y a rien qui puisse le réfléchir : il n'y a plus que l'auditoire, tronc de cône réfractaire à la répercussion du son : ainsi, son direct renforcé, pas de son réfléchi.

Voilà ce me semble la règle et sa démonstration expérimentale la plus concluante.

Certes nos théâtres sont plus compliqués. Mais en somme, il y a pour eux aussi renforcement du son direct par les décors, les avant-scènes, et le son réfléchi y est peu à craindre parce qu'il s'y pulvérise pour ainsi dire dans toutes les alvéoles que forment les loges, et qui constituent autant de réflecteurs pour les voisins immédiats. Et c'est ainsi que les salles italiennes, comme la *Scala*, sont excellentes au point de vue acoustique.

En fait, science ou simple bonheur, nos salles de théâtre sont avec quelques nuances des salles acoustiques. Ne lâchons pas la proie pour l'ombre.

Mais concluons que si le rêve d'amplifier le son par ses chocs contre les parois est une chimère, s'il est sage de ne pas excéder la distance qui permet d'entendre directement, — il faut se garer des trop grandes salles. Parler n'est pas crier, chanter n'est pas crier. Et ni la conversation du salon de Célimène, ni les dialogues de Marivaux, ni les proverbes de Musset ne veulent être criés. Au contraire, quel plaisir délicat et raffiné ne serait-ce pas d'entendre cela dans les salles intimes de Trianon ou de Fontainebleau, sans que les acteurs fussent obligés de se grimer violem-

ment, ou de crier à plein gosier : « ... Parlons bas, écoute ... »

Quant à des essais récents dont vous avez certainement entendu parler, de l'orchestre invisible dans des théâtres de musique, c'est une question dont la solution n'appartient pas à l'architecte. Je ne m'y arrêterai donc pas.

Au point de vue de l'aspect et de la conception générale, les salles de spectacle se rapportent à deux variétés : les salles italiennes, les salles françaises. Entre les deux groupes, quelques exemples intermédiaires empruntent un peu des deux ; mais il est inévitable que l'une ou l'autre des deux conceptions domine.

Il y a des salles italiennes célèbres, elles sont plus ou moins grandes, mais qui en a vu une les a toutes vues.

Autour d'un parquet en fer à cheval, s'élève une paroi cylindrique dans laquelle à chaque étage sont percées des baies contiguës les unes aux autres, qui sont les loges. Au-dessus un plafond ou une voussure ; peu ou pas de motif d'avant-scène ; c'est une conception nettement alvéolaire.

A l'exception du parquet, tout y est loges, on n'y voit pas ce que nous appelons balcons, galeries, loges découvertes, amphithéâtres.

Ces salles sont en général considérées comme très bonnes pour la sonorité ; mais la décoration en est des plus simples, et l'aspect ne se présente pas, à nous du moins, avec le caractère de fête que nous attachons à l'idée de théâtre.

Or, croyez bien que des différences si profondes dans l'interprétation d'un programme, qui sans doute vous étonnent, ont nécessairement leur raison d'être dans des différences de mœurs ou d'habitudes.

En Italie, les loges sont presque sans exception le domaine d'un abonné ; il y est chez lui. Et comme on reçoit peu dans la

maison, les dames, au lieu d'avoir leur jour chez elles comme les Françaises, ont leur loge au théâtre. On y reçoit, on y cause, on y rend les visites qu'on a reçues soi-même; d'ailleurs il est loisible à chacun d'aller à son tour se mettre pour ainsi dire à la fenêtre pour écouter un moment l'opéra (fig. 895).

