



HAL
open science

1968 : année cinétique ?

Julie Valéro

► **To cite this version:**

Julie Valéro. 1968 : année cinétique ?. Revue d'Histoire du Théâtre numérique, 2018, Maison de la culture de Grenoble. 1968 : un édifice, des utopies, 3 (279). <hal-01919209>

HAL Id: hal-01919209

<https://hal.science/hal-01919209v1>

Submitted on 26 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

1968 : année cinétique ?
La Maison de la Culture et son Théâtre Mobile, 1968-1976¹
Julie Valero (Université Grenoble Alpes)

En 1968, quand il est chargé de la construction d'une Maison de la Culture pour la ville de Grenoble, André Wogenscky décide de profiter de cette occasion pour proposer, parmi les trois salles de spectacles qui seront créées, un espace théâtral singulier, expérimental, qui constituerait « un pas en avant en matière de recherche d'architecture théâtrale² ». Cette salle, ce sera le « Théâtre mobile » de Grenoble, scène annulaire enveloppant une plateforme de gradins, susceptible elle-même de bouger dans un double mouvement de rotation. Rappelons d'emblée que, tout originale que soit cette construction, elle n'est alors pas si innovante puisque Jacques Polieri – à qui la paternité de ce théâtre reviendra après décision de justice³ – avait lui-même testé ce dispositif dans les années 50 et que, tout au long de la première moitié du XXe siècle, de nombreux architectes et hommes et femmes de théâtre avaient rêvé, et parfois réalisé, des dispositifs similaires qui cherchaient tous à rompre avec la scène à l'italienne. Quant au « pas en avant » qu'appelait de ses vœux Wogenscky, force est de constater que l'expérience grenobloise ne créa pas de précédent – « ça n'a jamais intéressé » constate un machiniste du CDNA - et qu'au moment de la rénovation, le théâtre mobile fut entièrement détruit pour laisser place à un splendide auditorium, considéré aujourd'hui comme l'un des meilleurs d'Europe.

Pourtant, et malgré cela, ce « théâtre mobile » est resté dans les mémoires et fait partie de l'histoire de la scénographie française, et pas seulement sans doute parce que sa réalisation est liée au nom de Polieri. Dans un article consacré au théâtre en rond, Marie-Madeleine Mervant-Roux démontre en quoi cette configuration relève non pas d'un retour aux origines mythiques du théâtre ni d'un dispositif scénique idéal, mais d'une exception à la règle de la frontalité et « assume effectivement, et puissamment, une fonction utopique dans la vie théâtrale⁴ ». Elle n'y évoque évidemment pas le théâtre mobile de Grenoble, celui-ci relevant d'une configuration voisine mais différente, celle d'un théâtre immersif, théâtre « enveloppant », pour reprendre un terme utilisé tant par Polieri que Wogenscky. Pourtant les éléments qu'elle apporte et les conclusions auxquelles elle parvient guideront en partie notre incursion dans cet épisode de l'histoire théâtrale grenobloise, et plus largement française. Nous partirons en effet de l'hypothèse selon laquelle, « la fonction – essentielle – de ce dispositif est de se proposer comme une alternative. Et de le faire continûment, c'est-à-dire de rester temporaire⁵ » ; à partir de celle-ci nous tenterons de mieux comprendre les apports du théâtre mobile à l'aventure artistique qui fut celle de la Comédie des Alpes, puis du CDNA, façon aussi de lui redonner une place juste dans cette histoire, entre visions fantasmées et critiques virulentes.

1. Pourquoi un théâtre mobile ? Genèse d'une construction

La troisième salle de la Maison de la culture, inscrite au cahier des charges de Wogenscky était destinée à l'usage particulier de la troupe de théâtre permanente, c'est-à-dire de la Comédie des Alpes, qui se produisait alors dans une salle aux dimensions modestes, située dans le centre-ville de

¹ La préparation de cet article doit beaucoup aux témoignages recueillis de manière informelle auprès d'artistes, spectateurs ou constructeurs-régisseurs, qui connurent et/ou travaillèrent au sein de la Maison de la Culture, dès son ouverture en 1968. Je tiens à les remercier de l'accueil qu'ils m'ont réservé et de la générosité avec laquelle ils m'ont livré leurs souvenirs.

² WOGENSCKY André, « La Maison de la Culture de Grenoble », *Annales de l'Institut technique du bâtiment et des Travaux publics*, n°253, janvier 1969, p.113-156, p. 128.

³ Cf. <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?idTexte=JURITEXT000006991667> : consulté le 2/04/2018

⁴ M.-M. Mervant-Roux, « Le théâtre en rond : l'exception qui confirme la règle », in R. Fohr et G. Freixe dir., *La Scène circulaire aujourd'hui*, Lavérune, L'Entretemps, 2015, p. 35.

