

CHAPITRE VIII

ÉLÉMENTS DES THÉÂTRES

(Suite.)

SOMMAIRE. — La scène. — Principes de la machinerie théâtrale. — Les plans scéniques. — Dessus et dessous. — Contrepoids. — Tas de décors.

Accès de la scène pour les personnes — les décors — les objets mobiliers.

Éclairage, chauffage, ventilation, précautions contre l'incendie.

Prescriptions minutieuses.

La contre-partie de la salle, c'est la scène. La scène est séparée rigoureusement de la salle par le mur du rideau ou *mur de scène*, qui en principe ne comporte d'autre ouverture que celle du rideau. La scène n'est autre chose qu'un espace, dont une partie, la moindre, est occupée par les acteurs, choristes, figurants, que voit le public, et par les décors; et dont tout le surplus, beaucoup plus important, soit en surface soit en hauteur, sert à la préparation et à la manœuvre du spectacle.

La scène dans son ensemble doit être en communication très facile avec tout ce qui dans un théâtre converge vers elle : foyers et loges des artistes, foyers des choristes, des figurants et figurantes, de la danse, etc., services des machinistes, dépôts et magasins de mobiliers, accessoires, armes, etc. Puis elle doit aussi être en rapport avec la direction et l'administration, et en un mot tous les services intérieurs du théâtre.

D'autre part, sur la scène même, il faut que les artistes et figurants aient de l'espace pour se former avant d'entrer dans l'espace vu : c'est ce qu'on appelle les coulisses, à droite, à gauche, au fond. Les évolutions qui s'y font dans les pièces à grand spectacle exigent souvent beaucoup de place, et les communications, toujours pressantes, avec les autres parties du théâtre exigent des entrées spacieuses et des circulations larges et dégagées. Donc la scène devra être vaste et librement desservie. En général, la surface de la scène est sensiblement supérieure à celle de la salle.

Mais pour vous donner quelque idée d'une scène de théâtre, il faut que je vous parle un peu de machinerie, ce qui revient au même que de parler décoration.

La machinerie théâtrale, qui paraît fort compliquée, est très simple; depuis Servandoni qui en a été le grand initiateur, elle n'a presque pas varié.

Au point de vue machinerie, la scène ne commence qu'au rideau, ou au *manteau d'Arlequin*. Entre le rideau et la rampe, il n'y a pas de machinerie. Aussi, il ne faut pas que cet espace, ou *proscenium*, soit trop étendu, afin que les acteurs ne soient pas obligés de jouer en avant du décor et des meubles de la scène. A l'Odéon, par exemple, la distance de la rampe au rideau est beaucoup trop grande.

A partir du rideau, et jusque près du fond, la scène est divisée *par plans* : les plans, ce sont autant de sections ou de tranches verticales parallèles au rideau, limitées en effet par des plans verticaux qui doivent être complètement libres sur les côtés, en haut, et en bas moyennant la mobilité de toutes les parties du plancher. Par conséquent, dans le plan n° 1 par exemple, on peut amener un décor de droite, un décor de gauche, amener une *ferme* des dessous, descendre des dessus une *frise*, une *bande*

d'air, ou une *toile de fond*. Tout cela sera dans le même plan vertical, parallèle au rideau. De même au plan 2 et ainsi de suite.

Le décor d'une scène se compose donc :

De châssis de décors introduits par les côtés ;

De frises ou bandes d'air, introduites par le haut, et représentant les plafonds, les ciels, etc., le tout sur deux, trois, quatre, cinq plans ;

De fermes introduites par-dessous ;

Enfin d'une toile de fond, avec ou sans ouvertures.

Seulement, pour les introductions latérales, on ne place pas nécessairement les châssis dans le plan. On dispose, en les faisant glisser dans les rainures du plan, des espèces de mâts montés sur des chariots qu'on appelle *des portants* ; les châssis, appuyés à deux portants, peuvent dès lors se placer en tous sens, normalement au rideau, en pan coupé, etc. On peut ainsi obtenir des *décors fermés*.

Les *fermes* sont des espèces de bâtis qu'on monte des dessous sur la scène, et qui représentent en découpage et en décors un objet de premier plan ; par exemple le buisson derrière lequel se cache le traître.

Enfin, les *praticables* sont des ouvrages de menuiserie qu'on rajoute à la main sur la scène pour figurer des terrains plus élevés, des estrades, etc.

