

Mettre la notion d'ambiance à l'épreuve d'une situation de projet – architectural et artistique à la fois. Explorer les conditions d'émergence et de production d'une ambiance dans les processus de la conception architecturale et de la création théâtrale. Mettre en questions les conditions de réhabilitation d'un lieu existant, en inventant des modalités nouvelles d'annonce des enjeux fonctionnels, sociaux et sensibles d'un projet culturel nantais ambitieux, le "Théâtre de la Parole". Tels sont les enjeux majeurs de cette recherche.

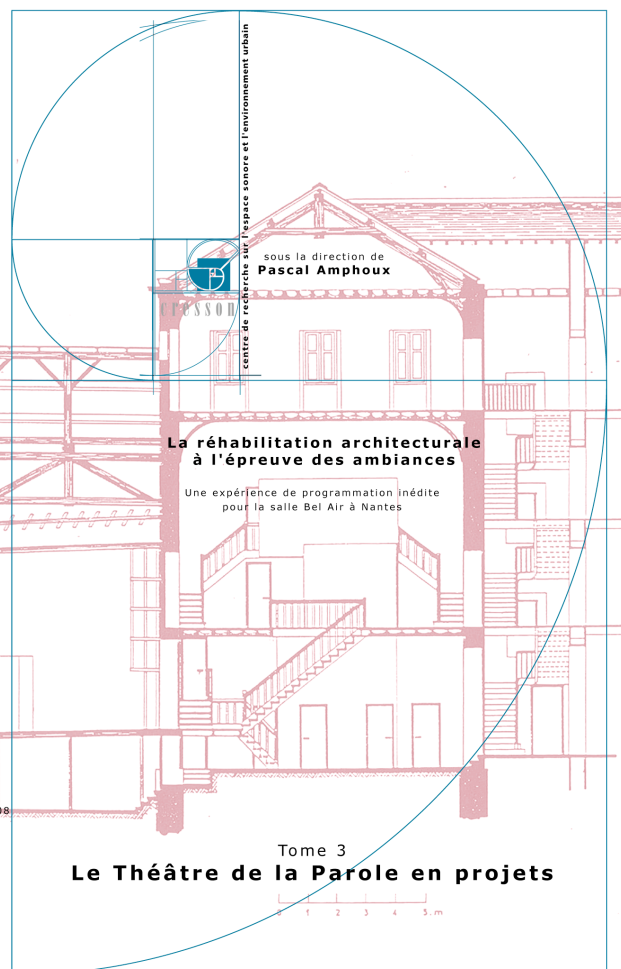
L'opportunité de travailler sur un projet de réhabilitation architecturale par l'ambiance était ici unique, dans la mesure où les techniques de mise en scène, telles qu'elles sont conçues par les porteurs du projet du "Théâtre de la Parole", ont pour enjeu leur propre effacement... devant la montée d'une ambiance partagée.

Pascal Amphoux & alli

Tome 3 Le Théâtre de la Parole en projets

70 février 2008

Édition



**La réhabilitation architecturale
à l'épreuve des ambiances**
Une expérience de programmation inédite pour la Salle Bel Air à Nantes

Le Théâtre de la Parole en projets

Tome 3

Composition de l'équipe

Pascal Amphoux, architecte géographe, professeur ENSAN, Nantes, chercheur Cresson, Grenoble, responsable scientifique

PÔLE RECHERCHE

Cresson. Ensag, Grenoble

Henry Torgue, urbaniste, compositeur, ingénieur CNRS, directeur de l'UMR 1563

Jean-Paul Thibaud, sociologue, directeur de recherche CNRS

Magali Paris, architecte paysagiste, doctorante

Laua. Ensan, Nantes

Elisabeth Pasquier, sociologue, maître-assistante ENSAN, directrice du laboratoire

Emmanuelle Cherel, historienne, docteur en histoire de l'art

Gilles Bienvenu, historien de l'architecture, maître-assistant ENSAN

PÔLE THÉÂTRE

le Voir Dit, Compagnie Christian Rist. Paris

Christian Rist, comédien et metteur en scène

Lionel Monnier, comédien et metteur en scène

Arnauld Lisbonne, administrateur

Le fol ordinaire, Compagnie Michel Liard. Nantes

Gaëlle Clerivet, comédienne

Gilles Gelgon, comédien, coordinateur du projet "Théâtre de la parole"

Jean-Claude Rémond, administrateur du *fol ordinaire*

PÔLE ARCHITECTURE

Bruno Plisson, architecte, Nantes, enseignant ENSAN

Uli Seher, architecte, BRS arch.-ings. Paris, Cologne, maître-assistant ENSAT

Pascal Amphoux, op.cit.

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours du ministère de la culture et de la communication, direction de l'architecture et du patrimoine, bureau de la recherche architecturale et urbaine.

Ce document est le troisième tome du rapport final de la recherche intitulée *La notion d'ambiance à l'épreuve du projet, Arts du théâtre, ambiances architecturales et contexte urbain, La réhabilitation de la salle Bel Air en questions* et financée dans le cadre de l'appel d'offres *Art, Architecture et Paysages*, Programme interdisciplinaire de recherche (3ème appel à propositions)

Tome 1

Le Théâtre de la Parole en archives

1. Une histoire de la salle de la rue de Bel-Air
Des origines aux années 60
2. Les origines du Théâtre de la Parole
Historique de la Compagnie Michel Liard et du *Fol Ordinaire Théâtre* (1990-2004)
3. Un théâtre de la parole
La Salle Bel Air
4. *Paroles équitables*
Une expérience théâtrale de l'altérité
5. *L'inquiétude des Hérons*
Une expérience théâtrale de l'habiter
6. Le projet culturel et artistique du *Théâtre de la Parole*
Document de travail

Tome 2

Le Théâtre de la Parole en débats

1. Le récit des ambiances et des méthodes
Pratiques de recherche et pratiques théâtrales
2. Le récit du lieu
La salle Bel Air et ses acteurs
3. Le récit des créations
De l'expérience des studios prosodiques à l'émergence d'options architecturales
4. Le récit des récits
Retours critiques

Tome 3

Le Théâtre de la Parole en projets

1. Les principes fondateurs
2. Les modalités transversales
3. Enveloppes, options et enjeux
Trois instances programmatiques pour une nouvelle réhabilitation

Prolégomènes

La notion d'ambiance, si elle n'est pas réduite à une qualité technique et strictement mesurable mais approchée comme une expérience singulière rigoureusement exprimable, peut être porteuse de manières nouvelles de concevoir l'architecture. En invitant chercheurs et praticiens à casser fondamentalement l'opposition de principe entre l'analyse et le projet, le recours à la notion d'ambiance serait susceptible d'induire une véritable mutation des procédures de conception. La production d'ambiances singulières deviendrait alors l'objet même du projet architectural. Telle est l'hypothèse que ce travail se propose de tester et de mettre à l'épreuve, en initiant une démarche expérimentale de développement d'un projet de réhabilitation architecturale, la Salle *Bel Air* à Nantes.

Salle des fêtes et petit théâtre 1900 d'une école de l'époque qui s'inscrit dans un quartier vivant du centre ville, la Salle *Bel Air* devient au fil des années 90 à la fois un théâtre d'essais tissant un réseau national et international d'expérimentation théâtrale, et un lieu de pratiques ouvertes sur le quartier et la ville, où se croisent des professionnels, des amateurs et des associations qui s'interrogent sur la place du théâtre dans la vie de la cité. Lieu de travail au quotidien, elle est aussi lieu de spectacle qui accueille régulièrement un certain public. En marge et en contrepoint de la programmation des grandes salles de l'agglomération, l'ensemble de ces activités aboutit en 2003 à la naissance d'un projet artistique original qui va prendre l'appellation générique de **"Théâtre de la Parole"**.

Mais ce projet est affaibli par deux événements : la fermeture de la salle au public depuis le début des années 2000 pour des raisons de non-conformité et d'inadaptation aux normes de sécurité ; la disparition accidentelle du metteur en scène porteur et initiateur du projet, au moment même où il mettait en forme les premières expériences.

Malgré ces difficultés, plusieurs de ces expériences sont menées à bien ou à terme, suscitant des intérêts nouveaux, démontrant la portée et les potentialités du projet mais révélant aussi deux lacunes : l'absence de formulation théorique du projet artistique qui permette de le positionner et d'en dire la spécificité dans le champ de la création contemporaine ; l'absence de formalisation concrète d'un projet de réhabilitation architecturale original qui soit capable, comme on le verra, de refaire de cette salle un lieu de travail et de spectacle, c'est-à-dire non seulement de répondre aux exigences normatives pour pouvoir accueillir à nouveau des publics variés dans ses murs, mais surtout de préserver le charme et d'enrichir les qualités d'ambiance qui en font un lieu unique sur la place de Nantes.

De ces circonstances naissent les enjeux initiaux de ce travail :

- un enjeu théorique : mettre la *notion d'ambiance* à l'épreuve d'une situation double de projet – architectural et artistique à la fois ; c'est-à-dire inventer, à partir d'un cas concret, une façon de promouvoir le projet architectural qui entre en résonance avec la façon de concevoir le projet artistique – et réciproquement ;
- un enjeu méthodologique : créer, par la mise au point d'une procédure de *"récits croisés"* entre trois mondes habituellement séparés (celui de la recherche, celui du théâtre et celui de l'architecture), les conditions d'émergence et de production d'une parole collective autour de la définition, double, du Théâtre de la Parole ;
- un enjeu pragmatique : amorcer le *processus de réalisation* du projet en inventant une forme de programmation interactive et évolutive de la salle Bel-Air.

Mais la portée de la recherche est à son tour affaiblie par deux autres événements ; le désistement du metteur en scène reprenneur du projet artistique, au moment même où s'achevait la phase des *"récits croisés"* (hiver 2005-2006) ; la désagrégation progressive, au cours de l'année 2006-2007, du collectif mis en place pour le remplacer, aboutissant

finalement à la restitution de la salle à la Ville en été 2007. L'aboutissement de cette recherche en aura été retardé et la clarté de ses enjeux pragmatiques pour le moins troublée.

Malgré ces difficultés nouvelles, la qualité des échanges et l'intérêt des hypothèses élaborées au cours des débats font émerger deux certitudes. D'une part le travail effectué reste une expérience unique de réflexion sur la production conjointe d'un projet artistique et d'un projet architectural, dont il s'agit de témoigner. D'autre part la dissociation circonstancielle entre les deux projets ne remet nullement en cause leur pertinence respective et la valeur de référence que chacun est susceptible d'apporter dans son domaine : un *processus d'authentification de la parole* pour le théâtre de demain (dans un contexte de prolifération, de banalisation et d'indifférenciation de l'écrit), un *potentiel de réhabilitation par l'ambiance* pour l'architecture de demain (dans un contexte de réhabilitation généralisée des anciennes villes européennes). Simplement, le processus de réalisation escompté étant remis en cause, l'expression rétrospective du processus de production de ces idées devient plus importante : la part belle est redonnée aux débats, qui ont été menés à bien et dont la patiente reconstruction (tome 2) conduit finalement à dissocier ce qui, dans le temps de la recherche, est devenu documentation (tome 1) de ce qui, dans le même temps, restera projection (tome 3).