⁵ *Ibid.*

Grenoble, rue du lycée. L'architecte prend acte de l'existence de deux autres salles de dimensions différentes pour proposer un théâtre expérimental, fruit de ses précédentes collaborations, notamment avec Polieri. Celui-ci avait en effet imaginé, dès les années 50, des dispositifs de théâtre cinétique, vraisemblablement inspirés de sa lecture d'un texte d'Apollinaire datant de 1903, les *Mamelles de Tirésias*⁶ :

« La pièce a été faite pour une scène ancienne
Car on ne nous aurait pas construit de théâtre nouveau
Un théâtre rond à deux scènes
Une au centre l'autre formant comme un anneau
Autour des spectateurs et qui permettra
Le grand déploiement de notre art moderne
Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie
Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits
La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture
Les chœurs les actions et les décors multiples »⁷

Polieri revendique ainsi son inscription dans une histoire moderne de l'architecte théâtrale, histoire récente mais déjà riche - on pense à Walter Gropius (*Théâtre total*, 1927), mais aussi à F. Kiesler (*The Endless theatre*, 1924)⁸ ou encore à Szymon Syrkus (*Symultaniczny Theater*, 1929) - dont le but est bel et bien, comme il le formule lui-même plus tard, dans son ouvrage *Scénographie : Théâtre, Cinéma, Télévision*, la « négation des contraintes de la perspective » afin d'atteindre « un espace simultané, susceptible d'animation et de variabilité : au point de vue unique, on oppose une image diffractée ou totalement enveloppante⁹ ». Le « théâtre cinétique » qu'il appelle de ses vœux, rejoint en cela la volonté de mise en mouvement de l'espace théâtral, qui agite toute la première partie du XXe siècle, volonté exacerbée par la concurrence avec le cinéma, et par ce « siècle de la vitesse et de la mobilité¹⁰ » qu'est le XXe siècle¹¹.

Polieri imagine alors un « théâtre mobile à scènes annulaires » dans lequel scène et salle peuvent engager des rotations indépendantes ou simultanées, dans des directions similaires ou contraires. L'objectif est de proposer une perception plus dynamique aux spectateurs : « Movement

⁶ C'est J. I. Prieto Lopez qui met en évidence cette source d'inspiration dans un article intitulé : « Jacques Polieri : kinetic theatre space », in *VLC arquitectura* (2015) Vol. 2(2) : 31-42. Disponible en ligne : https://www.researchgate.net/publication/283555591_Jacques_Polieri_Kinetic_Theatre_Space Consulté le 30/03/2018.

⁷ G. Apollinaire, Prologue, *Les Mamelles de Tirésias* (1903). Consultable en ligne : <http://www.biblioteca.org.ar/libros/168096.pdf> Consulté le 26/03/2018

⁸ Grand oublié des études théâtrales, Frederick Kiesler, artiste, architecte, sculpteur austro-américain (1890-1965) s'est pourtant illustré avec la mise en scène de la pièce de K. Capek, *R.U.R* (première pièce science-fictionnelle à mentionner le terme « robot ») en 1923 ; pièce dont le dispositif scénographique mettait à contribution des éléments mécaniques et filmiques sophistiqués et novateurs. Le dispositif architectural du « Endless theater » est, quant à lui, décrit ainsi : « pur ovoïde élaboré à partir de l'idée d'une scène en spirale » (cf. « Frederick Kiesler, Artiste – Architecte, Communiqué de presse, Centre Georges Pompidou, 1996 : <https://www.centrepompidou.fr/media/document/fa/36/fa3621b6d12c2e995928ffd53571dd26/normal.pdf> Consulté le 10/04/2018)

⁹ J. Polieri, *Scénographie : Théâtre, cinéma, télévision*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1990, p. XIV.

¹⁰ C'est ainsi que Bernard Floriet, directeur de la Comédie des Alpes, metteur en scène des premiers spectacles du Théâtre mobile, légitime, en partie, le cinétisme de la salle imaginée par Wogenscky : correspondre à son temps, inventer un théâtre du XXe siècle. Cf. *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Février 1968, Maison de la culture de Grenoble.

¹¹ Pour Wogenscky, architecte de la scène annulaire grenobloise, il s'agit aussi « de permettre au metteur en scène d'introduire dans son spectacle et de faire percevoir par le spectateur la relativité même du mouvement, cette relativité que nous avons appris à comprendre depuis qu'on nous explique les idées d'Einstein » () ; là encore, le souci d'actu

and multiple perceptions turn the viewer into an active agent in the construction and monitoring of the stage action », précise Juan Ignacio Prieto Lopez, dans son article sur Polieri et le théâtre cinétique¹². Ce dispositif est mis à l'épreuve en 1960, pour le Festival de l'art d'avant-garde que Polieri coordonne avec Le Corbusier¹³. Installé temporairement Porte de Versailles, le théâtre mobile possède une scène de 30 mètres de diamètre encerclant un gradin de 300 places. Le spectacle qu'il y présente, intitulé *Rythme et image*, travaille essentiellement à partir de sculptures et de lumières, dans l'esprit de l'art cinétique, qui fait alors ses débuts à Paris. L'architecte-scénographe explique lui-même : « les ombres des sculptures modernes formaient elles-mêmes des images projetées, animées grâce au cinétisme de la salle et des plateaux-supports mobiles¹⁴. »