Je n'entrerai pas dans des détails plus circonstanciés, ceci vous suffira, je crois, pour comprendre les nécessités dont l'architecte doit tenir compte ; car, s'il ne fait pas faire directement la machinerie, il faut qu'il en prévoie les dispositions. Je vous ferai seulement profiter de mon expérience, en vous montrant les plans et coupes de la scène du Théâtre-Français après sa reconstruction (fig. 904 et 905) ; vous m'excuserez de vous

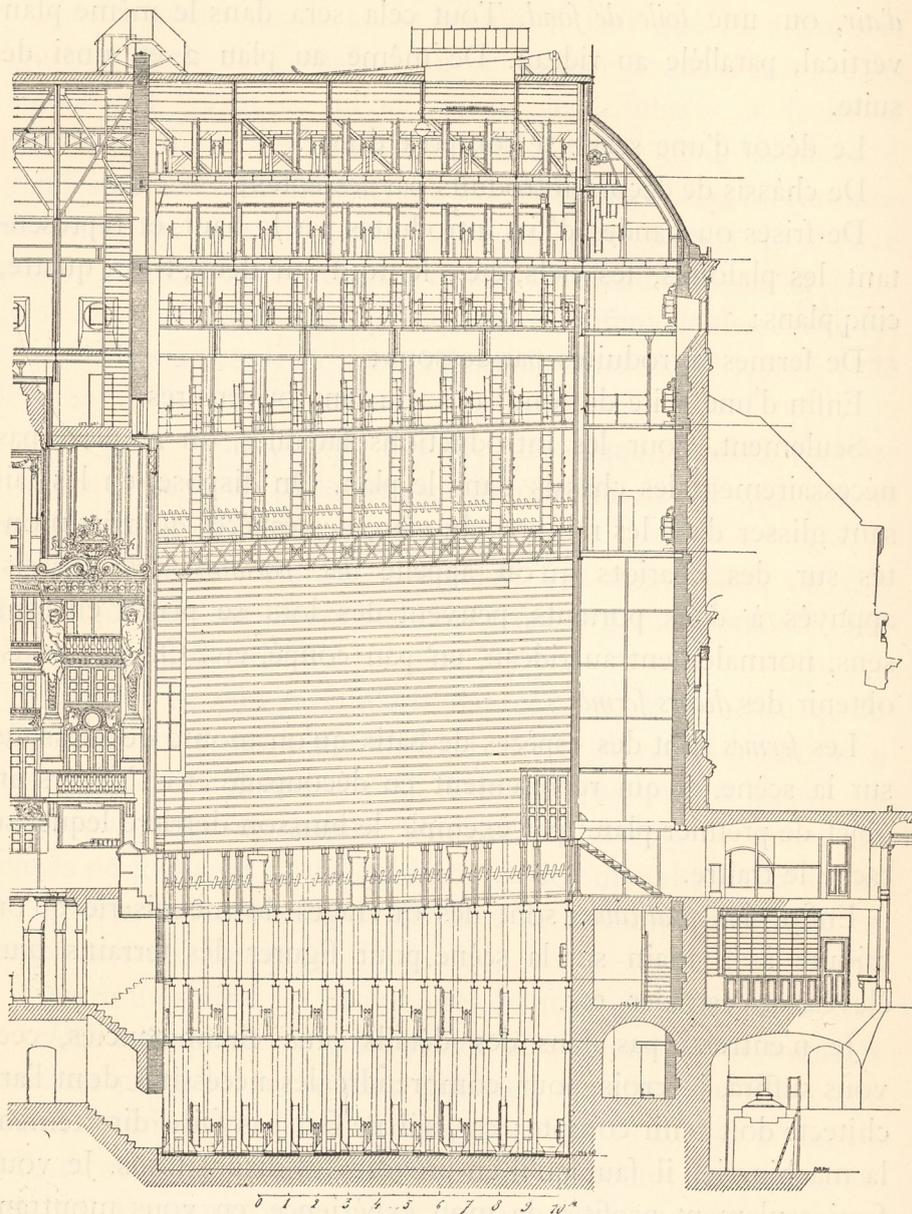


Fig. 904. — Coupe longitudinale de la scène.