La salle française a aussi le parquet et les loges, mais il y a de

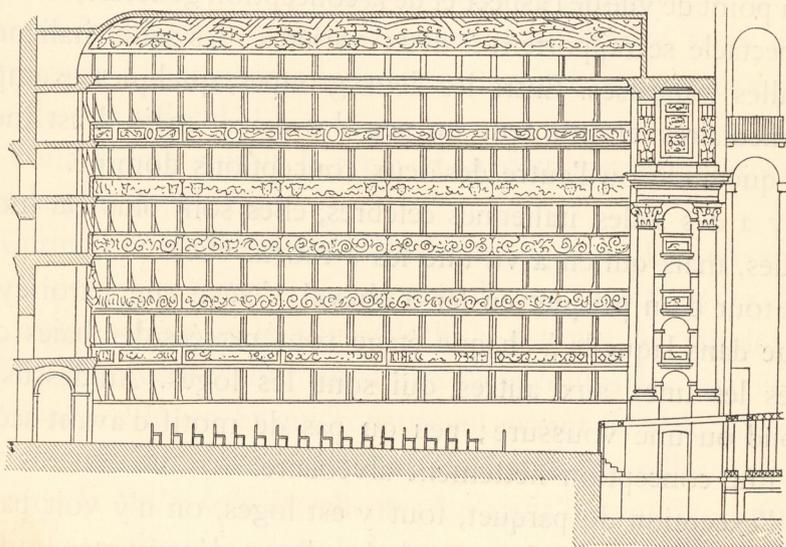


Fig. 895. — Scala de Milan. Coupe longitudinale.

plus les balcons, les galeries, et à l'Opéra cette magnifique disposition renouvelée de l'ancien Opéra, les fauteuils d'amphithéâtre (fig. 896). Tout le monde est en vue, ou presque, la salle forme une grande réunion générale bien plutôt qu'une foule de petites réunions restreintes, et, comme on le dit souvent, le spectacle est autant dans la salle que sur la scène. Les visites dans les loges existent bien, mais pendant les entr'actes, et les loges se complètent lorsque c'est possible par un petit salon.

Dès lors, la salle doit, par son architecture, sa décoration, son éclairage, affirmer cette pensée de fête qui est sa raison d'être :