Si la similitude entre ce premier essai et la réalisation grenobloise est évidente, Wogenscky, lui, ne fait pas état, en 1969, au moment de l'inauguration d'une quelconque collaboration ou redevance ; tout au plus reconnaît-il ne « rien avoir inventé »¹⁵ et se situer dans la continuité des travaux de Gropius, mais à aucun moment le nom de Polieri ne sera mentionné. C'est la cour de cassation en 1974 qui statuera : le bâtiment a bel et bien été réalisé par Wogenscky mais c'est à Polieri qu'en revient la « paternité », au titre des réalisations antérieures notamment. Ici, il faut noter les décalages historiographiques qui naîtront de ce feuilleton juridique : pour les ouvrages d'architecture, Wogenscky reste l'auteur du Théâtre mobile, tandis que du côté des études théâtrales, c'est légitimement Polieri qui est mentionné. De manière plus pragmatique, on constate un écart important, voire vertigineux, entre la perception qu'ont, de cette salle, les historiens de la scénographie et tous ceux qui ont pu l'expérimenter : des déclarations du type « Malheureusement cette salle a été détruite lors de la rénovation de la Maison de la Culture en 2004¹⁶ » ou « pour certains créateurs la construction de ce théâtre était bien attendue et nécessaire¹⁷ », contrastent fortement avec les témoignages recueillis lors des recherches préliminaires à cet article : « folie de scénographe », « joujou » infernal qui « n'a jamais intéressé » ou encore « manège de fête foraine », les professionnels – artiste et techniciens confondus – défendent assez peu l'originalité du dispositif¹⁸. Le peu de créations exploitant le cinétisme du dispositif, le retour assez rapide à une configuration frontale et l'abandon définitif de la salle au moment de la rénovation dans les années 2000 semblent donner raison à de telles critiques. Dans quel contexte s'est donc faite cette réalisation et quels étaient les ambitions de Wogenscky ?

Cette construction – réalisée dans un temps record – s'inscrit dans un double contexte, celui d'une part de l'effervescence des Jeux Olympiques grenoblois de 1968, d'autre part de la vague de création des Maisons de la Culture, voulue par André Malraux pour poursuivre la décentralisation théâtrale et asseoir une forme de démocratisation culturelle ; de fait la Maison de la Culture grenobloise réunit une discothèque, une pinacothèque, une salle de projection, etc. dans une zone de la ville peu dotée d'infrastructures culturelles.

Le théâtre mobile construit par Wogenscky est composé de 525 places ; la scène circulaire fait environ quatre mètres de diamètre mais les proportions de la salle sont plus que généreuses – ce qui constituera très rapidement une des premières difficultés techniques¹⁹ - : une quinzaine de

¹² *Op. cit.*, p. 35.

¹³ Rappelons ici que Wogenscky a été l'élève puis l'assistant de l'architecte de 1936 à 1956.

¹⁴ J. Polieri, *op.cit.*, p. XVII.

¹⁵ A. Wogenscky, *ibid.*

¹⁶ « Disparition de Jacques Polieri », en ligne : <http://uniondesscenographes.fr/over-blog.com/article-disparition-de-jacques-polieri-96097854.html> consulté le 27/03/18.

¹⁷ F. Ancel, « Jacques Polieri : par-delà le spectacle », Conférence INHA, 2006, disponible en ligne : <http://franckancel.tumblr.com/post/74384653682/jacques-polieri-par-delà-le-spectacle> Consulté le 27/03/2018

¹⁸ J. Delume, quant à lui, évoque, dans son histoire de la vie théâtrale grenobloise, un « gadget » (*Evolution de la vie théâtrale grenobloise depuis 1945*, Texte inédit, p. 118, Fonds Jean Delume, Maison de la création, Université Grenoble Alpes. Consultable : <http://maisondelacreation.univ-grenoble-alpes.fr/fr/recherche/projets/le-fonds-jean-delume-depose-a-l-universite-stendhal-62471.kjsp> Consulté le 10/04/2018)

¹⁹ Sonoriser et éclairer un tel espace, très ouvert, constituait une difficulté majeure pour les équipes techniques et artistiques.

mètres séparent les premiers rangs du fond de scène, et le diamètre total de cette partie du bâtiment est de quarante mètres, celui de l'espace théâtral proprement dit de 21 mètres. Le fond de scène est constitué de paravents mobiles et la régie située dans une nacelle fermée au-dessus du gradin. La forme ovoïde dans laquelle est enserrée la scène annulaire créée, en point fixe, une ouverture inhabituelle de 180°, c'est d'ailleurs cet atout que met en avant l'architecte lors de la construction :

« Lorsque nous regardons quelque chose, que ce soit un paysage, ou une seule personne, ou un seul objet, nous avons toujours une vue qui embrasse un champ assez étendu d'environ 180°. Ce champ visuel est encore très facilement augmenté par un simple petit mouvement de rotation de la tête qui nous permet très facilement d'embrasser un champ visuel très ouvert. [...] »

D'où l'idée de placer les spectateurs à l'intérieur du spectacle et de permettre au metteur en scène de les envelopper par le spectacle pour que cette fois-ci il n'y ait plus de cadre de scène entre l'un et l'autre et qu'au contraire les spectateurs soient vraiment intégrés, qu'eux-mêmes se perçoivent comme étant le centre même du spectacle auquel ils participent²⁰. »

« A l'intérieur de », « envelopper », « intégrés » ; on retrouve sous le plume de Wogensky la reprise d'une thématique chère à Polieri, celle de l'enveloppement du spectateur, qui s'inscrit dans un demi-siècle de rêves et de réalisation architecturales. En 1968, si ce cinétisme s'impose encore comme l'une des sorties possibles de la scène à l'italienne, il correspond aussi et surtout à une volonté de faire un théâtre de son temps – un « théâtre de l'âge scientifique » pour reprendre la formule brechtienne²¹ – dont ne se cache pas Wogensky lorsqu'il présente les plans de la future Maison de la culture :