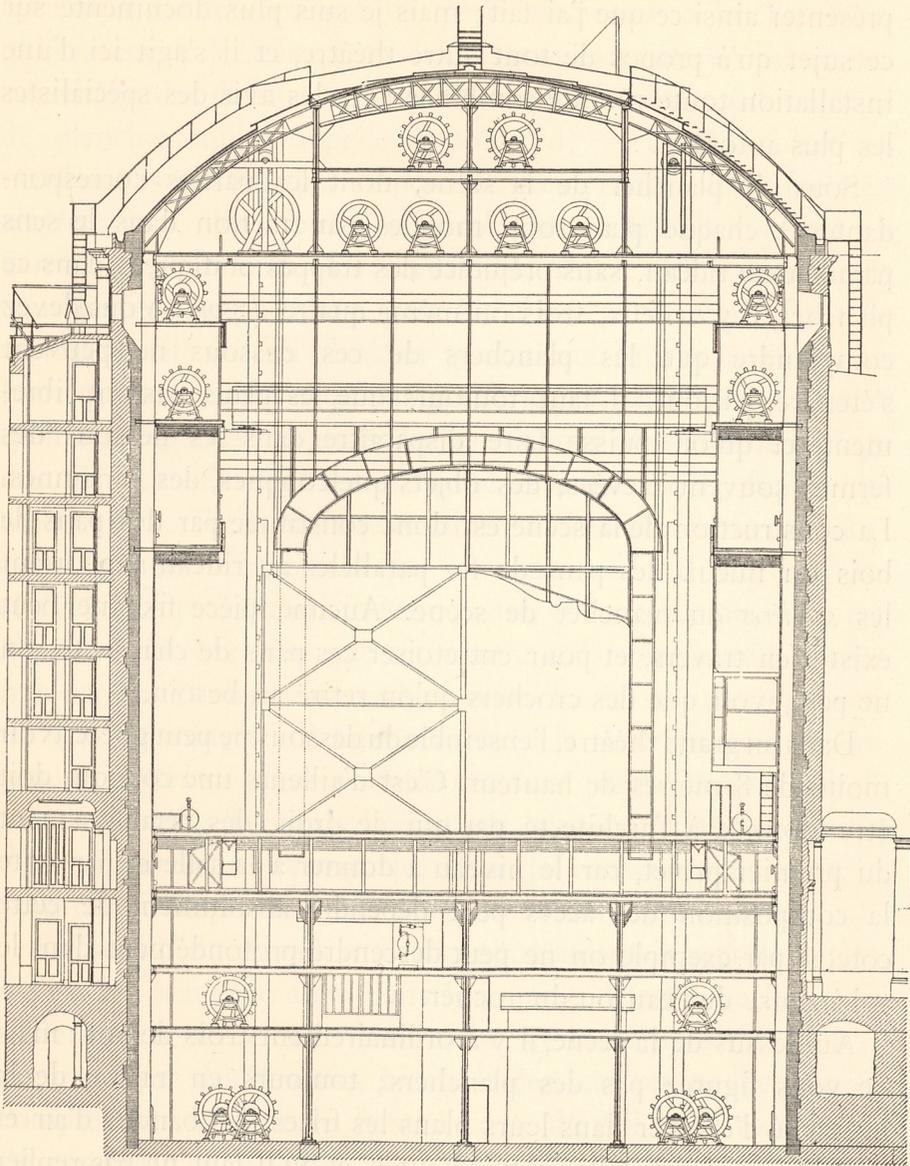


Fig. 905. — Coupe transversale de la scène du Théâtre-Français.

présenter ainsi ce que j'ai fait ; mais je suis plus documenté sur ce sujet qu'à propos de tout autre théâtre, et il s'agit ici d'une installation toute récente combinée avec les avis des spécialistes les plus autorisés.

Sous le plancher de la scène, dont les parties correspondantes à chaque plan sont mobiles par traction dans le sens parallèle au rideau, sans préjudice des trappes pratiquées dans ce plancher, il y a deux, trois ou même quatre *dessous*. Vous devez comprendre que les planchers de ces dessous ne peuvent s'étendre partout, il faut toujours que les plans passent librement, et qu'on puisse faire disparaître dans les dessous des fermes souvent élevées, des objets quelconques, des personnes. La construction de la scène est donc constituée par des pans de bois ou mieux des pans de fer parallèles au rideau supportant les *sablières* du plancher de scène. Aucune pièce fixe ne peut exister en travers, et pour entretoiser ces pans de charpente, on ne peut avoir que des crochets qu'on retire au besoin.

Dans un grand théâtre, l'ensemble du dessous ne peut guère avoir moins de 8 mètres de hauteur. C'est d'ailleurs une cote qui doit être donnée à l'architecte par qui de droit, dès l'établissement du premier projet, car le niveau à donner à la salle et par suite la composition des accès peut dépendre absolument de cette cote, si par exemple on ne peut descendre profondément dans le sol à cause de l'eau ou du rocher.

Au-dessus de la scène, il y a ordinairement trois dessus : mais ne vous figurez pas des planchers ; toujours en raison de la nécessité d'enlever dans leurs plans les frises, les bandes d'air et les toiles de fond, celles-ci très hautes, et qu'il faut ne pas replier pour éviter les cassures, il y a d'abord une hauteur de huit mètres environ depuis le haut de ce qu'on peut voir, où les plans doivent rester libres. Mais comme il faut qu'on y aille,