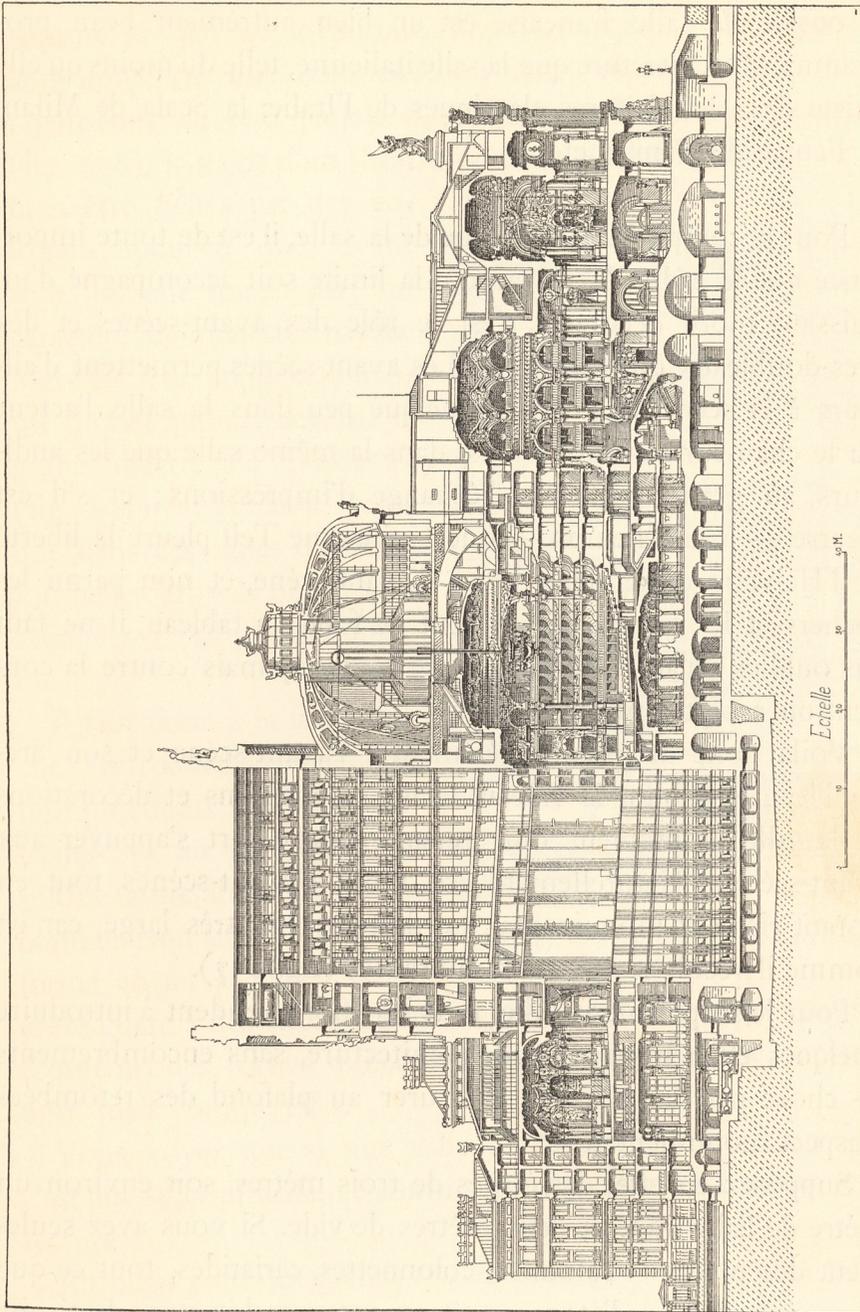


Fig. 896. — Opéra de Paris, Coupe longitudinale.

disons-le, la salle française est un bien autrement beau programme d'architecture que la salle italienne, telle du moins qu'elle existe dans les théâtres classiques de l'Italie, la Scala de Milan, la Fenice de Venise, etc.

Pour la composition artistique de la salle, il est de toute importance que le cadre du rideau qui la limite soit accompagné d'un puissant motif décoratif : c'est le rôle des avant-scènes et des arcs-doubleaux qui les relient. Les avant-scènes permettent d'ailleurs à la scène de pénétrer quelque peu dans la salle, l'acteur ou le chanteur se trouve ainsi dans la même salle que les auditeurs, au grand profit de l'échange d'impressions ; et s'il est bizarre — à la réflexion — que Guillaume Tell pleure la liberté de l'Helvétie entre deux loges d'avant-scène, et non parmi les rochers et les sapins qui servent de fond au tableau, il ne faut pas oublier qu'au théâtre on ne se révolte jamais contre la convention acceptée par l'habitude.

Voilà donc un premier élément : l'avant-scène et son arc-doubleau encadrant le rideau, et les dispositions et décorations de la salle proprement dite venant d'autre part s'appuyer aux avant-scènes. Naturellement, ce motif d'avant-scènes, tout en restant riche et monumental, ne doit pas être très large, car en somme il recule les places nombreuses (fig. 897).

Pour le surplus de la salle, tous les efforts tendent à introduire quelques éléments de grande architecture, sans encombrements — chose peu facile — et à assurer au plafond des retombées d'aspect monumental.

Supposez en effet des étages de trois mètres, soit environ un mètre de balustrade et deux mètres de vide. Si vous avez seulement des piliers — colonnes, colonnettes, cariatides, tout ce que vous voudrez — d'étage en étage, cette architecture de tiroirs

sera forcément mesquine, et le plafond l'écrasera de son aspect, comme si rien ne le portait. Si au contraire vous supportez le plafond par une colonnade ou autre disposition de piliers rapprochés, ce sera parfait si, comme au Palais de Versailles (fig. 898), il s'agit d'un théâtre de cour, où les invités pourront bien être gênés par des colonnes, pourvu que, avant tout, la salle frappe par son caractère de majesté royale. Mais ce sera un défaut dans un théâtre public, comme le grand théâtre de Bordeaux (fig. 899) ou l'Odéon, parce que dans ces salles d'ailleurs fort belles, trop de places sont sacrifiées à l'effet monumental.

Il faut donc à la fois chercher l'introduction d'éléments monumentaux, et les restreindre à un petit nombre.