« Le (2) est donc un plateau tournant, et l'anneau peut tourner lui aussi dans les deux sens et à des vitesses variables. D'où une très grande possibilité offerte au metteur en scène, et je crois même que c'est cette possibilité, qui m'a paru vraiment digne d'intérêt, de permettre au metteur en scène d'introduire dans son spectacle et de faire percevoir par le spectateur la relativité même du mouvement, cette relativité que nous avons appris à comprendre depuis qu'on nous explique les idées d'Einstein.²² »

2. Ouvrir des « voies nouvelles »²³ : dramaturgies et scénographies

C'est donc dans cette salle expérimentale et nouvelle que s'installe la Comédie des Alpes, créée en 1960 par Bernard Floriet et René Lesage. Tous deux issus de la Comédie de Saint-Etienne, ils refusent la direction de la Maison de la culture²⁴, dans la lignée de Planchon à Lyon. *6 810 000 litres d'eau par seconde* de Michel Butor, dans une mise en scène de Floriet, inaugure le Théâtre mobile,

²⁰ A. Wogensky, *Ibid.*

²¹ « il nous faut penser que nous sommes les enfants d'un âge scientifique. Notre vie d'hommes en société – et cela signifie : notre vie – est déterminée par les sciences, et dans une proportion tout à fait nouvelle » (B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (1948), Paris, Gallimard, 2000, p. 358) ; cette assertion de Brecht résonne tout particulièrement avec les propos de Wogensky autour de la relativité einsteinienne.

²² A. Wogensky, *op.cit.*, p. 128-129. On ne peut s'empêcher de citer ici le texte de B. Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance », dans lequel l'auteur joue également de ce rapprochement avec la théorie d'Einstein, en affirmant la multiplicité de la scène contemporaine, la perte non seulement de modèle mais aussi de « centre de gravité » et « l'autonomie relative des éléments mêmes de l'activité théâtrale » (in *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995, p. 269).

²³ B. Floriet, *La Dévotion à la croix*, Programme de salle, Octobre-novembre 1969 : « nous voulons que [cette salle] réponde à la vocation qu'implique son architecture, qui est de permettre la recherche de "voies nouvelles" ». Consultable en ligne sur : [http://webmuseo.com/ws/mc2/app/collection/record/7666?vc=ePkH4LF7w6yeIEhJFfqYAYMU-NA8kHJ4ZVI-SWZ-HtDS_MwKcM0MCwkAijUuSw\\$\\$](http://webmuseo.com/ws/mc2/app/collection/record/7666?vc=ePkH4LF7w6yeIEhJFfqYAYMU-NA8kHJ4ZVI-SWZ-HtDS_MwKcM0MCwkAijUuSw$$) Consulté le 10/04/2018

²⁴ Cf. J.-C. Penchenat dir., *Mission d'artistes, Les centres dramatiques de 1946 à nos jours*, Montreuil-sous-bois, Editions Théâtrales, 2006, p. 187.

en février 1968, avec l'ambition de révéler des « modes nouveaux d'explorer le réel », susceptibles de permettre au théâtre de rattraper un retard manifeste sur les autres médias de son temps, et tout particulièrement le cinéma. Il s'agit alors de « pratiquer l'espèce de pointillisme [*propre au cinéma*] qui consiste à livrer des bribes de sensations, des morceaux de dialogues, à faire se succéder, sans suite et sans développement, des événements tels quels » et le Théâtre mobile est d'emblée présenté comme l'« instrument nécessaire » à ce changement indispensable que doit subir le théâtre hexagonal.

Pièce stéréophonique adaptée par son auteur pour le Théâtre mobile, *6 810 000 litres d'eau par seconde* marque ainsi la volonté de l'équipe de la Comédie des Alpes d'initier un répertoire dramaturgique inédit, spécialement dédié à cet outil avant-gardiste qu'est le Théâtre mobile. Pour Jean Delume, observateur attentif de la vie culturelle grenobloise : « La tentative fut accueillie avec intérêt, bien que considérée par certains comme non vraiment “aboutie” ». Selon les témoins de l'époque interrogés, les effets du cinétisme restaient limités, l'anneau se contentant de tourner pour présenter progressivement les différents décors ; le « mouvement » de la pièce de Butor semblait bien plus reposer sur les effets stéréophoniques et la création sonore. Après cet essai infructueux, Bernard Floriet – qui fut pourtant consulté avant et pendant la construction – se désintéressa du « gadget » et choisit plus volontiers d'autres salles pour ses créations²⁵.

Lors de la même inauguration, un autre spectacle marqua plus durablement les esprits, celui désigné sous l'appellation *Le Ballet du XXe siècle*, ou « Spectacle Baudelaire » selon les sources, première venue de Maurice Béjart à Grenoble, avec un programme composé de trois spectacles. Spectateur, artiste et régisseurs rencontrés s'accordent à dire que la danse du ballet *Baudelaire* s'adaptait tout particulièrement à ce dispositif ; et Delume partage cet avis, lui qui commente en note de bas de page : « La seule fois où, pensons-nous, la rotation fut pleinement intégrée à une dramaturgie »²⁶. Le théâtre avait été entièrement mis à nu – portes et paravents avaient été retirées et entreposées dans les dessous – et l'ensemble de l'espace scénique recouvert de blanc tandis que la nacelle centrale s'habillait de rouge. La rotation se faisait dans les deux sens et ce travail sur la couleur frappa durablement les spectateurs qui ne manquent pas de superlatifs pour décrire ce spectacle²⁷.