cet espace est traversé par des *ponts*, suspendus à la charpente, qui traversent la scène entre les plans. Ces ponts ou passerelles constituent les dessus. Sur les côtés et au fond il y a des parties de planchers qu'on appelle les ponts de service. Toutes ces manœuvres se font par le procédé, très primitif mais que rien n'a remplacé, des treuils ou plutôt des tambours roulants ou déroulant d'innombrables cordes ou *files*, et des contre-poids équilibrant à peu de chose près les objets à mouvoir. Tout ce travail se fait sur un plancher général qui couvre la scène plus haut que les dessus et qu'on appelle le *gril* parce qu'il est formé de frises espacées les unes des autres pour permettre le passage des fils. Le *contre-poids* est l'organe essentiel de la facilité des manœuvres. Tout effort pour mouvoir quelque chose est compensé presque exactement par un contre-poids. Il y a donc des contre-poids pour tout : rideau, lustre, toiles, chariots, etc., etc. Vous comprenez bien que ces contre-poids sont lourds, et retenus par des cordages qui malgré toutes les surveillances peuvent un jour se rompre : danger terrible si le contre-poids était suspendu au-dessus d'un endroit où l'on passe. Aussi sont-ils rejetés, le long des murs latéraux de la scène, dans des trémies dites *cheminées des contre-poids* ; d'où la conséquence qu'on ne peut ouvrir de nombreuses portes dans ces murs latéraux.

S'il se fait du travail, et beaucoup, pendant la représentation, il s'en fait beaucoup aussi dans la journée. Il est donc indispensable que la scène soit bien claire, et la composition doit y pourvoir par des fenêtres bien placées, car on ne peut guère compter sur le jour du haut, à cause du gril et de tout ce qui l'encombre.

Il n'y a pas de théâtre qui puisse avoir son magasin de décors dans l'édifice même. Il y a donc toujours des magasins de décors au loin, et des transports presque quotidiens de décors.

A ce point de vue, il y en a de deux sortes : les *chassis* et les *toiles*. Les *chassis* ont jusqu'à 10 et même 12 mètres de haut, parfois avec une partie rabattant à charnière, mais en général ils ne dépassent pas 8 à 9 mètres ; les *toiles*, c'est-à-dire les frises, les bandes d'air et les toiles de fond sont roulées sur des perches. Leur longueur peut dépasser de cinq à six mètres l'ouverture du rideau.

Mais malgré le magasin de décors, il faut toujours prévoir qu'il y aura beaucoup de décors sur la scène. En effet, non seulement on peut jouer plusieurs pièces le même soir, et chacune peut avoir de nombreux décors, mais s'il y a des séries alternées de représentations, on ne fera pas subir tous les deux jours aux décors des transports qui les détériorent toujours un peu. Il faut donc sur la scène même des remises de décors ; ce sont, pour les *chassis*, les *tas*, sortes de hautes cases en stalles sur les côtés et parfois le fond de la scène ; et pour les *toiles*, le remontage en rouleau *dans les frises*, c'est-à-dire entre les plans nécessaires à la manœuvre de la décoration, et à la hauteur des dessus.

Tout cela est un peu ardu, mais ces explications sont nécessaires. Vous voyez déjà que de choses se font pour encadrer le spectacle : cherchons les conclusions comme architecture.

En plan, la scène, je vous l'ai dit, doit être vaste ; mais vaste surtout en largeur, la profondeur importe moins. Cela vous étonnera, parce qu'on se figure — la décoration aidant — les scènes beaucoup plus profondes qu'elles ne le sont, et parce qu'on croit qu'on produirait des effets extraordinaires avec une très grande profondeur.

Or, c'est une erreur. Supposez par exemple que le théâtre représente la rue Royale avec la Madeleine au fond ; comme vous

ne disposerez jamais de la longueur réelle de la rue Royale, vous devrez la représenter en perspective; en perspective, la Madeleine deviendra très petite, ses colonnes auront 3 mètres peut-être; et si l'acteur ou le figurant les approche, si par malheur il les touche, ou passe entre deux, comme il aura toujours 1^m 70 en moyenne, vous voyez d'ici le désastre. Le théâtre peut représenter de grandes profondeurs, mais à condition de les représenter par des perspectives sur la toile de fond, et à condition que les décors de premiers plans, ceux que l'acteur peut approcher, puissent rester en perspective à une échelle à peu près normale par rapport à l'homme.

Mais cette perspective de la toile de fond sera inanimée? Sans doute, mais on n'y peut rien, sinon se méfier de la tentation des effets de profondeur, sauf les hypothèses justifiées, comme une allée déserte d'un parc, ou même la rue Royale, si le drame doit se passer la nuit, lorsque les rues peuvent logiquement être désertes.

La largeur, au contraire, est indispensable. D'abord, on n'en prend que ce qu'on veut, car sous la réserve du cadre du rideau, on fait la scène aussi restreinte qu'on le désire. Puis les formations de cortèges, de ballets, tout ce qui exige du monde, se fait plutôt sur les côtés; les communications avec les dépendances sont plutôt latérales. Enfin, il y a des raisons de décoration et de machinerie qui exigent cette largeur.