Une autre difficulté est la combinaison du plafond. La forme en fer à cheval ne se prête guère à des encadrements réguliers, et il se trouve dans les écoinçons des parties difficiles à porter, non comme construction, mais comme effet.

Vous voyez que si une salle de théâtre est un beau sujet, c'est un sujet difficile, et comme combinaison et comme architecture.

Eh bien, pour les grandes salles tout au moins, nous possé-

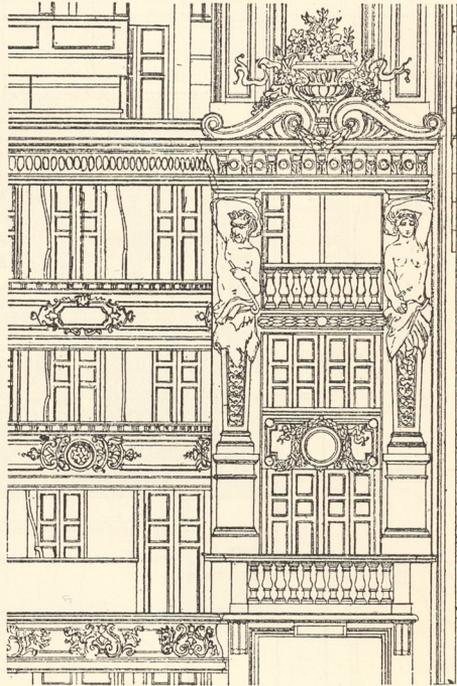
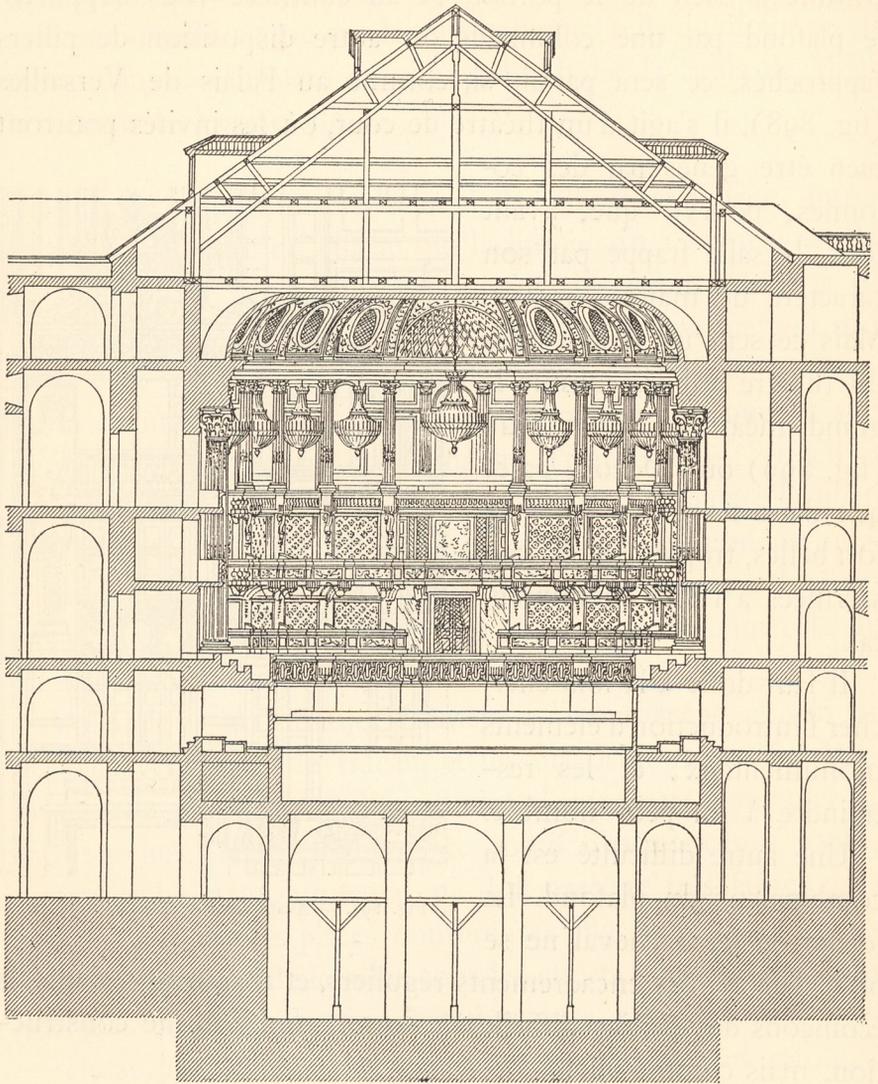