Trois volumes en résultent :

- le premier, *Le Théâtre de la Parole en documents*, est un recueil de textes qui, produits au cours du travail, ont fait l'objet de présentations et de discussions marquantes ou récurrentes, et qui, à ce titre, paraissaient rétrospectivement mériter un statut d'archive et de référent ;
- le second, *Le Théâtre de la Parole en débats*, restitue, sous une forme quasi théâtrale (auto-référence oblige), le contenu et l'esprit des quatre journées de "récits croisés" que nous avons tenues au cours de l'année 2005 avec l'ensemble des partenaires de cette recherche ;
- le troisième, *Le Théâtre de la Parole en projets*, extrapole et formalise, à partir de l'analyse fine des débats et des documents précédents, une présentation cursive et conjointe des arguments fondateurs du projet artistique et des options majeures du projet architectural.

Archivage, restitution et formalisation. Mémoire du passé, mémoire du présent et mémoire du futur. Le tome 1 dit comment se sédimente une histoire, le tome 2 comment naissent des idées, le tome 3 comment se formule un projet. Il y a dans cette structuration quelque chose d'immuable et de dynamique à la fois. Immuable parce que toute histoire se construit sur ces trois modes à la fois. Dynamique parce que chacun de ces modes est inscrit dans le contexte d'émergence des deux autres. L'ordre de la lecture donc importe peu ; à chacun de choisir l'entrée qu'il veut privilégier. Mais impossible à lui d'ignorer les deux autres, sans lesquelles la première n'a pas de sens.

Du point de vue des comédiens, le collectif étant dissous, la salle étant perdue, tout ceci pourrait être considéré comme de l'histoire passée. Du point de vue de la Ville, qui reprend une salle à réhabiliter, tout pourrait au contraire être considéré comme de l'histoire future. Les trois tomes présentés ici devraient pouvoir rappeler aux premiers que le projet de Théâtre de la Parole reste chargé d'avenir et d'actualité – quels que soient les lieux dans lesquels il sera amené à s'inscrire –, et révéler aux seconds que celui de la réhabilitation architecturale de Bel Air n'est pas sans précédent – quelle que soit l'affectation qui lui sera attribuée.

Pascal Amphoux
 février 2008

Présentation du Tome 3 Le Théâtre de la Parole en Projets

L'enjeu de ce tome 3 est de mettre en résonance le contenu d'un projet artistique avec la forme d'un projet architectural. Si compte tenu des circonstances, la prétention d'amorcer le processus de réalisation de la réhabilitation de la salle Bel Air est abandonnée, l'enjeu pragmatique d'inventer une forme de programmation interactive et évolutive d'un projet de réhabilitation à partir d'un cas concret garde sa pertinence.

PATRIMOINE ORDINAIRE, RÉHABILITATION EXTRA-ORDINAIRE

L'évolution récente des formes de développement territorial fait en effet muter **la notion de patrimoine** architectural : à l'heure où l'emprise territoriale de ce que l'on appelle depuis peu la "ville constituée" perd du poids par rapport au développement extensif de ce que l'on appelle depuis déjà longtemps "l'urbain" (F. Choay), la notion de patrimoine ne peut plus être réduite à une collection d'objets architecturaux extra-ordinaires (qu'il convient de protéger et de figer dans un état X ou Y parce qu'ils sont les derniers témoins d'une mutation dans l'histoire des styles ou des manières de construire). Mais elle s'étend, potentiellement, à tous les objets d'architecture "ordinaire" qui, sans offrir de valeur documentaire exceptionnelle sur le plan historique, sont porteurs d'une valeur d'usage parce qu'ils ont inscrit dans leurs murs une ambiance singulière, à nulle autre pareille. De ce **patrimoine ordinaire**, il convient alors de penser la mutation d'usages plus que la protection matérielle, les règles du jeu programmatiques que l'on peut se donner pour entrer en résonance et valoriser la singularité de cette ambiance-là.

La notion de réhabilitation, développée à partir des années 70, fut souvent présentée comme une activité d'adaptation de la fonction nouvelle à la forme architecturale ancienne, en réaction, bien venue à l'époque, à une période fonctionnaliste devenue dogmatique. « La fonction, disait-on, devait désormais suivre la forme », retournant du même coup le dicton attribué à Sullivan qui avait marqué la génération précédente : « La forme suit la fonction ». Et le débat sur les reconversions de bâtiments emblématiques permettait alors de se libérer de l'obsession de la protection "substantielle" pour se focaliser sur l'art de recycler les signes de l'architecture ancienne parmi ceux d'une architecture contemporaine (ou inversement). Pour autant ce débat restait strictement architectural et stylistique (cf. le rôle que ces discussions ont pu jouer sur l'émergence d'un style post-moderne en architecture), la question de la valeur d'usage n'y apparaissant que rarement et de manière secondaire. Changement de donne. Le passage à l'idée de patrimoine "ordinaire" (avec toute la charge sémantique qu'ont pu conférer à ce qualificatif les travaux de Michel de Certeau) implique une mutation du sens de la notion de réhabilitation : quittant ce registre premier de l'opposition entre les deux déterminismes, elle ne peut désormais relever que d'une activité d'adaptation réciproque ou de **co-détermination entre la forme et la fonction** ; quittant du même coup la croyance en une autonomie possible de la forme par rapport à la vie d'un bâtiment, la question porte moins sur l'art de recycler des signes d'architecture d'époques différentes que sur celui, désormais conjoint, d'inscrire la mémoire des usages passés dans la programmation d'usages ou de pratiques nouvelles.

Bel Air en l'occurrence n'offre guère d'intérêt du point de vue de l'histoire de l'architecture : comme le montre Gilles Bienvenu, le bâtiment n'a pas l'âge de son époque et apparaît dès l'origine décalé par rapport aux tendances architecturales

contemporaines. C'est par contre un lieu de mémoire et d'usage presque pur (cf. *Tome 1, doc. 1*). En 100 ans de vie et de mutations successives, le bâtiment n'a jamais changé de fonction. Davantage, le rôle qu'il a joué par rapport aux scènes théâtrales nantaises est toujours resté le même, des origines à nos jours : une salle bien connue, mais qui s'est toujours positionnée en marge ou en contrepoint des salles officielles ou des scènes nationales de la ville. Un lieu de résistance si ce n'est de contestation, où ont été produits des spectacles, montées des pièces ou organisées des manifestations que n'auraient pas accueillis les théâtres de la place ou de l'époque (cf. *Tome 2, Débat 4*). Chose extraordinaire. Le projet de Théâtre de la Parole lui-même s'inscrit dans cette tradition : il ne s'oppose pas aux autres formes théâtrales mais s'en démarque, recherche le décalage, construit une démarche singulière. Est-ce l'ambiance de la salle qui a fait naître le projet du Théâtre de la Parole ou est-ce le projet de Michel Liard qui a permis de préserver le charme de la salle ? Les deux à n'en pas douter, mais cette continuité avec l'histoire plus ancienne fonde du moins l'hypothèse fondamentale de ce travail : **le projet architectural de réhabilitation de la salle Bel Air n'est pas dissociable du projet artistique de Théâtre de la Parole.**

On fera remarquer, au passage, qu'il y a peut-être derrière cette indissociabilité une définition heureuse de la spécificité trop souvent ignorée de la notion même de réhabilitation. D'où la proposition de définition suivante.

RÉHABILITER. Redécouvrir l'indissociabilité entre une forme architecturale et une forme d'usage. Littéralement : Réintroduire de "l'habilité". C'est-à-dire : faire en sorte que le contenant soit habilité à accueillir un nouveau contenu. Ou encore : faire en sorte que la forme puisse être habitée par l'usage.

PROJET ANALOGUE, PROJETS HOMOLOGUES

Comment dès lors formaliser ce projet double ? Comment générer une telle indissociabilité ? Et comment élaborer un cahier des charges qui oblige, tout au long du processus, à penser les deux dimensions conjointement ? Telles sont les questions auxquelles tente de répondre ce troisième volume. Deux remarques préliminaires peuvent être faites.

1. Ce cahier des charges n'en est pas un. Traditionnellement inscrit sous le signe d'un "déterminisme programmatique" – qui génère un projet que l'on pourrait qualifier d'analogue (le cahier des charges permet de produire un projet analogue au programme pré-établi) –, il faudrait ici l'inscrire sous celui de la "codétermination projectuelle" – qui "co-génère" deux projets homologues. Dans la perspective traditionnelle, le *projet analogue* répond à une question préposée en donnant une solution technique, mais si le programme change, la solution est caduque et l'espace est perdu – à refaire. Dans la perspective ici développée, le *projet homologue* pose question en énonçant une proposition poétique qui met en résonance le lieu et l'activité, de sorte que si le programme est appelé à changer, la proposition tient toujours et l'espace est gagnant – à reprendre sans doute mais jamais perdu. Dans le premier cas, le projet architectural est analogue au programme artistique. Dans le second, le projet architectural est l'homologue d'un projet artistique qui ne saurait être réduit à un simple programme.

2. L'homologie est la fonction de coordination entre les deux projets. Elle ne dit pas, comme l'analogie, A est à B ce que C est à D, mais A est à A' ce que B est à B' (Gilbert Durand). Autrement dit l'analogie ne porte pas sur les objets mais sur les relations entre les objets : ce ne sont pas les principes du projet architectural qui sont analogues à ceux du programme artistique, mais les relations entre principes architecturaux qui sont analogues aux relations entre principes artistiques (lesquels peuvent être enrichis par les potentialités architecturales du lieu dans lequel ils sont prévus et réciproquement).

Dans ce contexte, l'enjeu du projet de réhabilitation d'un objet du patrimoine ordinaire est de repérer, de construire et d'énoncer des homologies entre le projet architectural

(déterminé par des contraintes structurelles et des potentialités d'ambiance) et le projet programmatique (déterminé par des principes arrêtés et des modalités d'évolution). Dans le cas présent, l'homologie s'exercera à deux niveaux différents :

- un *niveau structurel* qui énonce d'une part les conditions de possibilité de chacun des deux projets indépendamment l'un de l'autre, c'est-à-dire les *postulats* sans lesquels chacun d'entre eux ne saurait exister, d'autre part le principe épistémologique plus profond qui secrètement les relie et les rend justement homologues l'un de l'autre ; c'est le niveau, stable, des *principes fondateurs* ;
- un *niveau processuel* qui énonce d'une part les manières de faire propres à chaque projet, d'autre part le jeu des relations qu'il est possible d'induire entre les dimensions institutionnelle, artistique et architecturale ; c'est le niveau, mouvant, négociable et évolutif, des *modalités fonctionnelles* de mise en œuvre.

MÉTHODOLOGIE

La matrice qui en résulte exprime finalement de manière schématique et cursive le projet d'ensemble. Encore faut-il préciser que la source empirique de ce travail n'est autre que la matière même des deux premiers volumes. Entre le débat (*tome 2*) et l'archive (*tome 1*) s'énonce le projet (*tome 3*) !

Peut-être l'énonciation des principes fondateurs, des postulats et des modalités de mise en œuvre pourrait-elle paraître arbitraire à la seule lecture de ce volume : d'autres notions auraient pu être convoquées, d'autres mots choisis, d'autres concepts... Mais elle résulte en fait d'un patient travail de réduction reposant, d'un point de vue méthodologique, sur deux enjeux majeurs.