D'abord, de chaque côté, les *tas* de décors; cela demande une assez grande profondeur, 3^m 50 à 4 mètres; en arrière de ces *tas*, et contre les murs latéraux de la scène, il y a ordinairement les *cheminées des contre-poids*, car, ainsi que je vous l'ai dit, il y a de très nombreux contre-poids, qui doivent fournir de longues courses, et ne risquer d'atteindre personne dans leur descente. Ces cheminées sont donc indispensables.

Puis, une difficulté sérieuse de la décoration est que les spectateurs des places de côté ne puissent pas voir dans les coulisses. Si la scène est peu large, on sera obligé de faire les chassis de décors assez étroits, et le regard passera outre à moins qu'ils ne soient très rapprochés. Mais en ce cas, la scène sera encombrée, inconvénient très grave. Avec une scène large au contraire, les chassis peuvent être larges et les intervalles peuvent dès lors être larges aussi.

Ch. Garnier demande dans son livre (p. 255) que la scène ait pour la partie affectée aux artistes et aux décors au moins une largeur double de l'ouverture du rideau, et que en dehors de ces dimensions minimum se trouvent les installations complémentaires des dépôts de décorations et autres parties immobilisées.

Pour les accès, il est bon que les artistes n'entrent pas par la même porte que les figurants, il y aura toujours d'ailleurs des accès assez nombreux pour qu'on puisse les régler. Cependant il faut éviter les ouvertures multipliées dans le *cadre de scène*. C'est là en effet qu'est surtout le danger d'incendie, et s'il est nécessaire que, en cas de sinistre, le personnel puisse évacuer rapidement la scène, il ne faut pas que des ouvertures multiples facilitent la propagation du feu dans les autres parties du théâtre. Aussi toutes les portes donnant accès au cadre de scène, à n'importe quel étage, sont-elles exigées en fer ou en bois doublé de tôle aux deux faces.

Lorsqu'il y a des dépendances des deux côtés de la scène, et c'est le cas le plus fréquent, il est indispensable qu'une communication facile existe entre ces deux côtés, sans qu'on soit obligé de traverser la scène.

Mais l'accès le plus difficile est celui des décors. Pour le rangement, ou pour le placement, il vaut certainement mieux que cet accès soit latéral. Mais la scène sera très rarement à hauteur

praticable pour les voitures. Le plus souvent donc, il faudra décharger les décors à rez-de-chaussée, et de là les élever sur la scène. Rarement des plans inclinés pourront suffire : la meilleure méthode sera donc ce qui existe au Théâtre-Français : les décors sont déchargés, en ligne droite, de la voiture dans une sorte de benne aussi longue que les plus longs châssis ; par une commande électrique, ce véhicule est élevé à l'étage de la scène (1^{er} étage), moyennant ouverture préalable de panneaux de plancher à charnières ; puis les châssis sont transportés horizontalement jusqu'à la scène, où on les redresse pour les mettre dans leurs cases respectives. Par conséquent, depuis la voiture qui les amène, jusqu'à leur introduction sur la scène, ils n'exécutent que des mouvements dans un même plan vertical.

On a parfois à faire monter des chevaux sur certaines scènes. Ce n'est qu'une question de plans inclinés ou d'ascenseurs, qui ne présente rien de spécial.

J'ai maintenant quelques mots à vous dire sur la salle et la scène, non plus séparément, mais en les groupant au contraire, pour les questions spéciales d'éclairage, de chauffage, de ventilation, de secours contre l'incendie.

Vous entendez bien que je ne prétends pas traiter à fond ces sujets qui demanderaient des volumes ; je veux seulement vous indiquer ce que l'architecte doit connaître pour pouvoir établir son projet d'ensemble, et sous réserve d'étude ultérieure des spécialités.

L'éclairage est maintenant demandé à l'électricité par incandescence ; peut-être cependant reste-t-il des théâtres encore éclairés au gaz, je l'ignore. L'électricité est ici certainement préférable, car elle n'échauffe ni ne vicie l'air, et si elle est bien installée, elle fait naître moins de craintes d'incendie.

Pour la salle, après tous les essais faits, on en est toujours revenu à l'éclairage par un lustre central ; rien de mieux, à condition que les suspensions qui le retiennent et celles de ses contrepoids soient résistantes avec exagération ; d'ailleurs le lustre au repos doit être suspendu directement par une tige arrêtée par un clavetage, et les cables n'ont à travailler que lorsqu'on le manœuvre. Les appliques, les girandoles, etc., gênent et offusquent, les plafonds lumineux attristent une salle et paraissent condamnés.

L'éclairage de la scène est beaucoup moins simple : il est très important, mais d'une façon absolue, il doit être invisible au public. Il comporte la *rampe* qui éclaire de face et de bas en haut les acteurs ; les herses et les rampes qui placées derrière les chassis de décorations et derrière les toiles des frises, éclairent les chassis et les toiles du plan suivant. Tout cela forcément est très près de choses très combustibles, aussi l'isolement parfait des conducteurs est-il de première rigueur.