Fig. 897. — Avant-scène du Théâtre-Français.

dans une solution de génie : c'est celle qui s'est transmise de



0 1 2 3 4 5 10 15 20<sup>m</sup>

Fig. 898. — Coupe transversale de la salle de l'Opéra de Versailles.

l'une à l'autre dans les reconstructions successives de l'Opéra de Paris.

Prenant pour point de départ l'arc-doubleau de l'avant-scène, si vous supposez dans trois autres plans verticaux respectivement

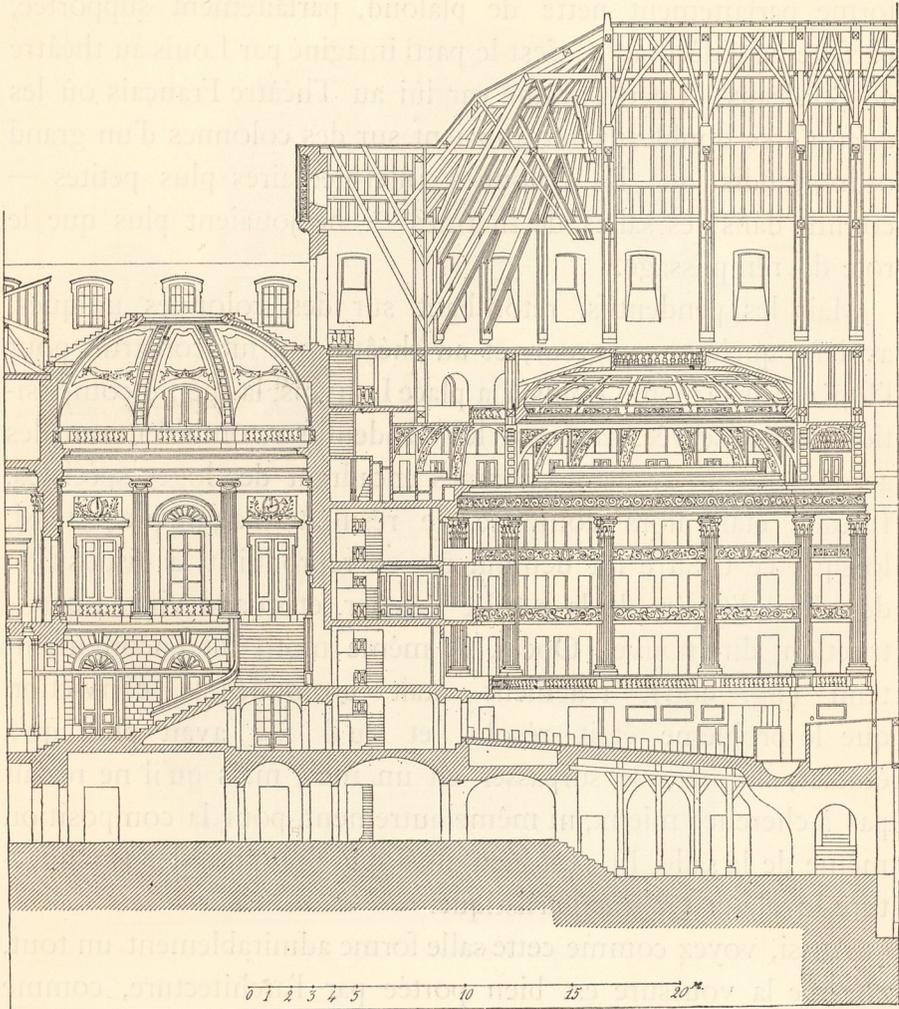


Fig. 899. — Coupe longitudinale de la salle du grand Théâtre de Bordeaux.