Au-delà des efforts et des fastes déployés dans le contexte particulier d'une inauguration, c'est plus véritablement à l'usage postérieur qui fut fait de ce théâtre que nous aimerions à présent nous intéresser. Car si les témoignages recueillis s'accordent à désigner *Baudelaire* comme l'une des grandes réussites du Théâtre mobile, un autre spectacle émerge de la mémoire collective, *Le Marathon*, spectacle de Claude Confortès, créé en 1972. De Michel Corvin qui affirme que « l'anneau circulaire servait, pour une fois, pleinement »²⁸ aux témoignages recueillis en vue de cet article, les avis concordent pour affirmer que la dramaturgie déployée par Claude Confortès dans sa pièce coïncidait pleinement avec les possibilités scéniques offertes par le dispositif du Théâtre mobile. « Spectacle de mouvements, de vibrations et de gravitations », tel que le qualifie son auteur²⁹, *Le Marathon* met en scène trois personnages masculins disputant la course mythique, lors de Jeux Olympiques (ils ont eu lieu cette année-là à Munich et la pièce est expressément choisie pour cette

²⁵ Selon certains observateurs, l'un des premiers défis qu'eut à relever l'équipe de la Comédie des Alpes fut l'adaptation aux nouvelles proportions de la salle ; créant jusque alors dans un lieu aux dimensions modestes et à l'ambiance intimiste, la C.D.A dut revoir son approche scénographique, une fois les murs du théâtre mobile investis.

²⁶ J. Delume, *op. cit.*, p. 118. Artiste et constructeurs rencontrés font exactement le même constat.

²⁷ Comme je l'expliquerai plus bas, l'intermédialité du spectacle jouait sans doute un rôle dans son adaptation au dispositif. Par ailleurs, notons pour l'anecdote, que ce spectacle composait un programme avec deux autres, dans lesquels on pouvait admirer 12 « motocyclettes Honda C.D 125 », sur le plateau de la grande salle ; de quoi marquer encore, et durablement, les esprits !

²⁸ *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2008, p. 338.

²⁹ *Rouge et noir*, Octobre 1972. Consultable en ligne :

[http://webmuseo.com/ws/mc2/app/collection/record/7856?vc=ePkH4LF7w6yelEhJFfqYAYMU-NA8kJtYIFiSkZ8HrpJhQQAAOqsq8Q\\$\\$](http://webmuseo.com/ws/mc2/app/collection/record/7856?vc=ePkH4LF7w6yelEhJFfqYAYMU-NA8kJtYIFiSkZ8HrpJhQQAAOqsq8Q$$) Consulté le 26/03/2018

raison³⁰). Parcours initiatique autant que sportif, *Le Marathon* confronte ainsi trois parcours de vie – les personnages ont respectivement 23, 32 et 45 ans – comme autant de destins qui s’accomplissent sous nos yeux. Tour à tour réaliste et onirique, la dramaturgie reste très conventionnelle, tant dans la représentation des trois personnages que dans la structuration de la fable, tout en affirmant une dimension intermédiaire originale ; la musique est ainsi partie prenante de l’écriture de la pièce, contribuant à la création d’un « univers sonore mugissant et rythmé »³¹ produit par des musiciens en scène, le générique mentionne un chorégraphe (Peter Heubi) et de nombreux dessins humoristiques sont intégrés à la publication papier³².

On aura compris que l’action principale de cette pièce consiste à courir ; Confortès lui-même, s’il souligne la possibilité de jouer sa pièce dans n’importe quel lieu, note la formidable adéquation entre ce texte et le Théâtre mobile : « il est évident que le Théâtre Mobile de la Maison de la Culture de Grenoble offre au *Marathon* un parcours privilégié certainement unique au monde »³³. Au cinétisme de la course, s’ajoute les nombreuses chutes qui rythment la fable. L’un après l’autre, Livarot, Nazaire et Jules vont tomber dans des trous plein de boue – blanche, brune puis rouge – ou de cendres ; leur vieillissement s’accélère et, dès la deuxième partie, ils ne sont plus que « des vieillards chenus, séniles, gâteux, [...] réduits enfin à l’état intermédiaire de fossiles, d’insectes, de primates hagards et vociférant, couverts de croûtes, de morve, de poussière et de cendres »³⁴.

Mais au-delà de l’action principale – celle de courir – qui trouve donc un lieu de réalisation idéal sur cette scène annulaire, les ambitions de la mise en scène recouvrent une dimension utopique qui n’est pas tout à fait étrangère à celle qui présida à la construction du théâtre. Résolument populaire – par sa thématique, le sport, par ses personnages, deux ouvriers et un « employé », par les moyens mis en œuvre (recherche d’une « communication simple, directe et profonde » entre acteurs et spectateurs, travail avec des figurants et amateurs, mise en œuvre d’action culturelle dans la ville...) – *Le Marathon* voudrait aussi renouer avec les « racines du théâtre » : « Que le théâtre redevienne naturel, évident, universel, que le spectateur sorte de la représentation changé, mieux dans sa peau, comme après la célébration collective d’un cérémonial de communion totale, c’est dans cette optique que *Le Marathon* a été écrit et doit être joué », espère Confortès³⁵.