Dans tout cet éclairage, deux précautions sont indispensables : il faut des coupe-circuits fréquents, de sorte qu'un accident local ne puisse pas éteindre plus de cinq ou six lampes ; puis il faut qu'il y ait — dans tout le théâtre — des lampes de secours alimentées par une autre source, afin que si la production d'électricité vient à manquer subitement, par exemple par une rupture de câble, on ne se trouve cependant nulle part dans l'obscurité complète. Si donc l'éclairage en général est alimenté par des machines spéciales au théâtre, les lampes de secours le seront par des machines autres, celles d'un secteur par exemple, ou encore par des accumulateurs chargés préalablement. Tous les effets d'éclairage sont gouvernés d'un même point par un électricien. Son local est ce qu'on appelle le *Jeu d'orgue* ; c'est de là que se commandent les extinctions et rallumages de la scène, de

la rampe, du lustre, les passages d'une lumière à une lumière d'une autre nuance. Le Jeu d'orgue est ordinairement installé sur la scène près du mur du rideau ; il est nécessaire que le préposé puisse suivre les effets de scène pour faire au moment voulu les transformations d'éclairage.

Le chauffage de la salle ne doit pas être très énergique. Une salle de spectacle a peu de causes de refroidissement si ce qui l'entoure est chauffé, et lorsque la scène d'une part, les corridors de l'autre, sont maintenus à une température suffisante, la salle pourrait se passer de chauffage ; il est bon cependant qu'on puisse la chauffer un peu, à condition de ne pas prolonger ce chauffage pendant la représentation, lorsqu'il y a dans la salle un millier de calorifères humains.

En tous cas, il suffit d'amener le chauffage au niveau du parquet, les étages de loges se chaufferont naturellement par le mouvement ascendant de l'air chaud. Lorsque cela est possible, le meilleur chauffage est celui dont je vous ai entretenu à propos des grandes salles d'assemblées, en vous décrivant le chauffage du Sénat. Je n'y reviendrai donc pas.

La scène demande plus de chauffage, car elle est à l'inverse de la salle très exposée aux refroidissements. Or, on ne peut trouver place pour des émissions de chaleur que dans les parties non mobiles du plancher, c'est-à-dire dans les coulisses près des tas de décors. Lors donc que la scène est close par le décor d'un salon par exemple, le chauffage ne pénètre pas dans ce salon. Cependant l'air chaud s'élève tout autour, puis va se refroidir au sommet des espaces élevés de la scène, et redescend en courant froid à plomb de ce milieu encadré. Lorsque les décors étaient éclairés par des herses et des rampes à gaz, cet engin d'éclairage se trouvait être aussi un engin de chauffage, et l'espèce de rideau horizontal de chaleur ainsi constitué, réchauffait à temps ce

courant descendant d'air froid. Mais depuis l'électricité on avait froid sur la scène, et la représentation devenait pénible surtout pour les actrices en toilette décolletée. Aussi j'ai dû, au Théâtre Français, faire passer des canalisations de vapeur à la hauteur du gril, non pour chauffer cet étage, mais pour empêcher le refroidissement de la scène. Cette combinaison a réussi.

Il est nécessaire que les corridors ou galeries qui desservent la salle et la scène soient chauffés à une température au moins égale, afin que toute ouverture de porte ne soit pas une cause d'introduction désagréable d'air froid.

Quant à la nature du chauffage, il vaut mieux s'abstenir de calorifères à air chaud, qui vicient l'air et peuvent provoquer des incendies. Le chauffage à vapeur est le plus généralement adopté, et paraît en effet convenir plus que tout autre.

La ventilation est souvent très imparfaite dans les théâtres. Tout d'abord, beaucoup de théâtres ont une disposition très regrettable : la salle est entourée de corridors, qui sont eux-mêmes entourés de bâtiments, aucun renouvellement d'air ne peut se faire par aucune fenêtre. Assurément, il ne faudrait pas d'ouvertures de fenêtres pendant la représentation — et encore en été ce serait possible — mais il serait très utile qu'on pût faire largement circuler l'air dans les corridors, la salle et la scène pendant qu'on n'y joue pas. C'est donc là une question de composition.