perpendiculaires et parallèles à ce premier, trois autres arcs-doubleaux d'ouverture à peu près pareille, un carré encadrera une partie de plafond ou plutôt de voussure qui pourra être dispo-

sée de telle manière qu'autorise le carré; entre autres, vous pourrez avoir quatre pendentifs et une coupole circulaire : une forme parfaitement nette de plafond, parfaitement supportée, parfaitement décorable : c'est le parti imaginé par Louis au théâtre de Bordeaux, et perfectionné par lui au Théâtre Français où les quatre arcs doubleaux retombaient sur des colonnes d'un grand ordre, tandis que les colonnes intermédiaires plus petites — comme dans les salles de thermes — ne jouaient plus que le rôle de remplissage.

Mais les pendentifs, retombant sur des colonnes uniques, avaient quelque maigreur, et au théâtre qui fut construit pour l'Opéra par le même Louis à la place Louvois, la même composition fut conservée, sauf que les pendentifs retombèrent sur des accouplements de deux colonnes encadrant des loges spéciales. L'étude était alors complète, le résultat magnifique; aussi, lorsque ce théâtre fut démoli, on en reproduisit la disposition de salle à l'Opéra de la rue Le Peletier, et quand vint la construction du nouvel Opéra, ce même motif fut encore maintenu (fig. 900), tellement était profonde la conviction que le problème était résolu, et qu'il n'y avait plus qu'à étudier, décorer, se surpasser en un mot, mais qu'il ne restait pas à chercher mieux, ni même autrement, pour la composition même de la salle. Et c'est bien ainsi que doit procéder l'architecture loyale et vraiment artistique.

Aussi, voyez comme cette salle forme admirablement un tout, comme la voussure est bien portée par l'architecture, comme les balustrades sont bien ramenées à un rôle de remplissage; et cet effet, si monumental qu'on peut dire qu'il n'y a pas d'autre salle de spectacle qui soit monumentale, est demandé à huit colonnes en tout, c'est-à-dire qu'il ne perd pour ainsi dire aucune place.

Avant de quitter la salle, laissez-moi vous signaler une difficulté dont s'avisent souvent trop peu les auteurs de projets :