Le premier était d'exprimer au mieux le contenu des débats et des intentions, parfois latentes, qui y voient le jour. Le but était ici d'extraire et de réduire à l'extrême le nombre d'arguments qui paraissaient finalement incontournables parce qu'ils avaient fait l'objet d'inlassables retours ou reformulations :

- soit qu'il y ait toujours eu consensus dessus (cf. par exemple l'hypothèse de la réhabilitation du lieu qui, même si elle a été discutée, n'a jamais été remise en cause),
- soit qu'il y ait eu accord de principe et expérimentation (cf. par exemple l'idée d'un processus d'authentification de la parole qui émerge entre les dire d'un Christian Rist, les réflexions de Henry Torgue et les premières expérimentations théâtrales de "paroles équitables" – *Tome 2, Débats 1-2*),
- soit qu'il y ait eu dissensus débouchant finalement sur une prise de position nécessaire (cf. par exemple les divergences autour du choix d'une structure de gestion et d'un collectif critique – *Tome 2, Débat 4*).

Le second enjeu était de donner une forme simple, concise et manifeste au contenu précédent, c'est-à-dire de faire en sorte que sa complexité devienne mémorisable, voire mémorable : trois dimensions conjointes pour la proposition structurelle, cinq modalités transversales pour la proposition fonctionnelle.

Comme instrument de réticulation de principes appartenant à des domaines hétérogènes (l'ambiance, le théâtre, l'architecture), l'homologie apparaît finalement comme un outil de mémorisation dans la mesure où elle permet de les présenter sous une forme semblable, ou plus exactement de les positionner les uns par rapport aux autres – de les cartographier.

CARTOGRAPHIES

Ainsi les trois principes structurels fondant respectivement chacun des projets (épistémologique, artistique et architectural) se déclinent-ils en abscisse dans chacun des champs en connotant respectivement de façon dominante la dimension institutionnelle, la dimension artistique et la dimension architecturale en ordonnées.

LES PRINCIPES FONDATEURS	Principes épistémologiques communs	Postulats du projet artistique	Postulats du projet architectural
Connotation institutionnelle	Inachèvement	Gestion d'un projet	Dissociation des approches
Connotation artistique	Altération	Authentification de paroles	Autonomisation des espaces
Connotation architecturale	Hospitalité	Sédimentation dans un lieu	Partition des ambiances

Il en est de même des cinq modalités fonctionnelles qui spécifient les processus respectifs de décision politique, de production artistique et de réhabilitation architecturale que le projet d'ensemble vise à coordonner.

LES MODALITÉS TRANSVERSALES	Modalités institutionnelles de résistance à	Modalités artistiques d'engagement	Modalités architecturales de négociation
	Institutionnalisation	Identification des textes ou auteurs	Diversification des espaces
	Banalisation	Transcription d'une Parole	Epuration des ambiances
	Standardisation	Modulation de l'écrit	Variation des configurations
	Spectacularisation	Choralisation acteurs – spectateurs	Transition entre dehors et dedans
	Médiatisation	Immédiation de l'échange équitable	Evolutivité des aménagements
FINALITÉ GÉNÉRALE	Décision politique	Production artistique	Réhabilitation architecturale

Première partie

Les principes fondateurs

1. Les principes épistémologiques communs

Ce qui fait le sens des rencontres, c'est la continuité des propos qui s'y sont tenus dans l'ordre programmé et progressif des "récits" successifs, mais c'est aussi la somme discontinue de ces moments de connivence où des paroles hétérogènes, étonnamment, se mettent à dire la même chose. Moments d'écoute réciproque où chacun tombe sous le charme ou l'étrangeté de la parole de l'autre. Efforts d'explicitation des fondements du projet en gestation. Retrouvailles collectives autour d'une notion déjà évoquée.

C'est de l'exploration systématique et de l'analyse de ces moments singuliers que sont extraits et nommés les trois principes épistémologiques suivants, qui apparaissent a posteriori profondément partagés par les trois milieux professionnels convoqués (théâtre, architecture et recherche).

Le **principe d'inachèvement** tout d'abord est présent dans le discours de chacun. Toute œuvre, par principe, est inachevée, soit du fait de son auteur qui peut suspendre son travail, délibérément ou non (l'œuvre interrompue), soit du fait de l'œuvre-même (les œuvres collaboratives), soit du fait de son public (l'œuvre ouverte). Le texte, comme le bâtiment, sont par essence inachevés, tant qu'ils ne sont pas lus ou habités et aussi longtemps qu'il y a des interprétants ou des habitants. Qu'un texte en convoque un autre (intertextualité, hypertextualité), qu'un bâtiment en rappelle un autre (citation, allusion), montre bien que l'un comme l'autre ne sont que les prémisses de commentaires ou de développements à venir. La chose n'est naturellement pas nouvelle, mais la conscience de cette incomplétude fondatrice est peut-être plus récente et la pensée selon laquelle reconnaître l'inachèvement du travail ne signifie pas le relâchement mais peut au contraire induire beaucoup plus d'exigences peut devenir motrice d'un projet collectif (T2R4.2.6).

Le **principe d'altération** ensuite est récurrent dans les débats (T2R2Acte3). Sans doute émane-t-il en premier lieu d'un discours dominant dans le champ artistique, où il renvoie à un désir profond d'altérité de l'œuvre ou de l'auteur (l'artiste quel qu'il soit se démarque), mais où il devient une sorte de leitmotiv méthodologique de l'art contemporain : la création ex nihilo n'étant plus de mise, il faut "avec plus de modestie" décaler les choses, déplacer les représentations, détourner des objets, un style, un code, répéter mais dans un autre contexte, décontextualiser-recontextualiser, reformuler, déplier, déployer, ..., dans tous les cas *faire du même un autre*. Tous ces termes peuvent faire l'objet de discussions contradictoires suivant les pratiques auxquelles ils renvoient, mais la notion d'altération qui les contient semble faire l'unanimité, peut-être parce qu'elle fait état d'une transformation lente, radicale, essentielle, qu'elle renvoie à une certaine lenteur, un peu mystérieuse, et à une irréversibilité délibérée. Aux connotations chimique et musicale de la notion s'ajoute en outre de manière implicite la connotation linguistique : la signification d'un mot ou d'un signe ne peut advenir que par "altération contextuelle",

que parce qu'il est en permanence repris et altéré par son passage d'un contexte à un autre, d'une conversation à une autre, d'une unité signifiante à une autre : altération et récurrence sont les deux fondements de la signifiante.

Le **principe d'hospitalité** enfin. On connaît l'engouement des sociologues pour la notion, dont ils font un archétype de la sociabilité d'hier et d'aujourd'hui. Qualité sociale avant d'être individuelle, d'abord obligation religieuse d'accueillir l'indigent ou le voyageur, elle puise aujourd'hui dans des valeurs collectives de solidarité, de réciprocité ou d'engagement humanitaire qui sont d'autant plus fortes qu'elles sont librement consenties. Mais si le mot rassemble (accueillir celui qui est dans le besoin, l'attente ou la demande), il sous-entend aussi un lieu d'accueil et des règles de coopération qui ne vont pas toujours de soi. Comment ménager l'intimité de l'accueillant et la sociabilité de l'accueilli ? Quelles stratégies de territorialisation adopter dans le lieu d'accueil entre résidents permanents et résidents temporaires ? Comment trouver la juste distance entre familiarité et étrangeté pour que l'hospitalité soit effective ? Ces questions, bien analysées par Anne Gotman dans la sphère domestique, sont bien celles que pose le projet du Théâtre de la Parole dans d'autres registres, comme en témoigne certains débats (cf. par ex. T2R4.1.5 ou T2R4.2.2-3).

Inachèvement, altération, hospitalité. Ces principes naturellement se recoupent et se complètent. L'hospitalité est bien une façon d'accueillir l'autre autant que de devenir *autre*. L'altération n'est possible que si la chose est *inachevée*, ouverte aux transformations. Et de l'inachèvement on pourrait même dire qu'il est la condition d'accueil des deux autres : c'est précisément parce que l'œuvre, par principe, est inachevée¹ (la pièce, le texte ou le théâtre) que les principes d'altération ou d'hospitalité peuvent être mis en œuvre.

Mais en même temps ils constituent dans le projet trois entrées distinctes, qui sans le découper en trois parties contiguës couvrent le champ des intentions collectives, sur lesquelles il devient alors naturel, *par homologies*, de redéployer les deux autres dimensions, artistique et architecturale.

LES PRINCIPES STRUCTURELS	Principes épistémologiques communs	Postulats du projet artistique	Postulats du projet architectural
Dimension institutionnelle	Inachèvement		
Dimension artistique	Altération		
Dimension architecturale	Hospitalité		

¹ Umberto Eco aurait dit "ouverte".

2. Le projet artistique

Ce qui fait le sens du Théâtre de la Parole, c'est l'ensemble des principes formalisés par son inventeur (*T1D3*), mais c'est aussi une suite d'expériences menées par Michel Liard et ses suivants (*T1D2*, *D4-D5*). Attention première à la parole dite et aux conditions de l'écoute. Effacement des effets de mise en scène et amplification des ambiances ou des lieux de l'existant. Recherche du moment et de la rencontre. Puisque ce théâtre-là se reconnaît dans des façons de créer une ambiance singulière, le parti pris consiste à considérer qu'il faut en nommer et instituer les règles fondatrices.

Mais comment ne pas faire de ces pratiques exploratoires un style simplement spectaculaire ? Comment énoncer des règles du jeu théâtral qui soient partageables sans tomber dans la normalisation d'une forme répétable ? Comment tenir l'exigence d'un déplacement permanent des statuts convenus de l'auteur, de l'acteur ou du public ?

POSTULATS POUR UN MANIFESTE DU THÉÂTRE DE LA PAROLE RÉCURRENCE 1

Trois postulats fondent le manifeste du Théâtre de la Parole, qui ressaisissent respectivement les principes épistémologiques précédents, l'inachèvement, l'altération et l'hospitalité. Littéralement ils s'efforcent de rendre *manifestes* ou de révéler les caractères qui peuvent être considérés comme structurels – les caractères sans lesquels ce théâtre-là ne serait plus ce qu'il est ou ce qu'il veut être : ils constituent si l'on veut des critères d'authenticité du projet d'ensemble. Mais ils ne disent rien sur la façon de garantir une telle authenticité, laissant la porte ouverte aux manières de faire les plus différentes.

Premier postulat, institutionnel.

Le Théâtre de la Parole est **une structure de gestion**. Il n'est pas le nom d'une nouvelle compagnie. Que gère-t-il ? *Un projet*, protéiforme, associant des activités aussi diverses que la formation d'acteurs, l'invitation d'auteurs ou la présentation de travaux ; un projet qui par là-même est en permanence ré-écrit ou ré-énoncé, par principe inachevé (son principe est celui de *l'inachèvement*). Qui le gère ? *Un collectif*, collège critique et multidisciplinaire, en charge de garantir la durabilité de l'expérience – la pérennité d'une *attitude de résistance* par rapport à toutes les formes de redondance qui menacent l'authenticité de l'activité théâtrale (*T2R4.2.1-5*).

Second postulat, artistique.