Véritable succès populaire et international – la pièce sera traduite et jouée dans une trentaine de langues – *Le Marathon* prouve ainsi qu’il est possible d’adapter au Théâtre mobile des dramaturgies, non initialement imaginées pour lui, mais qui y trouvent un lieu de réalisation unique, tout en assurant la pérennité de la pièce et sa re-création dans des théâtres aux configurations différentes³⁶. La représentation du monde du sport faisait de certains défauts du théâtre mobile des qualités. En effet, en tournant le gradin était très bruyant et donnait le sentiment au spectateur de se trouver sur un manège³⁷ ; on peut imaginer que l’univers sonore, relativement bruyant – la musique originale s’associait à une bande sonore caractérisé par un certain « brouhaha », des « coups de sifflets », de klaxon, etc. – couvrait en partie les désagréments sonores de la structure et/ou que

³⁰ On en retrouve trace dans le Rapport moral et financier de la saison 72-73 : « L’œuvre avait été choisie en raison de la grande originalité de son écriture, de sa mise en scène particulièrement adaptée au Théâtre mobile, et du déroulement des jeux olympiques à Munich ». On note également la mention d’actions culturelles en lien avec des associations sportives.

³¹ *Rouge et noir*, op. cit.

³² C. Confortès, *Le Marathon*, Paris, Gallimard, 1973.

³³ *Rouge et noir*, op. cit.

³⁴ C. Confortès, op.cit., p. 121.

³⁵ *Rouge et noir*, op. cit.

³⁶ La course sur place, de face et de profil, est susceptible de remplacer le cinétisme de la scène annulaire dans des salles traditionnelles.

³⁷ J. Delume commente : « Le frémissement d’une grande partie du public dès que s’amorçait la rotation a longuement témoigné de cet aspect “Luna Park” de ce Théâtre mobile »

la dimension de communion médiatique inhérente à toute manifestation sportive faisait accepter le sentiment d'être plus dans une fête foraine que dans un théâtre public.

Le Marathon engageait donc un décor cinétique et une dramaturgie intermédiaire qui trouvait un point d'équilibre intéressant avec le dispositif annulaire. Mais les dispositifs cinétiques n'étaient pas les seuls qui trouvaient dans ce théâtre mobile un lieu d'expression approprié. Les décors à 360° s'y déployaient évidemment avec bonheur. Ce fut le cas d'un des tout premiers spectacles joués au Théâtre mobile, *La Dévotion à la croix* : pièce de Calderon, adaptée par Albert Camus, en 1953, elle est créée au Théâtre mobile en 1969, dans une mise en scène d'Alberto Rody. Celui-ci explique :

« Perdu dans mes rêveries je me suis surpris en train d'établir un parallélisme entre la situation géographique de Grenoble et l'architecture du théâtre mobile. Une cuvette entourée de montagnes. Grâce à la ville de Grenoble, je venais de trouver le cadre convenant à la *Dévotion*, l'idée du décor était née. Un désert de rochers à l'austérité blanchâtre, pouvant mettre les comédiens aux prises avec un univers hostile, les personnages et le public devant subir la présence écrasante d'une sorte de cratère environnant qui, comme un étau les emprisonne. »³⁸

Pour Bernard Floriet, qui aura en charge de traduire cette idée d'un point de vue scénographique, il s'agit d'être fidèle à la vocation initiale du Théâtre mobile, c'est-à-dire la recherche de « voies nouvelles ». Comme l'exprime Rody, il souhaite plonger le spectateur dans « un univers à la fois large ouvert et renfermé, aéré et oppressant³⁹ ». Le rejet de la frontalité à l'italienne s'exprime explicitement : « non plus *devant*, comme dans la scène à l'italienne, mais *dedans* ». Il ne s'agit alors plus de « donner à voir » mais bien de « faire sentir », de « toucher [le spectateur] dans ses sens ». Floriet imagine ainsi un décor de montagnes, qui viendra enserrer le public, comme la ville elle-même se niche au milieu de ses trois massifs. Décor qui semble constituer une aire de jeu propice pour les comédiens, façon aussi d'habiller cet espace large et ouvert qu'est le Théâtre mobile.

D'autres dispositifs scénographiques verront le jour sur cette scène annulaire ; les plus couramment cités étant les décors « mobiles », tels que *Rhinocéros* en 1971, dans une mise en scène de Derik Mendel. La rotation de l'anneau permettait en effet d'économiser des changements de décor, en se contentant de déplacer les spectateurs d'un « set » à l'autre, en quelque sorte. On peut y voir une façon originale et technologique de renouveler les décors à mansions du Moyen-Age, en déplaçant progressivement les spectateurs d'un décor à l'autre, en fonction de l'avancée de la fable. Enfin, il semble qu'une des dernières configurations possibles était l'exploitation de l'ouverture à 180°, en position fixe, à laquelle s'est adonné Georges Lavaudant – qui n'a par ailleurs jamais aimé travailler dans ce théâtre – notamment dans son *Lorenzaccio*, en 1975. Le dispositif rendait en effet possible le déploiement d'un décor à 180° susceptible de construire des images panoramiques saisissantes⁴⁰. Reprise en 1975 d'une mise en scène déjà éprouvée deux ans auparavant dans la salle du Théâtre du Rio, où se produisait le Théâtre partisan, le *Lorenzaccio* du Théâtre mobile se joue au cœur d'un intérieur fait de velours et d'or, renvoyant tout à la fois à un théâtre à l'italienne, à un bordel chic ou à un palais italien tombé en désuétude – artificialité, érotisme et dépravation étant au cœur de la dramaturgie mise en œuvre, comme l'attestent les notes de travail de Lavaudant, qui constituent le programme de salle. Du sable au sol et des miroirs viennent compléter le décor et renforçaient le sentiment d'un espace de duplication et d'illusion : « Florence ville fantôme [sic]