Mais pendant la représentation, il faut bien de la ventilation artificielle. Pendant l'hiver, elle se combinera avec le chauffage, surtout si l'on a pu ménager sous la salle une *chambre de mélange d'air*. L'air s'introduira dans la salle, par des orifices très petits et multiples, à la température voulue, et viendra remplacer une égale quantité d'air vicié évacué par des orifices de sortie, et notamment par la cheminée du lustre ; mais comme le chauffage

sera modéré, on sera ordinairement obligé de renforcer l'introduction d'air par un propulseur, et son évacuation par des aspirateurs : petite question de mécanique qui ne présente pas de difficultés. Quelque chose d'analogue pourra être fait pour la scène. Pendant l'été, la ventilation pourra se faire par les mêmes orifices, envoyant de l'air frais, mais la propulsion et l'aspiration mécaniques sont indispensables. Il est nécessaire que les introductions soient très divisées pour n'être pas désagréables.

Vous savez quelles sont les craintes d'incendie dans les théâtres ; elles sont trop justifiées. Pour les conjurer, il y a des prescriptions minutieuses que je ne puis transcrire ici, d'autant que je n'y crois guère, et que, si je puis vous dire toute ma pensée, la seule garantie efficace sinon contre l'incendie, au moins contre ses conséquences désastreuses, c'est... un bon plan.

C'est la scène qu'on redoute surtout, et c'est de là en effet que sont toujours partis les incendies de théâtres. Pour les prévenir, il faut apporter le plus grand soin aux installations de chauffage et d'éclairage, et faire en matériaux incombustibles tout ce qui peut l'être. Malheureusement, il restera toujours des quantités énormes de matières incendiables.

Pour en combattre les effets, on dispose de moyens de secours et de moyens d'isolement. Comme secours, d'abord des postes nombreux, munis de leurs raccords et outils : ils doivent être établis dans des endroits d'où leur rayon d'action soit assez étendu, et d'où les pompiers aient une retraite assurée, qui leur permette de tenir jusqu'au dernier moment ; puis ce qu'on appelle *le grand secours*, puissante canalisation établie au-dessus du gril par une ramification de tuyaux se terminant en énormes pommes d'arrosoir ; un robinet unique permet à cet appareil de déverser une inondation instantanée. Naturellement, il faut que la manœuvre en puisse être faite à distance, car le gril ne serait

plus praticable. Il y a en général deux commandes du Grand Secours, l'une sur la scène près d'une issue, l'autre dans les corridors d'accès ou mieux dans le poste des pompiers lorsqu'il en existe.

Dans tout le théâtre, depuis la salle et la scène jusqu'à la rue, toutes les portes doivent en poussant s'ouvrir dans le sens où l'on sort. Vous comprenez que si des gens affolés par la panique se précipitent contre une porte qu'ils devraient ouvrir en la tirant, ils ne font que la fermer encore plus et se boucher eux-mêmes le passage. Donc partout où se pose la question du sens d'ouverture d'une porte quelconque, il faut qu'elle s'ouvre en *poussant pour fuir*.

Comme isolement, le grand mur entre la salle et la scène, où se trouve percée l'ouverture du rideau, doit être en maçonnerie pleine, avec le moins possible de portes ; celles qui sont indispensables doivent être en métal. Puis entre la salle et la scène, on établit le *rideau de fer*, lequel doit fermer aussi complètement que possible quand il est baissé le vide du cadre d'avant-scène. Il peut être mû de diverses façons, hydrauliquement ou à la main, mais il faut que l'excès de son poids sur ses contrepoids suffise à le faire descendre rapidement. Pour le remonter, on a le loisir de travailler, tandis qu'il faut qu'il descende de lui-même, et vite, par un simple déclanchement ou une simple pression de bouton. Un rideau de fer bien établi doit descendre en moins de 30 secondes. La commande s'en fait électriquement, et également de deux points : l'un sur la scène au mur du rideau, l'autre de l'extérieur, notamment du poste des pompiers.

Mais si ces précautions sont utiles pour la salle, elles risquent de rendre la scène plus dangereuse : ainsi close entre quatre murs, puisque la grande baie d'avant-scène n'existe plus, la scène se remplira de fumée et de gaz asphyxiants, sans parler des

flammes. Les flammes seront combattues par le grand secours, mais non les gaz. Pour en combattre l'action, il faut créer instantanément une grande ouverture dans la toiture. Pardonnez-moi de vous citer encore ce que j'ai fait, mais c'est naturellement ce que je connais le mieux.