Le Théâtre de la Parole est **une posture d'authentification**. Il n'est pas le nom d'un nouveau style ou d'un nouveau genre théâtral. En quoi consiste cette authentification ? En *un processus* de transformation d'une parole banale en une parole "autorisée"², par principe altérée (son principe est celui de *l'altération*). Que vise-t-elle ? La valorisation de formes rares d'expression de la parole. Sur quoi repose-t-elle ? Sur la construction d'un *texte*, en charge de garantir la codification d'une forme – mémorable et répétable –, à partir de laquelle peuvent se déployer librement des *formes d'engagement* contrastées mais cohérentes entre les acteurs les plus divers (*T2R1D1.3-5*, *T2R1D3*, *R2A2S3*).

Troisième postulat, architectural.

Le Théâtre de la Parole est **un lieu de sédimentation**. Ce n'est pas le nom d'une

² L'*auctor*, en latin, est celui qui augmente la confiance en un premier sens, celui qui pousse à agir en un second sens. L'auteur, en français, pourrait retrouver son sens premier et redevenir celui qui donne de la hauteur (à des mots mal entendus), alors qu'il est trop souvent celui qui prend de haut la parole ordinaire.

nouvelle salle de spectacle. Pourquoi ? Parce que la diversité et l'évolution des activités qu'il suppose n'est pas possible sans la permanence d'un lieu d'accueil, par principe hospitalier (son principe est celui de *l'hospitalité*³). Comment ? Par la constitution d'un public, varié mais régulier, qui garantit la valeur symbolique d'un lieu d'urbanité où s'apprennent, en actes, le débat public, le retour critique et la conception *négociée* (T2R1R1.6).

Trois postulats donc qui déclinent les trois sens du mot *théâtre* : l'institution, la pratique et le lieu. Trois sens qui ressaisissent une première fois les principes épistémologiques communs : l'inachèvement, l'altération et l'hospitalité. Trois instances ou référents qui garantissent les conditions minimales pour que le projet soit viable : le collège (comme critique permanent), le texte (comme authentifiant de la parole) et le public (comme acteur impliqué). Trois attitudes enfin qui disent la spécificité du projet : la résistance, l'engagement et la négociation. Comment ces catégories peuvent-elles migrer dans l'énonciation des enjeux du projet architectural ?

LES PRINCIPES STRUCTURELS	Principes épistémologiques communs	Postulats du projet artistique	<i>Référents (garants de la fiabilité du projet)</i>
Dimension institutionnelle	Inachèvement	Gestion d'un projet	Collège (critique) <i>Résistance</i>
Dimension artistique	Altération	Authentification de la parole	Texte (mémorable) <i>Engagement</i>
Dimension architecturale	Hospitalité	Sédimentation dans un lieu	Public (impliqué) <i>Négociation</i>

3. Le projet architectural

Ce qui fait le sens de la Salle Bel Air, c'est l'ensemble de ses caractéristiques physiques, topologiques, structurelles, mais c'est aussi le charme d'une usure et d'un usage centenaire que transpirent chaque planche et chaque détail de modénature. Acoustique remarquable. Décors un peu désuets. Rouges et ors quelque peu passés. Puisque la salle possède des caractéristiques d'ambiance singulières qui n'existent dans nulle autre salle de la ville et qui restent riches de potentialités artistiques (T2R2A1), le parti consiste à considérer qu'il ne faut pas la toucher en tant que telle, que lui garder son charme et son âme, c'est en protéger l'unité, spatiale et matérielle à la fois.

Comment pour autant lui redonner sa vocation de salle de travail et de salle de spectacle à la fois ? Comment assurer l'accès du public sans porter atteinte à une telle unité dans le cadre d'une rénovation lourde ? Ou comment, à l'inverse, ne pas sombrer dans une logique de restauration qui menacerait de tuer l'ambiance de la salle ?

³ On a vu que la réhabilitation pouvait être définie comme un art de promouvoir l'indissociabilité entre une forme architecturale et une forme d'usage (cf. *supra*). On pourrait aussi dire « un art de générer leur hospitalité réciproque ». Comment la forme peut-elle devenir l'hôte de l'usage – et réciproquement ? Comment inventer une architecture de l'accueil et non une architecture de la réponse ?, disait Henry Torgue (cf. T2.R1.A2.7).

POSTULATS POUR UN CAHIER DES CHARGES DE LA RÉHABILITATION DE LA SALLE BEL AIR

RÉCURRENCE 2

Trois postulats, une fois encore, fondent la démarche et constituent le point de départ pour l'énonciation d'un cahier des charges. Ils solutionnent de manière radicale la question de la remise aux normes du bâtiment et laissent la porte ouverte à des libertés programmatiques inédites. Ils offrent une structure indiscutable dont le contenu est à l'inverse éminemment négociable (*cf. infra* les modalités).

Premier postulat. La Dissociation

Le parti architectural reposera sur la **dissociation entre deux approches**, habituellement contradictoires, que le dédoublement de la logique Ambiance a rendu possible :

- une **approche normative**, consistant à se donner les moyens de résoudre tous les problèmes techniques, structurels ou sécuritaires que pose la Salle dans son état existant, par rapport aux menaces d'effondrement de certains murs et aux exigences d'accueil d'un certain public... ;
- une **approche sensible**, consistant à tirer parti de la mise en récits des discussions qui ont porté sur l'usage passé et futur de la salle, sur les prises qu'elle offre et les griefs qu'on peut lui attribuer, sur les avantages et les inconvénients de sa configuration.

Principe d'incomplétude oblige : puisqu'il est impossible de répondre complètement à chaque demande sans tomber dans des contradictions grossières (préserver ou transformer), puisque le collège critique a en charge de faire évoluer un projet dont l'énonciation est par principe incomplète, il est nécessaire de dissocier ce qui est de l'ordre de la sauvegarde fonctionnelle du bâtiment et ce qui est de l'ordre de l'usage circonstanciel (*T2R2A3.10, T2R4.3.6*).

Second postulat. L'Autonomisation.

Le parti architectural reposera sur **l'autonomisation fonctionnelle des espaces** correspondant à des activités différentes. Le fait que la grande salle soit un passage obligé pour accéder à toutes les parties du bâtiment est un grief partagé par tous et génère des conflits d'usage faisant l'objet d'innombrables récits (*T2R2A1, T2R3.4*). La solution préconisée consiste à **faire de l'actuelle cour latérale un espace majeur de distribution**, le plus simple et le plus rationnel qui soit, des différentes parties du bâtiment. L'ancien porche sur la rue est transformé en accès principal, la cour devient à la fois extension du foyer et parvis d'accès au théâtre et à ses services. Elle est ouverte au public et aux véhicules sécuritaires. Elle fait pivoter le bâtiment en faisant de sa façade sud une façade majeure, que l'on découvre de l'intérieur de l'îlot (*T2R4.1.2*).

C'est le *principe d'altération* : le détournement des accès et de la sécurité par l'extérieur de l'enveloppe actuelle libère les espaces intérieurs et leur confère, en leur permettant de fonctionner de manière autonome et indépendante, un statut radicalement autre.

Troisième postulat. La Partition.

Le parti architectural reposera sur l'écriture d'une rigoureuse **partition des ambiances** (*T2R4.1.4*). Le fait que la salle Bel Air constitue une réserve inépuisable d'espaces physiques et imaginaires est une offrande elle aussi reconnue par tous, dont on redoute la disparition dès lors qu'il faut y toucher. Ces ambiances sont rares, fragiles, ténues (*T2R2A1 et T2R2A3*) et toute intervention dessus doit être très délicatement négociée (entre la conception, la perception et l'usage). Le but est donc de limiter l'intervention lourde et structurelle en des points stratégiques qui permettent de préserver certaines ambiances existantes, d'en créer d'autres, plus contemporaines, mais surtout d'en offrir un véritable répertoire. La solution préconisée consiste à **configurer deux volumes intermédiaires transversaux** (*T2R3.4.6*), qui découpent le plan en cinq unités

clairement identifiables et qui, dans la coupe, font "interface" entre trois espaces majeurs existants : la Rue, la grande Salle, et "la Maison" (la partie du bâtiment qui est uniquement consacrée au travail et à l'administration) (cf. *Illustration 1*).

C'est le *principe d'hospitalité* : chacun des cinq espaces accueille une fonction privilégiée, mais en même temps est la réserve de l'autre. Chaque ambiance correspondante invite à un certain type d'usage, de pratique, d'écoute ou de regard, mais leurs associations potentielles permettent de jouer avec, comme avec une partition. La partition musicale, c'est ce qui permet à chaque musicien de jouer tout seul ensemble ; la partition architecturale des espaces, c'est ce qui doit permettre ici à chaque acteur de jouer tout seul avec les autres, et c'est en même temps ce qui permet d'offrir à chaque usager potentiel du lieu un répertoire d'ambiances contrastées, entre lesquelles il peut choisir suivant la tâche qu'il doit accomplir (concentration, discussion, répétition, pénombre, équipement, administration) (cf. *Illustration 2*).

La dissociation, l'autonomisation et la partition sont donc les trois postulats architecturaux homologues aux précédents. D'un côté ils ressaisissent et les postulats du projet artistique, et naturellement les principes épistémologiques communs. De l'autre, ils permettent d'esquisser concrètement, non seulement les deux dispositifs spatiaux qui fondent le parti architectural mais plus concrètement encore ce que nous appellerons ci-dessous des "enveloppes programmatiques".

LES PRINCIPES STRUCTURELS	Principes épistémologiques communs	<i>Postulats du projet architectural</i>	<i>Dispositif spatial et logique programmatique</i>
Dimension institutionnelle	Inachèvement	Dissociation des approches	Le nécessaire et le sensible <i>Logique structurelle et sécuritaire</i>
Dimension artistique	Altération	Autonomisation des espaces	La cour <i>Logique urbaine et opérationnelle</i>
Dimension architecturale	Hospitalité	Partition des ambiances	Les deux interfaces <i>Logique architecture et usage</i>