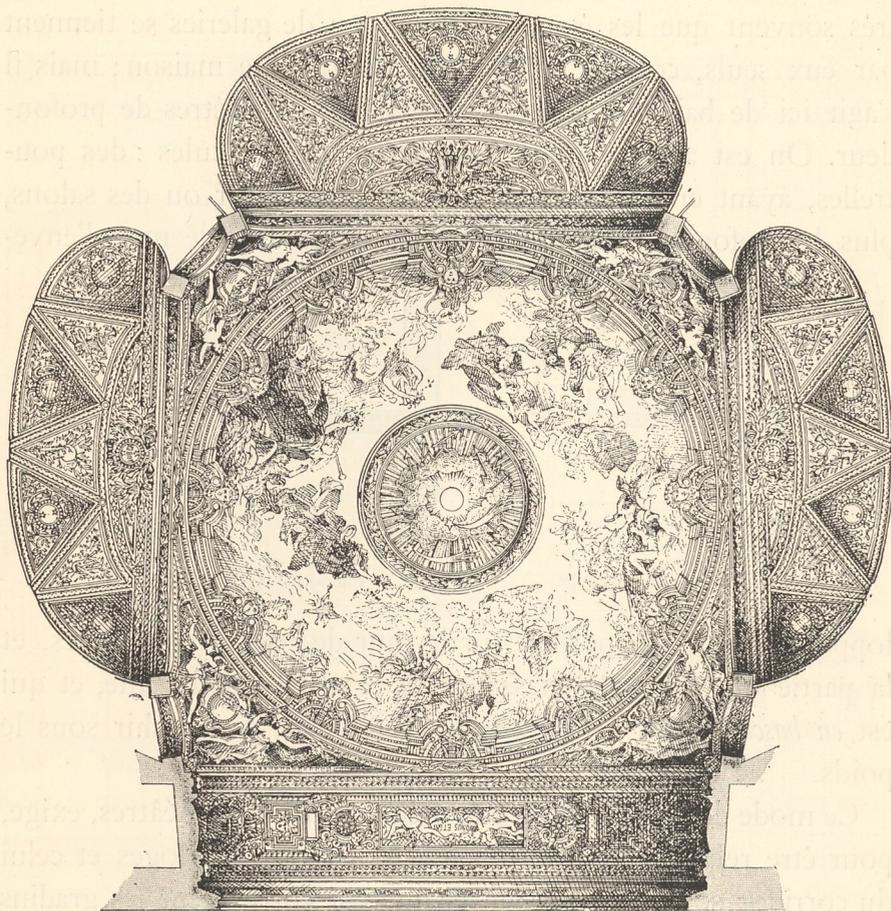


Fig. 900. — Plafond de l'Opéra.

c'est la manière de supporter les divers étages de loges ou de galeries.

Même avec des points d'appui sérieux de distance en distance comme les colonnes de l'Opéra, on ne peut guère compter que la balustrade, toujours courbe en plan, fasse une poutre suffi-

sante d'un pilier à l'autre : d'autre part, des petits piliers intermédiaires, des colonnettes, sont encombrants, et rendent difficile l'étude de cloisons évidées en forme de stalles. Aussi faut-il très souvent que les étages de loges ou de galeries se tiennent par eux seuls, comme des balcons contre une maison ; mais il s'agit ici de balcons qui peuvent avoir trois mètres de profondeur. On est alors conduit au système des bascules : des poutrelles, ayant en longueur la largeur du corridor ou des salons, plus la profondeur des loges, sont scellées dans le mur d'enve-

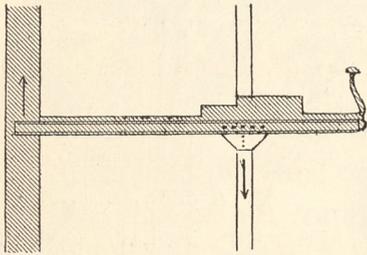


Fig. 901. — Bascule horizontale.

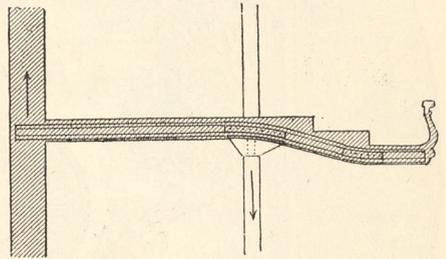


Fig. 902. — Bascule coudée.

loppe du corridor, portent sur le mur de ceinture des loges, et la partie qui s'avance en saillie de ce mur sous la salle, et qui est *en bascule*, doit être assez forte pour ne pas fléchir sous le poids.

Ce mode de construction, très fréquent dans les théâtres, exige, pour être relativement simple, que le plafond des loges et celui du corridor soient de niveau, et que par conséquent les gradins à constituer dans les loges soient dus à des saillies en contre-haut de ce plancher : d'où nécessité de marches pour entrer dans les loges (fig. 901).

Si au contraire les balustrades sont supportées par de petits piliers ou colonnettes, rien n'empêche qu'on entre de plain-pied dans les loges, dont le plafond est alors en contre-bas de celui des colonnettes.