Donc, au Théâtre-Français, il existe au sommet du comble de la scène un vaste lanterneau vitré. C'est en réalité un chariot vitré qui peut se déplacer de toute sa longueur en roulant sur des rails *ad hoc* (fig. 906). Mais pour que l'ouverture en puisse être instantanée, les rails sont en pente, et le chariot remonté de force à la par-

tie supérieure, y est maintenu par la tension d'une corde qu'un jeu de poulies renvoie au fond de

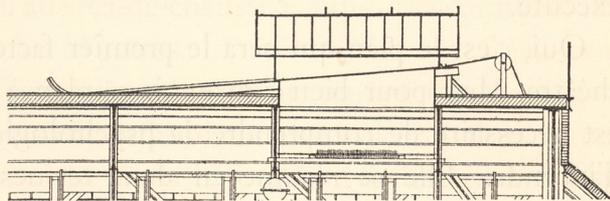


Fig. 906. — Lanterneau vitré.

la scène. En cas de besoin, on démarre ce cordage, ou même on le tranche d'un coup de couteau, et toute la toiture vitrée descend sa pente et découvre le ciel-ouvert correspondant. Cette descente est instantanée; pour remonter le chariot, il faut l'action d'un treuil pendant quelques minutes. Seulement, pour éviter des chocs violents, la pente du chemin de guidage va en diminuant, cesse, et devient une contre-pente; c'est le parti des montagnes russes : après quelques courtes oscillations, le chariot se pose de lui-même à la partie basse.

Quant aux installations de balcons extérieurs avec escaliers ou échelles impraticables, qui font une si étrange parure à quelques-uns de nos théâtres, je tiens à vous dire que toujours les architectes ont énergiquement protesté contre cette imagination, non seulement inutile, mais absolument dangereuse, et qui ne saurait avoir

d'autre résultat que de multiplier les victimes de l'incendie. Regardez ces ferrures énigmatiques, et supposez des foules en panique, croyant y trouver une sécurité : pas un n'en reviendrait.

Non, la sécurité est dans le plan du théâtre, dans ses dégagements combinés par l'architecte, dans ses facilités de sortie et d'évacuation, dans la confiance que peuvent inspirer les dispositions. Un incendie à l'Opéra serait un désastre, il ne serait sans doute pas une catastrophe ; mais c'est peut-être le seul théâtre dont on puisse en dire autant : c'est que c'est aussi le seul plan de théâtre qui ayant été largement conçu ait pu être largement exécuté.

Oui, c'est le plan qui sera le premier facteur de la sécurité au théâtre. Mais pour bien concevoir ce plan à ce point de vue, il est nécessaire de comprendre la psychologie du public en cas d'incendie. Elle se résume en deux termes : terreur et — j'ai regret de le dire — égoïsme. Et ce qui augmente la terreur, c'est l'ignorance des chemins : on tourne sans but, comme perdu dans un dédale ; un habitué du théâtre risque dix fois moins que le spectateur de passage. Pour la scène et ses dépendances, bien que l'incendie y trouve son premier foyer, le personnel familier avec les aîtres de la maison conservera un peu plus de sang-froid : ce qui importe avant tout, c'est que les issues soient toujours multiples, que trouvant l'une d'elles impraticable on puisse se reporter vers une autre. Les moyens de défense ont d'ailleurs là plus de chances d'être utilisés, car ils sont connus ou doivent l'être : l'essentiel est que fréquemment le personnel soit instruit à la manœuvre d'incendie. Il faut aussi que les issues, notamment les escaliers, soient isolés dans des cages à l'abri ; rien ne serait plus dangereux que des escaliers qui ne seraient pas séparés de la scène par des murs pleins et des portes battantes en métal ou blindées.

Pour la salle et ses accès, on a beau disposer des postes de secours armés de tous leurs engins : illusion. Cela pourra servir peut-être si dans le jour un commencement d'incendie se déclare à proximité — chose improbable. Mais dans une panique publique, qui donc ira manœuvrer ces secours ? Et d'ailleurs, si le feu, venant de la scène suivant sa marche normale, envahit la salle à son tour, il est trop tard, et tout devient inutile. Puis ce sont les gaz et la fumée qui bien avant le feu même ont rendu la salle mortelle. Fuir, fuir au plus vite, voilà la seule sécurité : et pour cela, des escaliers nombreux et faciles, se poursuivant invariablement jusqu'au rez-de-chaussée sans qu'on ait à les quitter pour en chercher d'autres.

Mais l'obstacle vient ici, malgré tout, du fait que à chaque étage un flot de plus s'engouffre dans les escaliers ; alors on se pousse, l'obstruction vient de la hâte même de la fuite. Aussi, suivant moi, une cause d'insécurité réside dans la coutume d'aller d'un étage à l'autre, dans la disposition imposée par les habitudes du public d'escaliers desservant à volonté tous les étages. Je crois que si par exemple les spectateurs des quatrièmes loges trouvaient seulement des escaliers qui les conduiraient impitoyablement au rez-de-chaussée, sauf à remonter du rez-de-chaussée au foyer, et à redescendre du foyer au rez-de-chaussée pour regagner leurs places, cette disposition serait gênante et contraignante à coup sûr, mais d'une sécurité bien autrement certaine, car une foule ainsi canalisée et ne s'augmentant pas en route s'écoulerait presque automatiquement.

Mais ce serait coûteux comme espace, coûteux comme travaux, et mal vu du public lui-même. Je crains bien que ce ne soit un rêve.