Illustration 1
Partition 1. Deux espaces intermédiaires
et trois espaces majeurs

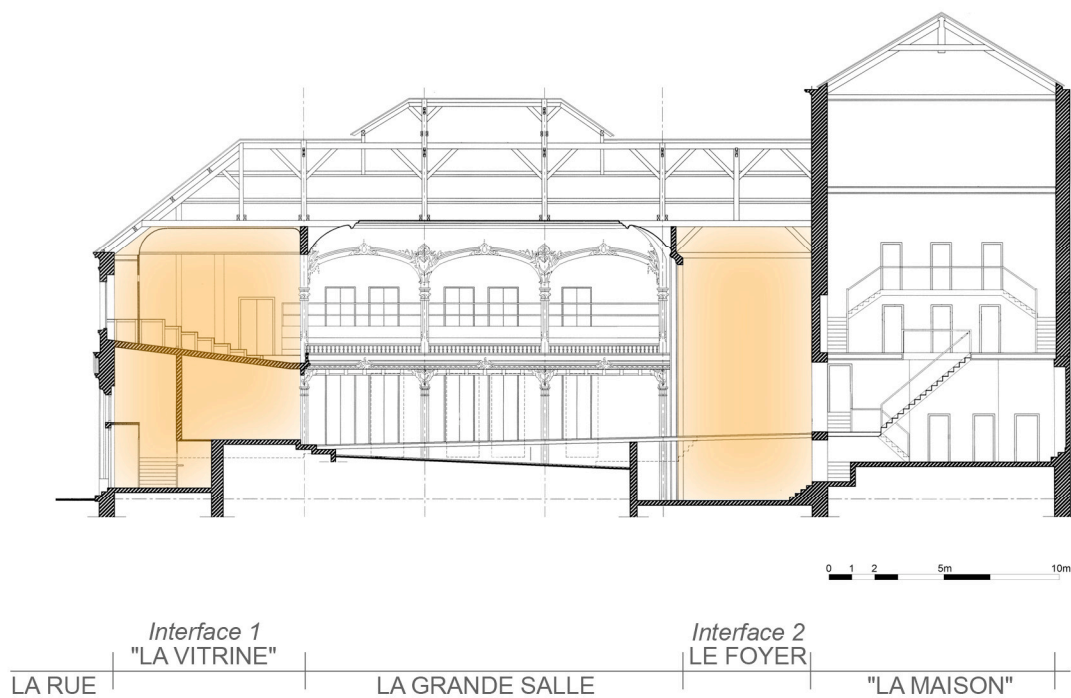
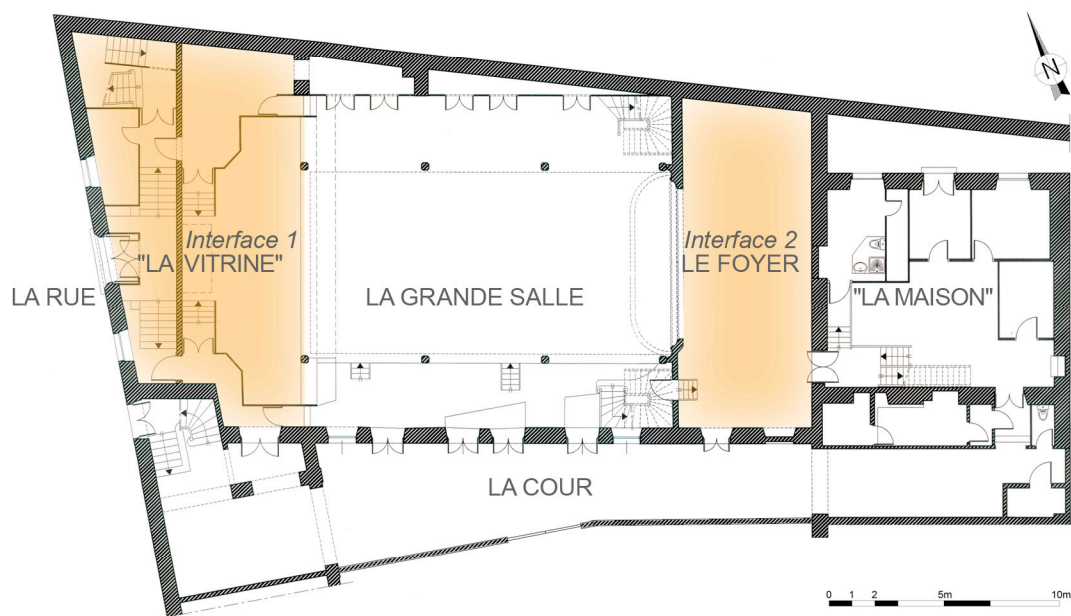
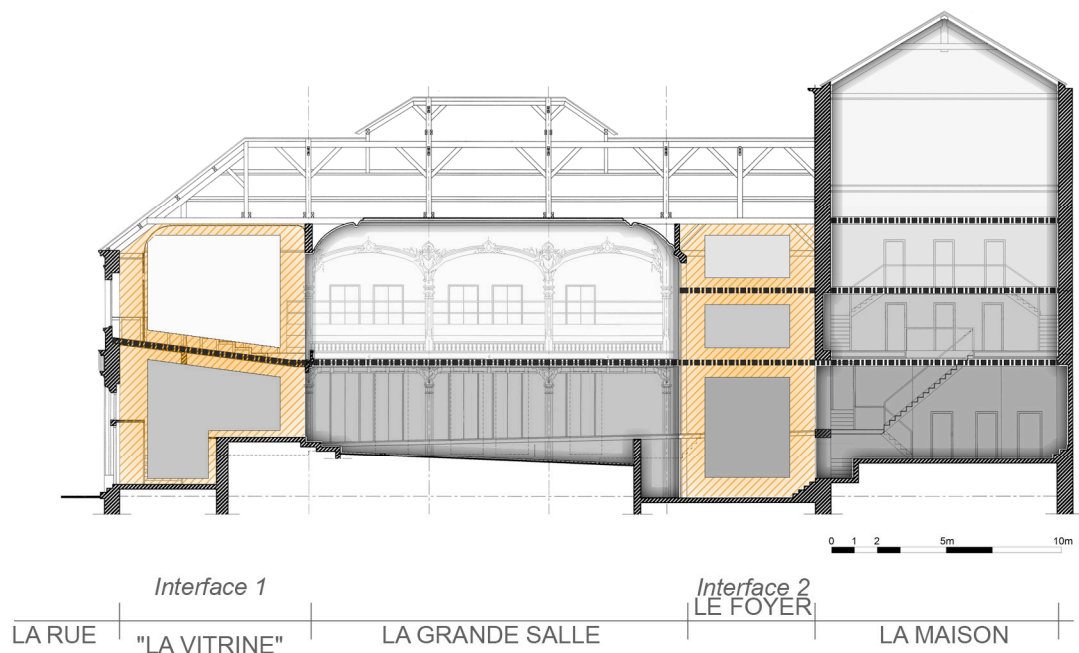
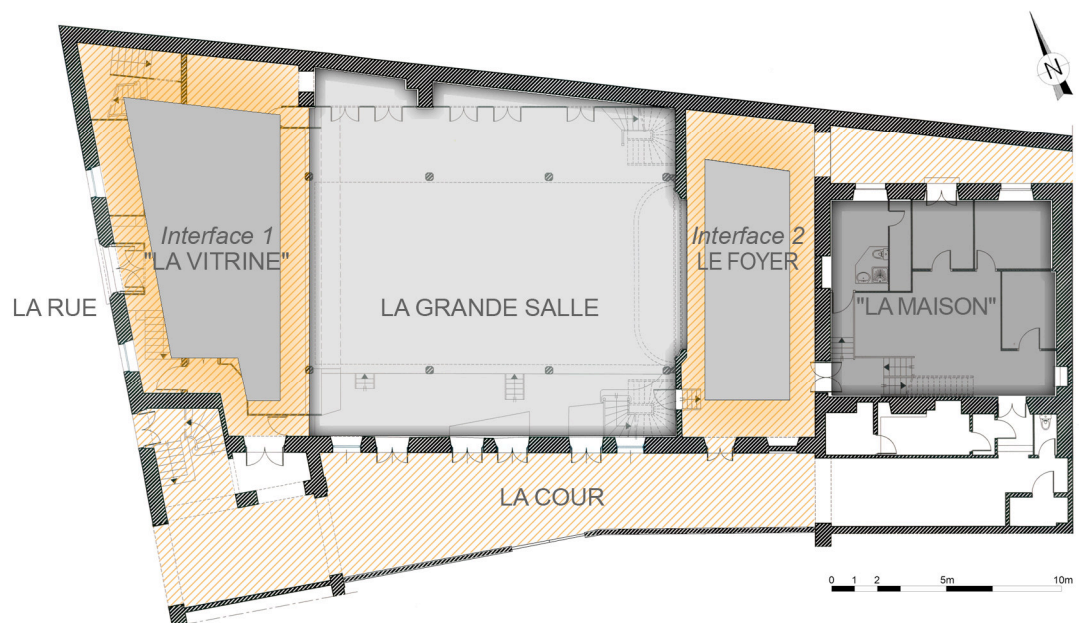


Illustration 2
Partition 2. Un répertoire d'ambiances contrastées



- Les espaces majeurs : la 'Grande Salle' et la 'Maison'
- Les interfaces : la 'Vitrine' et le 'Foyer'
- Espaces de circulation
- Des espaces aux ambiances contrastées

4. Les enveloppes programmatiques

Les documents qui suivent, textes ou schémas, constituent une première esquisse des principes précédents. Ils ne définissent pas un programme au sens classique du terme, mais déterminent par l'écrit et par le dessin, les enveloppes bâties dans lesquelles les éléments du programme pourront librement se déployer. La topologie est définie mais la matérialisation de la nature et des limites de ces enveloppes reste ouverte.

4.1. UNE RÉPONSE RADICALE AUX CONTRAINTES NORMATIVES LOGIQUE STRUCTURELLE ET SÉCURITAIRE

D'un point de vue architectural, le principe des deux volumes d'interface permet de remettre le bâtiment aux normes en réassurant d'une part la stabilité structurelle du bâtiment, d'autre part la sécurité incendie.

- **La stabilité structurelle du bâtiment** est directement menacée depuis quelques années à la suite de la construction d'un parking en sous-sol sur le terrain voisin, qui a affaibli notamment l'angle nord-ouest du théâtre. En témoignent les premières fissures apparues à cet endroit, qui ont été l'une des causes de la fermeture de la salle au public. Mais des signes de fragilité des murs ont été signalés en d'autres endroits. Les deux espaces d'interface proposés sont conçus comme des blocs structurels auto-stables, de manière à rendre facile le renfort du mur de façade nord du bâtiment, sans avoir à le toucher ou à le reprendre en sous-œuvre. D'un point de vue structurel, ils constituent du même coup **deux "tabourets"** sur lesquels tout le bâtiment peut reprendre appui (cf. *Illustration 3*).
- **La sécurité incendie** est la condition seconde de la réouverture de la salle au public. L'ouverture de la cour permet d'abord de créer un accès pompier direct sur toute la longueur de la façade sud (mais cet accès est malgré tout déjà possible par le portail de l'école situé à une centaine de mètres) et permet surtout une évacuation beaucoup plus rapide et presque immédiate du bâtiment sur toute sa longueur. Quant aux deux volumes interfaces, ils jouent le rôle d'espaces coupe-feux et de sas d'évacuation de part et d'autre de la grande Salle comme du côté de la "Maison", partie administrative du bâtiment. Au traditionnel rideau de scène, se substitue ici la notion de **"rideau de plâtre"**, qui est le moyen d'assurer cette fonction coupe-feu, tout en maintenant la possibilité d'une certaine modularité dans l'association des sous-espaces ainsi créés (*T2R4.1.3*). Le dispositif coulissant est naturellement à étudier mais requiert des solutions mécaniques simples qui s'inscrivent dans la tradition des cintres de scène (cf. *Illustration 4*).

4.2. DEUX AVANTAGES MAJEURS : INSCRIPTION DANS LE QUARTIER ET CHANTIER PAR ETAPES LOGIQUE URBAINE ET OPÉRATIONNELLE

Outre le jeu de partition des espaces et d'autonomisation des activités qu'il permet, ce dispositif de décalage ou de déplacement offre encore deux avantages *autres* : celui d'une inscription nouvelle dans le quartier, et celui d'une progression dans le temps.