³⁸ A. Rody, Programme de salle. Consultable en ligne : [http://webmuseo.com/ws/mc2/app/collection/record/7666?vc=ePkH4LF7w6yeIEhJFfqYAYMU-NA8kHJ4ZVI-SWZ-HtDS MwKcM0MCwkAijUuSw\\$\\$](http://webmuseo.com/ws/mc2/app/collection/record/7666?vc=ePkH4LF7w6yeIEhJFfqYAYMU-NA8kHJ4ZVI-SWZ-HtDS MwKcM0MCwkAijUuSw$$) Consulté le 26/03/2018

³⁹ *La Dévotion à la croix*, Programme de salle, *op. cit.*

⁴⁰ Et c'est vraisemblablement ainsi qu'il fut le plus et le mieux utilisé ; *Le jour se lève*, Léopold, texte de Valletti, mise en scène de Chantal Morel, en 1989, en est un exemple supplémentaire.

irréelle en dérive perpétuelle ville de mort de dénonciation de délation et de plaisir / théâtre onirique carnaval et meurtre / théâtre politique luxe et déchéance »⁴¹.

Lavaudant et son équipe proposèrent également d'autres formes dans cette salle, notamment certaines éditions de leurs « travaux pratiques » : exercice théâtral fait en quelques jours et pour une petite série de représentations seulement, celui consacré à l'Italie jouait du cinétisme de la scène annulaire. Ce fut sans doute l'une des rares fois où Lavaudant utilisa réellement le dispositif. La grande salle et sa boîte noire correspondaient plus pleinement aux images que lui et son scénographe, Jean-Pierre Vergier, aimaient à créer.

1. Limites et contraintes d'un dispositif

Les dispositifs cinétiques, à 360° et panoramiques constituaient ainsi des approches scénographiques originales particulièrement bien adaptées au théâtre mobile ; le rapide inventaire auquel nous venons de nous livrer atteste également d'une certaine variété dramaturgique, les classiques trouvant aussi bien leur place que des pièces plus contemporaines dans cet espace. Reste que l'intermédialité semble être un critère essentiel au succès de mises en scène exploitant le cinétisme de l'anneau ; la danse trouvait ainsi dans ce lieu un espace d'expression sans doute plus approprié que les dramaturgies tant contemporaines que classiques qui caractérisaient le théâtre des années 70. Mais force est de constater que, rapidement, photographies de décors et maquettes attestent d'un retour à la frontalité, de l'abandon du dispositif de rotation, voire, dans certains cas de l'escamotage total de l'espace théâtral original. Pour *Qui a peur de Virginia Woolf*, en 1971, le gradin est ainsi occulté, les spectateurs placés sur la scène fixe dans un dispositif circulaire autour de l'espace scénique où jouent les acteurs⁴².

Plusieurs raisons concrètes peuvent expliquer le délaissement progressif mais rapide de la scène annulaire. L'un des premiers et des plus importants est sans doute celui des coûts d'entretien et de fonctionnement⁴³ ; le ciment du décor de *La Dévotion à la croix* avait particulièrement abîmé certains éléments de la structure⁴⁴ qui durent être remplacées rapidement. La mise en marche du dispositif générait des coûts d'électricité apparemment importants qui découragèrent rapidement l'équipe du CDNA. La sécurité semble aussi avoir posé question : un affaissement général du terrain et de la machinerie faisait craindre des complications, d'autant que la structure elle-même était relativement fragile ; les dessous par exemple n'étaient pas aussi robustes que l'on aurait pu l'espérer. Enfin, le travail technique n'était pas aisé : la nacelle était complètement isolée du reste de la salle et aucun dispositif de communication à distance ne permettait alors l'échange rapide d'informations. La mise en marche du dispositif nécessitait donc beaucoup de patience, d'aller et retours entre plateau et régie, chronophages et fatigants. Enfin, comme je l'ai déjà mentionné, la mise en marche produisait un tel bruit qu'il était difficile, en tant que spectateurs, de se laisser aller à la sensation seule du mouvement, sans l'anticiper ; tous les témoins confirment que le dispositif s'apparentait plus au manège de fête foraine qu'au dispositif scénique novateur. Ils évoquent donc unanimement un dispositif demandant beaucoup d'efforts (humains, financiers, techniques) pour un résultat plutôt mitigé.

Face à ce succès en demi-teinte de la salle, on peut légitimement penser que celle-ci n'a pas eu l'opportunité de rencontrer l'artiste qui aurait su l'exploiter à sa juste valeur, en explorer les multiples possibilités. A ce stade, plusieurs remarques s'imposent. D'abord, ce constat peut

⁴¹ Programme de salle. Archives du CDNA en dépôt à la MC2 :

⁴² Il s'agissait aussi de « faire retrouver aux spectateurs l'atmosphère de l'ancienne salle de la rue du Lycée » (J. Delume, *op. cit.*, p. 119).

⁴³ La « Note sur la sécurité et le vieillissement technique » datée du 16 décembre 1978 confirme cette problématique : « l'entretien du mécanisme qui doit mouvoir plateau et salle s'avère extrêmement onéreux » [Source ?]