Mais si l'on adopte ce parti d'entrée de plain-pied dans les loges, et que cependant il faille des bascules, on se trouve alors dans la nécessité de cintrer, couder et contrecouder les poutrelles

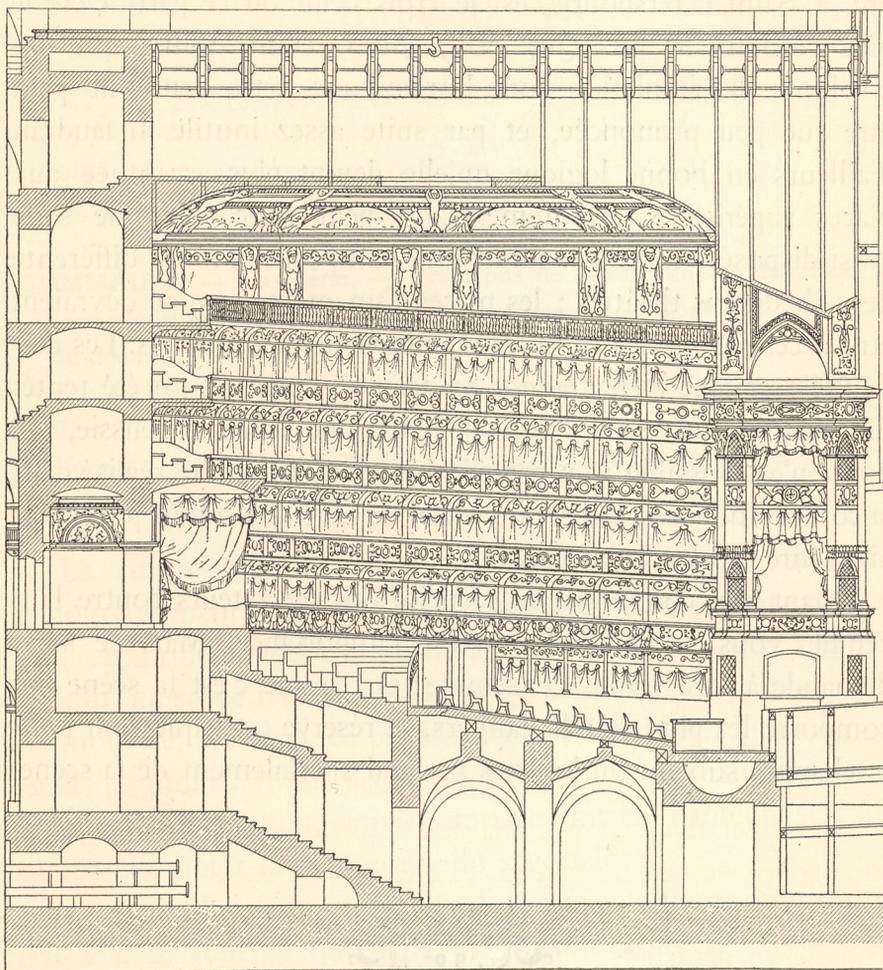


Fig. 903 — Coupe de la salle du Théâtre Alexandra à Saint-Petersbourg.

de bascules, suivant des gabarits différents, travail très difficile et qui exige forcément des retouches et des corrections (fig. 902). Croyez-moi, ne vous dites pas qu'on s'en tire toujours.

On a cherché quelquefois une solution, théoriquement séduisante, qui consiste à donner aux balcons ou balustrades des places de côté une inclinaison vers la scène. Le théâtre *Alexandra*, à Saint-Petersbourg, est je crois celui où ce parti a été le plus résolument pris (fig. 903). Mais, étant donné que les corridors de circulation sont horizontaux, cette pente ne peut être que peu prononcée, et par suite assez inutile. Il faudrait d'ailleurs en bonne logique qu'elle devînt plus accentuée aux places supérieures. Assurément, on peut concevoir une salle ainsi disposée, mais il faudrait une composition toute différente de celle de nos théâtres : les places d'un même groupe devraient être accessibles par des niveaux franchement différents. Les difficultés seraient bien grandes, en tous cas cela n'a pas été tenté. Si quelque jour ce parti donnait lieu à une solution réussie, nul doute n'est possible : un progrès immense aurait été réalisé dans la composition des salles de spectacle, car il n'y aurait plus pour ainsi dire de places de côté.

Quant aux conditions de sécurité des spectateurs contre l'incendie, vous savez quelle en est l'importance. Mais ce sujet demande à être traité d'ensemble ; et comme c'est la scène qui comporte les plus grands dangers, je réserve cette question pour le chapitre suivant où je vous parlerai spécialement de la scène.