D'une part il permet d'**articuler intimement les échelles du bâtiment, de l'îlot et du quartier**. Les débats ont montré à plusieurs reprises l'importance accordée à ce critère : la Salle Bel Air est une scène majeure de la ville, dont le réseau est national et international ; mais c'est aussi une salle de quartier, inscrite dans le quartier et dont les activités se veulent tournées vers le quartier (*T2R2A1S5-6*). A l'ouverture majeure sur la rue Bel-Air que génèrent côté ouest la nouvelle cour et le traitement du premier volume d'interface en façade, renvoie donc naturellement la réouverture possible d'un passage

direct vers la rue Paul Bellamy côté Est. Les deux accès se rejoignent dans le second volume d'interface, traversant. Entrée du public ou entrée des artistes, entrée diurne ou entrée nocturne, entrée majeure ou entrée mineure, toutes les variations sont possibles. Le cœur de l'îlot devient le foyer du théâtre ; le foyer du théâtre un centre géographique et social du quartier, entre la rue Bel Air et la rue Paul Bellamy, entre le marché Talensac et le rond-point de Rennes (cf. *Illustration 5*).

Ensuite, le dispositif de partition permet de moduler le processus de chantier, voire celui du financement du projet (*T2R1D4.3*) : en concentrant les efforts autour de deux sous-espaces strictement délimités, on rend possible une réalisation par étapes et par unités spatiales, qui peuvent dès lors faire l'objet d'**investissements différentiels** – dans l'espace et dans le temps ; si les deux volumes interfaces nécessitent une intervention lourde de gros œuvre et peuvent à ce titre faire l'objet d'aménagements spécifiques et regrouper un maximum des équipements techniques requis, ils libèrent du même coup les espaces existants de "la Salle" et de "la Maison" de la nécessité de tels investissements. A la limite et dans un premier temps, celles-ci pourraient continuer à fonctionner en l'état (même si un dépoussiérage de la grande salle ou une restructuration de la Maison peuvent paraître souhaitables). Un ordre logique pourrait être celui de commencer par l'ouverture de la cour pour continuer ensuite par l'interface sur rue, le foyer, la maison et la grande salle. Mais une fois la cour ouverte, l'ordre dans lequel ces chantiers se déroulent est adaptable, peut être inversé ou associé de toute autre manière (cf. *Illustration 6*).

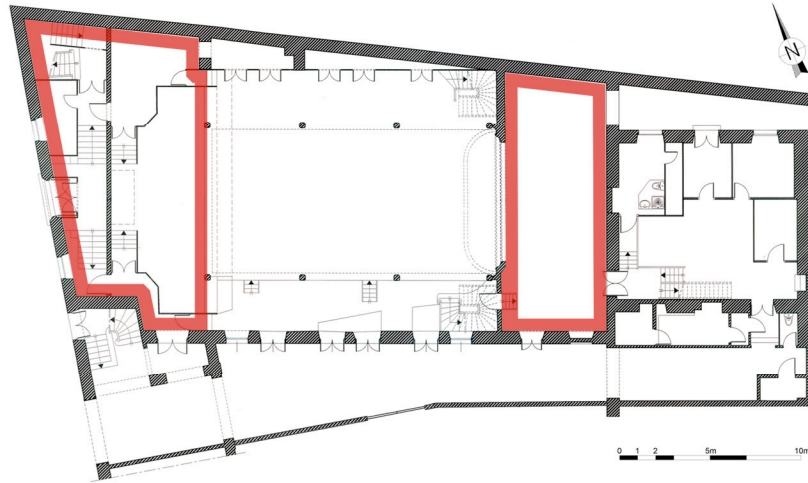
4.3. UNE OFFRE POTENTIELLE : LA MODULARITÉ DES CONFIGURATIONS LOGIQUE ARCHITECTURALE ET USAGÈRE

Du point de vue de l'usage, le dispositif permettrait donc non seulement de retrouver la diversité des potentialités de jeu et de disposition de la scène que la salle a pu offrir à la compagnie du Fol ordinaire pendant la durée de son occupation (*T2R2S3*), mais même d'en accroître le nombre et d'en complexifier les combinaisons : spectacles à l'italienne, avec une scène, d'un côté ou de l'autre, voire avec deux scènes de part et d'autre, utilisation de la salle en longueur ou en largeur, utilisation du velum ou du volume, utilisation des avant-scènes ou arrière-scènes, etc. Chaque spectacle peut être l'occasion de re-concevoir la configuration du rapport entre la scène et la salle (cf. *Illustration 7*).

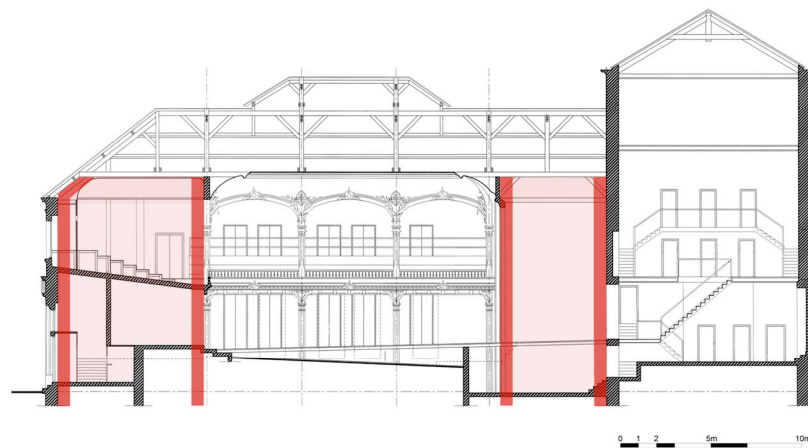
- La scène dans la salle. Public à l'étage ou non. Double accès : Est et ouest.
- La scène dans la salle et dans la partie Est. Public à l'étage dans la salle. Accès ouest
- La scène dans la salle et à l'ouest. Public à l'étage dans la salle. Accès Est
- La scène et le public sur toute la longueur d'Est en ouest. Accès latéraux de plein pied dans la cour (Etagé condamné)

Illustration 3
Logique structurelle
Le principe du "tabouret"

Plan de principe



Coupe de principe



Axonométrie de principe

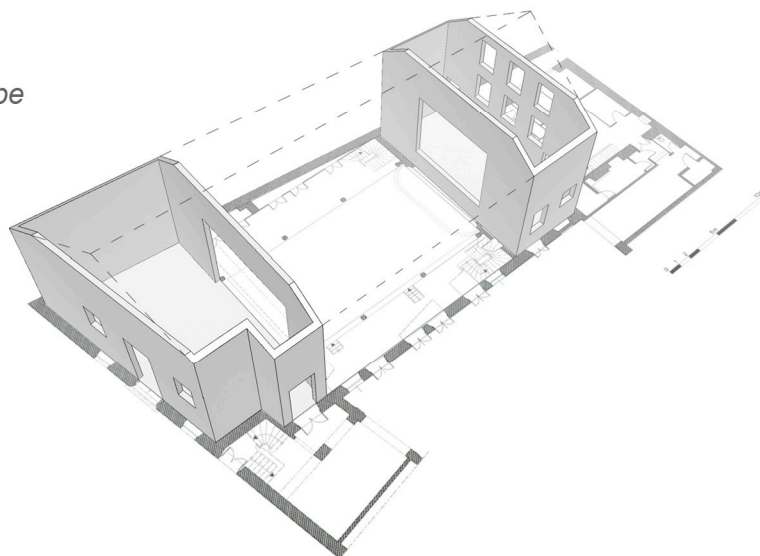
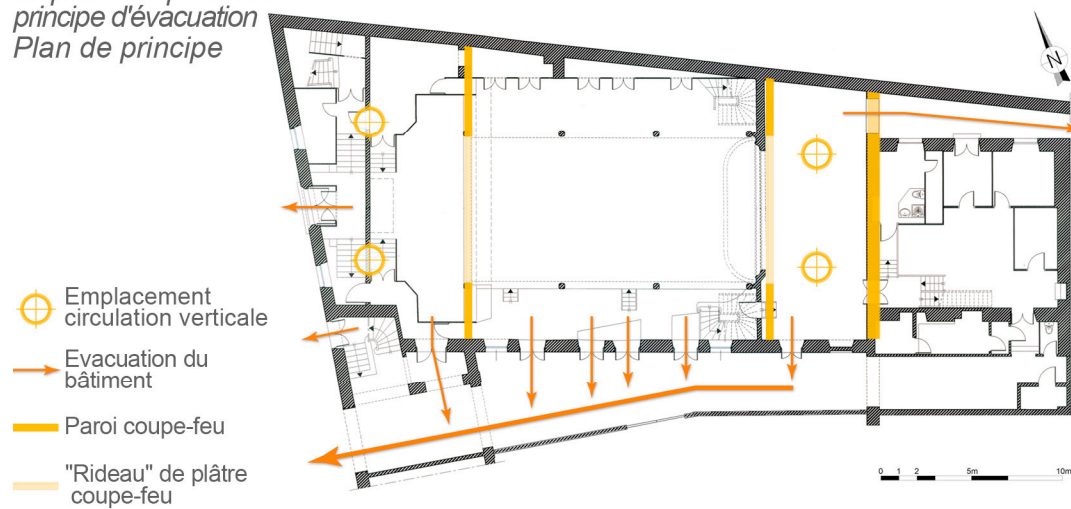
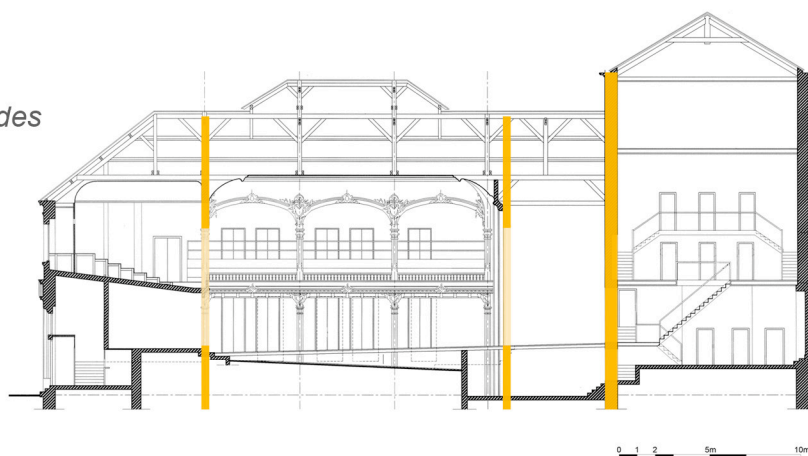


Illustration 4
Logique sécuritaire
Le principe du "rideau de plâtre"

*Dispositif coupe-feu et
 principe d'évacuation*
Plan de principe



*Coupe de principe des
 parois coupe-feu*



Le rideau de plâtre : un dispositif mécanique simple à inventer
Schéma de principe