⁴⁴ Le ciment du décor avait vraisemblablement abîmé les galets et les roues. Mais le véritable problème était l'affaissement du terrain qui empêchait une rotation correcte de l'anneau.

étonner ; à une époque, les années 70, où de nombreux metteur.es en scène sont à la recherche de nouvelles configurations scène-salle, de moyens pour contourner, voire rejeter la frontalité – on pense évidemment aux expériences d'Engel à Strasbourg, mais aussi à Ronconi, Mnouchkine, Grüber, etc. – on pourrait penser que le Théâtre mobile serait plus plébiscité, qu'il serait aisé de trouver des artistes scéniques que la perspective de créer dans ce lieu à part exciterait. Et cette non-rencontre semble significative à de nombreux égards. L'erreur des architectes des années 60 est sans doute d'avoir sous-estimé le besoin qu'avaient les metteur.es en scène de « trouver » un lieu⁴⁵ ; besoin très bien explicité par André Engel quand il raconte comment lui est venue l'idée, l'envie de créer *Kafka Théâtre complet* dans un bâtiment désaffecté qui serait transformé en hôtel. Le lieu est alors en adéquation totale avec une démarche dramaturgique affirmée et réfléchie. Idem pour Grüber qui crée *Winterreise* dans le stade olympique de Berlin, en jouant des échos entre l'histoire du bâtiment, la fable choisie et le contexte politique d'alors. Or, le Théâtre mobile n'est pas un lieu qu'on trouve mais qui s'impose, aux forceps en quelque sorte, et dont il faut faire quelque chose. C'est le dispositif qui prévaut et on est alors loin de ce que Richard Schechner décrit fort bien : une certaine organicité de la relation scène-salle, qui peut donner lieu à un « théâtre environnemental ». Il n'est ainsi pas anodin que ce soit des « Travaux pratiques » que Lavaudant ait préféré réaliser dans cette salle contraignante, façon aussi de se livrer à un exercice, de jouer avec un dispositif qui présentait plus de contraintes finalement que de possibilités.

L'hypothèse formulée par M.-M. Mervant-Roux dans l'article cité en ouverture selon laquelle le dispositif circulaire assume, dans l'histoire du théâtre occidental, une « fonction utopique » puissante ne semble ainsi plus pouvoir s'appliquer au Théâtre mobile : ni rond, ni cube, la scène annulaire impose plus qu'elle ne propose et peut dès lors difficilement constituer une « alternative, aussi séduisante qu'éphémère, poussant ainsi à la réinvention d'une frontalité vivante »⁴⁶. Il faut « faire avec », et les contraintes et difficultés qu'elle présente semble trop importantes pour permettre une « négociation » ingénieuse, fertile avec des dramaturgies nouvelles ; le dialogue que Schechner propose d'instaurer avec un lieu trouvé et ne pouvant subir de transformation est ici impossible. Le Théâtre mobile, s'il constituait une utopie dans les plans s'apparente, une fois construit, à « un espace de contraintes et de formats », un lieu impossible à excéder, alors même que c'est précisément ce mouvement⁴⁷ qui permet au théâtre de découvrir des « voies nouvelles ».

Ainsi une autre façon d'analyser cet échec serait d'affirmer que c'est la réalisation même d'un tel espace scénique qui vouait l'utopie de ce lieu à l'échec. M. Freydefont note l'importance qu'eurent les utopies scénographiques relevant de la « sphère », même (surtout ?) non réalisées : « Pour autant, l'objectif d'un théâtre de l'espace n'est pas resté sans effet concret : tout le théâtre du XXe siècle est redevable à ces utopies, qui se sont réalisées souvent dans un autre cadre que celui de la sphère⁴⁸. » Le bénéfice des années permet ainsi aujourd'hui d'affirmer que l'intuition formulée par Polieri était malgré tout juste. Il est fort intéressant de constater la fortune du théâtre

⁴⁵ Je renvoie ici à la distinction que fait R. Schechner dans « Six axiomes pour un théâtre environnemental » entre « espace transformé » et « espace trouvé » (in *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Editions Théâtrales, 2008).

⁴⁶ M.-M. Mervant-Roux, *op.cit.*, p. 35.

⁴⁷ Je suis ici le raisonnement de M. Freydefont dans son précieux article, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010) » : « Le caractère décisif de cette formule excède cependant la seule réalisation concrète d'un lieu scénique moderne, d'une architecture moderne : cela relève d'abord d'une projection, d'un mouvement, d'un élan qui excède le dispositif, quel qu'il soit. L'étude historique montre que le théâtre a constamment excédé les espaces qui lui ont été dédiés ou qu'il a investis. » ; « L'on sait bien dans l'histoire de l'architecture théâtrale, que le théâtre déborde et excède constamment les espaces qu'il pouvait investir ou qui lui ont été dédiés : les lieux théâtraux sont nés de ce processus » Agôn [En ligne], Brouiller les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 10/01/2011 Consultable en ligne : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1559> Consulté le 26/03/2018

⁴⁸ M. Freydefont, *Ibid.*

dit « immersif » depuis le début des années 2000 ; l'avènement du numérique a ainsi rendu possible le passage d'un « enveloppement » à une « immersion », c'est-à-dire aussi d'un dispositif matériel contraignant – type théâtre mobile – à un dispositif immatériel fluide et hyper adaptable, renouvelable à chaque création et avec lequel la « négociation » semble infinie.