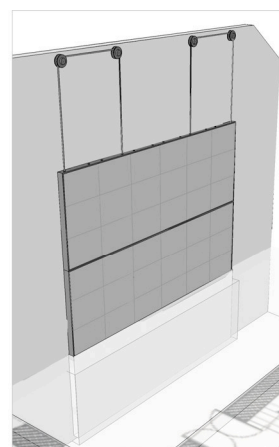
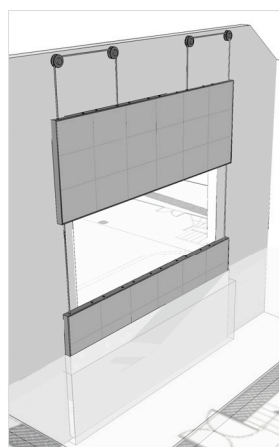
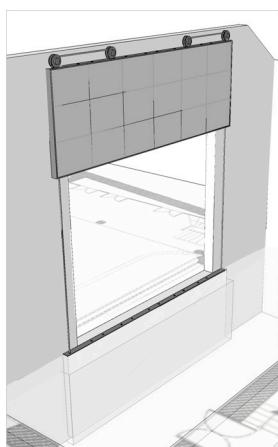
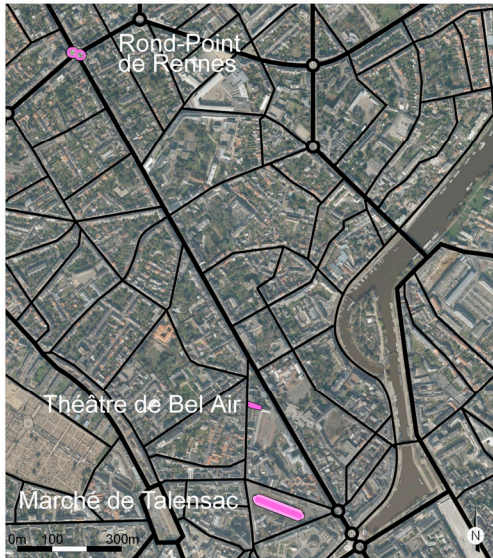


Illustration 5

Logique trans-scalaire Au cœur du quartier, le foyer d'un théâtre

Le cœur du quartier
plan de situation (ci-contre)
plan du quartier (ci-dessous)



Le Foyer du théâtre

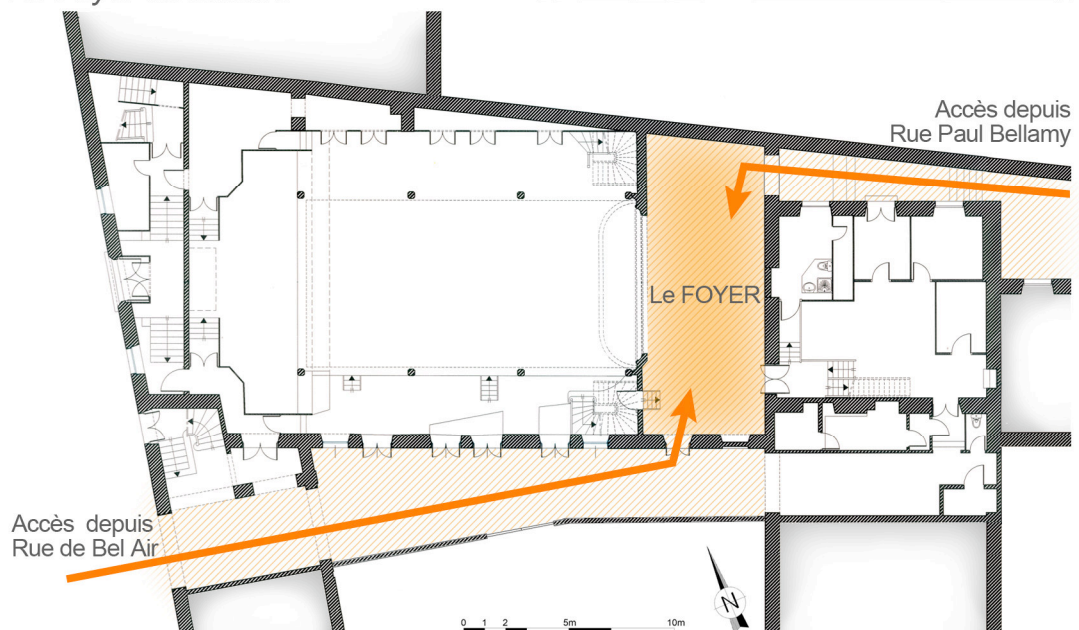


Illustration 6
Logique opérationnelle
Modularité, phasage du chantier et souplesse des investissements

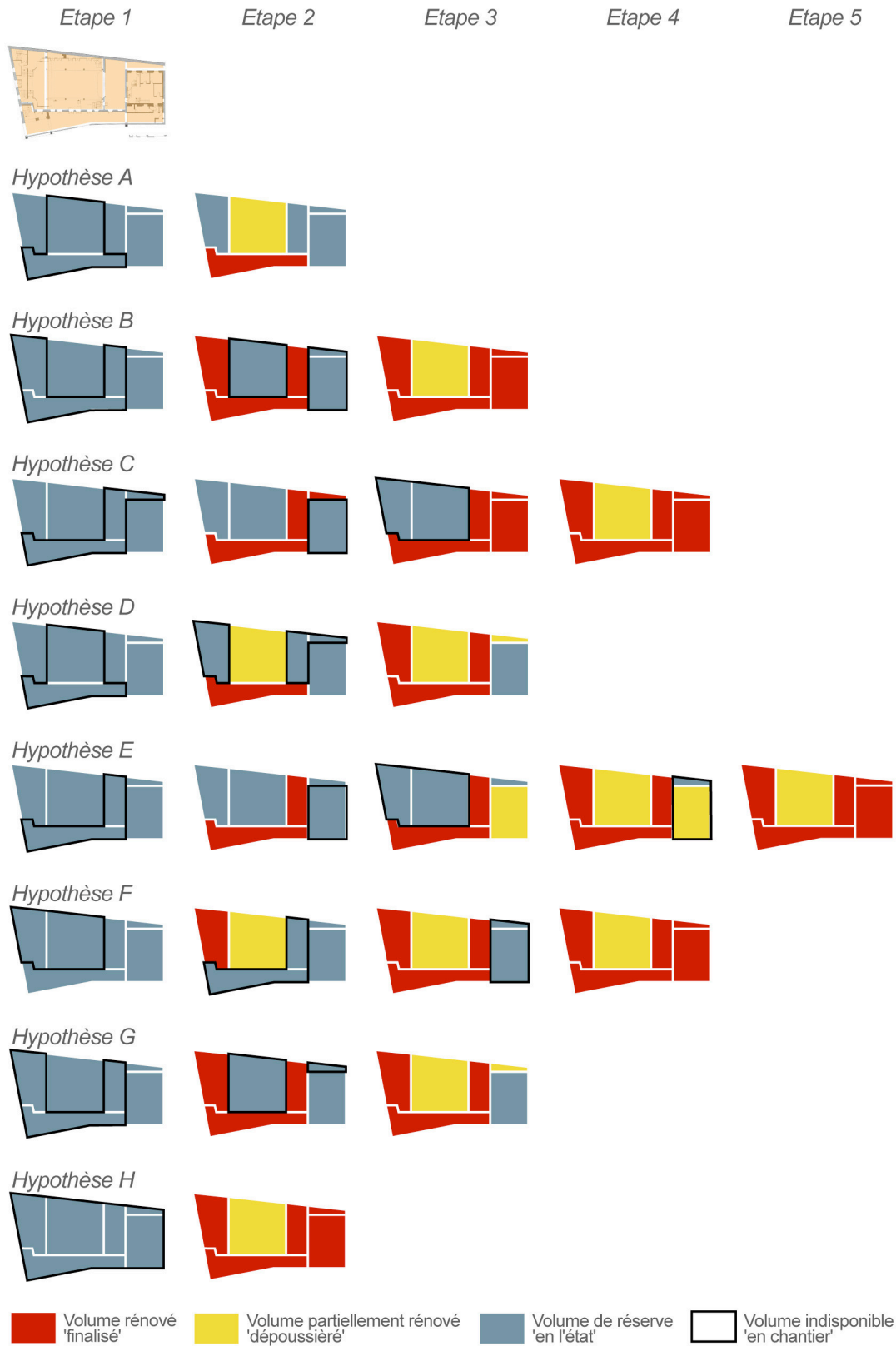
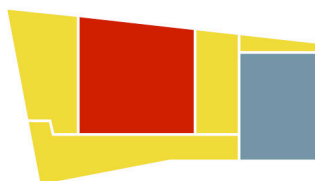
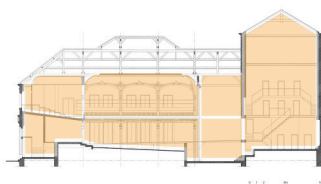
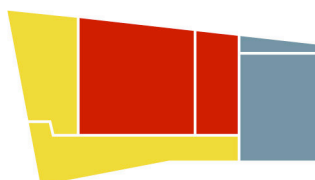


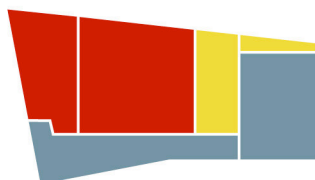
Illustration 7
Logique d'usage
La modularité des configurations potentielles



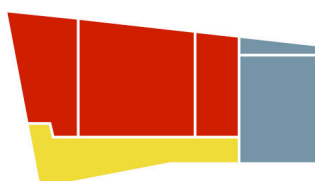
Configuration 1



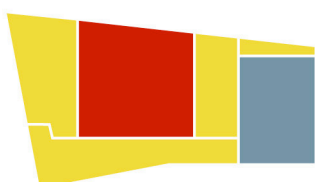
Configuration 2



Configuration 3



Configuration 4



Configuration 5

 Volume du jeu

 Volume d'accès

 Volume inaccessible

Deuxième partie

Les modalités transversales

Les principes précédents sont **la part structurelle du projet**, ils désignent son objet et ses raisons, ce sont les principes qui doivent rester stable et faire référence. La matrice qui leur attribue des positions relatives révèle les homologues entre dimensions institutionnelle, artistique et architecturale (en lignes) et les recoupements avec chacun des projets correspondants (en ordonnées). A ce titre, les principes d'inachèvement du projet, d'authentification de la parole et de partition des ambiances y apparaissent de manière singulière, ce dernier ayant permis de définir ce que nous avons appelé des **enveloppes programmatiques**, c'est-à-dire des enveloppes spatiales rigoureuses qui sont topologiquement définies mais dont le traitement, l'aménagement ou l'ambiance restent totalement ouverts aux choix d'un concepteur.

LA PART STRUCTURELLE	Postulats institutionnels	Postulats artistiques	Postulats architecturaux
Dimension institutionnelle	Inachèvement des projets	Gestion	Dissociation
Dimension artistique	Altération	Authentification de paroles	Autonomisation
Dimension architecturale	Hospitalité	Sédimentation	Partition des ambiances
			Enveloppes programmatiques

Les modalités transversales qui vont suivre montrent au contraire **la part fonctionnelle du projet** en décrivant respectivement comment mettre en œuvre ces trois principes :

- modalités institutionnelles de résistance (aux codes et aux modes),
- modalités artistiques d'engagement (dans un projet),
- modalités architecturales de négociation (de la conception).

LA PART FONCTIONNELLE	Modalités institutionnelles	Modalités artistiques	Modalités architecturales
Modalités transversales	Résistance	Engagement	Négociation
Finalités générales et conjointes	Processus de décision politique	Processus de production artistique	Processus de réhabilitation architecturale
		Options programmatiques	Enjeux programmatiques

Aux questions "quoi" et "pourquoi", se substitue la question "comment". Comment ces principes de référence peuvent-ils entrer en résonance avec les finalités générales du projet, qui restent de pouvoir décider des travaux à promouvoir, tant sur le plan artistique que sur le plan architectural – de mener à bien trois processus conjoints de décision, de production et de réhabilitation ? Autrement dit.

- Comment le principe d'inachèvement, s'il est porté et adopté de manière rigoureuse, peut-il déboucher sur un processus de *décision politique* (voire sur une politique décisionnelle) ?
- Comment le principe d'authentification de la parole peut-il déboucher sur de réelles *productions artistiques* ?
- Comment le principe de négociation de la conception architecturale des ambiances peut-il déboucher sur un réel processus de *réhabilitation* ?

Sans doute restera-t-on dans l'énoncé de principes, mais ceux-ci s'inscrivent cette fois dans une dynamique de réalisation : ils ne visent plus une immuabilité fondatrice, mais une dynamique opératoire. Ils ne définissent plus **les enveloppes programmatiques**, mais ce que nous appellerons respectivement :

- des **options programmatiques**, c'est-à-dire des besoins fonctionnels potentiels, nécessaires mais pondérables, établis à partir des différentes *formes d'engagement* dans le projet artistique ;
- des **enjeux programmatiques**, c'est-à-dire les règles du jeu à l'aune desquelles une proposition architecturale et programmatique pourra être discutée dans une logique de ce qu'il devient alors légitime d'appeler *conception négociée*.

1. Résistance

Toute activité de création, comme l'a rappelé Deleuze, est acte de résistance. Créer, c'est résister contre les pentes naturelles de la pratique ordinaire ou de l'opinion courante. Créer, c'est résister aux temps contraints de la programmation. C'est libérer la vie des prisons (matérielles ou idéelles) dans lesquelles l'homme s'enferme. C'est encore « *faire réseau* » – et non pas « *faire école* ». Rien d'étonnant donc à ce que l'idée de résistance apparaisse au cours des débats comme une sorte de leitmotiv autour duquel le consensus entre chercheurs, comédiens et architectes se recrée périodiquement. Chacun veut lutter contre la *doxa* de sa discipline, chacun prétend échapper au *diktat* de sa propre institution, être là pour faire autrement, ne pas être soumis à la pression de délais d'exécution, etc. Mais l'argument on le sait est entendu et le mot lui-même n'est pas à l'abri d'un usage faible et de multiples contresens.

Cinq modalités de résistance institutionnelle ont pu être identifiées, qui sont susceptibles de faire figure de "*programme politique*", ou du moins de définir la *responsabilité* de l'organe gestionnaire du projet – littéralement ce dont il doit répondre. Conventionnellement, le Théâtre de la Parole, en tant que structure de gestion et notamment à travers la compétence de son collègue critique, fondera son processus de décision sur cinq règles pragmatiques.

1.1. RÉSISTER AUX FORMES OCCULTES D'INSTITUTIONNALISATION.

Le paradoxe est naturellement de vouloir "instituer" une attitude de résistance à l'institution elle-même. C'est en même temps le seul moyen pour la structure de gestion de s'obliger à évoluer, à avoir la capacité de remettre ses propres règles en cause et de

ne pas tomber en désuétude : repérer et révéler les phénomènes de mode pour savoir s'en tenir à l'écart avant qu'il ne soit trop tard ; ne pas les renier peut-être, mais ne pas les suivre pour autant ; ne répéter ce qui est déjà institué qu'à quelque différence près ; ...

1.2. RÉSISTER AUX FORMES FATALES DE BANALISATION.

Le banal, disait Sami Ali, c'est le littéral, le typique, l'imitation du typique et le géométrique. Autant de formes qui menacent aussi bien la singularité de l'écrit que celle de l'oral – de tous temps sans doute mais peut-être avec plus d'acuité aujourd'hui : écriture rapide, cursive, télégraphique, non relue, "dégrammatisée", ..., écritures-types, expressions stéréotypées, présentations standards, ..., écritures orales, paroles simulées, démultipliées, reproduites, copiées-collées, ... écritures informatiques, mises en forme automatiques, narrativité modélisée... Aucun fatalisme pour autant, mais une attitude paradoxale une fois encore : le Théâtre de la Parole résistera au banal par l'intérêt qu'il saura porter à la parole *ordinaire* – et plus généralement à l'ordinaire des choses ou des modes de vie ; la résistance s'appuie sur la construction de la différence entre le banal et l'ordinaire : elle va chercher dans l'ordinaire ce qui précisément échappe à la banalisation.

1.3. RÉSISTER AUX FORMES SCÉNIQUES DE STANDARDISATION.

Les effets positifs de la standardisation sont occultes : c'est la façon de rendre des techniques compatibles entre elles afin de permettre des associations inédites, de baisser des coûts, de libérer certains usages ou de donner accès au plus grand nombre. Les effets négatifs sont au contraire manifestes : la compatibilité devient alors payante, l'usage devient contraint et l'accès doit se soumettre, parfois à son insu, à la norme du standard. Ceci est vrai des dispositifs scénographiques comme des techniques de mise en scène. Un minimum de standards est sans doute nécessaire, dans les formes, les mouvements, l'éclairage, les costumes ou les décors, mais le travail de mise en scène consistera justement à en effacer la présence, à les rendre invisibles, à ne pas enfoncer le public dans la facilité de les reconnaître, bref, à résister contre la garantie que de tels standards représentent (garantie de résultat comme on dit aujourd'hui) pour ne révéler que leur mise en résonance, propre, progressive et perceptible : le décor, comme le costume ou peut-être même le texte doivent *s'épurer*, évoluer et presque se retirer à mesure que les répétitions avancent. Chacun est alors susceptible d'apparaître comme *l'épure de l'autre*.

1.4. RÉSISTER AUX FORMES FASCINANTES DE SPECTACULARISATION.

Il ne suffit pas de séduire un public, il faut lui donner faim ou soif, disait Peter Brook. Il faut susciter en lui le désir d'en avoir plus, d'en voir d'en savoir ou d'en percevoir davantage. Si le théâtre par nature est spectaculaire, il doit se défendre d'alimenter le processus de spectacularisation généralisée qui affecte la société du spectacle – du simple divertissement que constituent variétés, animations ou jeux télévisés au "crime parfait" que constitue la fascination pour l'image, virtualisante et déréalisante, lorsqu'elle se fait prendre pour la chose (voire pour une chose plus que parfaite puisqu'elle est techniquement perfectionnée, idéalisée, améliorée). Face à l'hyper-réalité qui tue la possibilité même de l'illusion (Baudrillard), il faut réinventer les conditions d'expression d'une "hypo-réalité" du monde qui, loin de flatter l'impressionnabilité ou les attentes d'un public captif de ses représentations, le remette à l'écoute, en attente et en jeu – lui redonne la liberté de jouir de l'illusion de la représentation (*in ludere*).

1.5. RÉSISTER AUX FORMES PROLIFÉRANTES DE LA MÉDIATISATION.

Le propre du théâtre, c'est sans doute, à la différence des médias ou des arts médiatiques, de n'avoir a priori besoin d'aucune autre infrastructure technologique que celle du corps et de la voix. On sait pourtant d'une part que de nombreuses pratiques théâtrales empruntent à d'autres domaines (le Théâtre de la Parole plaide d'ailleurs pour des expériences d'interdisciplinarité et a besoin de techniques d'éclairage ou d'enregistrement pour travailler le texte ou la parole), d'autre part que la diffusion d'un spectacle est largement dépendante des conditions de sa médiatisation : montage de tournées, jeu des médiateurs culturels, relais des critiques et des articles de presse, ... Il ne s'agit donc pas de renier cet état de fait mais de ne pas se laisser déposséder de la spécificité originelle de l'activité théâtrale, pas plus que de sa critique, trop souvent extérieure, qui vient, qui émet un jugement et qui repart sans retour possible (lutter contre une telle dépossession est là un rôle fondamental du collègue critique).

2. Engagement

Autre leitmotiv qui anime cette fois plus le discours des comédiens et des chercheurs : la question de l'engagement. Toute activité théâtrale, de la plus conventionnelle à la plus atypique, est acte d'engagement – en un double sens. Pour que le spectacle prenne, pour que la salle marche, il faut que le comédien *s'engage*, corps et âme, dans son jeu. C'est le *premier sens, existentiel*, où l'acte d'engagement désigne une façon de se conduire ou un rapport au monde, dont l'individu porteur se sent responsable, et dont l'avenir, incertain, reste ouvert. Mais il est un *autre sens, contractuel*, par lequel l'individu au contraire se lie délibérément à une cause, une dette ou une idée qui va déterminer ses actes futurs, qui doivent alors se conformer aux "engagements" qu'il a pris (plus ou moins délibérément). Pour que le théâtre soit "*engagé*", il faut alors qu'il soit mis au service d'une cause, politique, sociale ou culturelle, qui est déterminée et identifiée comme telle.

La notion du coup est récurrente dans les discours et convoquée dans les deux sens au cours des débats, avec parfois des confusions ou du moins des glissements entre l'un et l'autre. D'un côté on relate ces moments heureux où le comédien se lâche ou entre en phase, où le corps exulte ou se pose et où la parole transporte le public. De l'autre on plaide pour un théâtre qui redonne la parole à ceux qui ne l'ont pas, aux minorités, aux exclus, aux amateurs, on revendique le travail à faire avec les associations et on milite pour occuper une position tierce par rapport aux scènes officielles de la ville. Mais l'appellation "théâtre engagé" n'est elle-même pas dénuée d'ambiguïté et tombe sous la menace directe d'être réduite à un genre, à une catégorie ou un style théâtral.

Aux modalités de résistance, renvoient alors cinq modalités d'engagement qui permettent de formaliser la dynamique artistique du projet du Théâtre de la Parole. Celui-ci aurait pour ambition de répondre aux deux sens de la notion : que *l'engagement existentiel* de chaque acteur (mais "l'acteur" désigne alors autant le comédien que le metteur en scène, le critique, l'écrivain ou tout autre contributeur au projet) puisse être associée à la cause partagée d'un *théâtre engagé* – mais la cause commune, ici, n'est pas acquise comme elle l'est dans l'activité militante⁴ : elle doit toujours être reconquise. Et elle ne peut y

⁴ Cette proposition de fonder la définition d'un théâtre engagé moins sur une position militante acquise que sur un processus permanent de reconquête d'une cause commune, n'exclut naturellement pas le militantisme de ses actions ou de ses acteurs. Simplement, celui-ci n'en est pas le fondement. Mais elle en est parfois l'aboutissement. Aller chercher la parole de l'autre, c'est montrer et faire monter ce qu'elle a d'inouï

parvenir que par la contribution convergente des différents acteurs ou compétences : c'est le **processus d'authentification de la Parole** qu'a justement en charge de gérer un collectif interdisciplinaire et qui requiert cinq formes d'engagement différents ⁵.

2.1. UN TRAVAIL D'IDENTIFICATION ET DE REPÉRAGE

Face à l'institutionnalisation de textes ou d'auteurs reconnus, il faut identifier de nouvelles paroles. C'est la première tâche du collège critique. Ces paroles "non autorisées" peuvent être le fait d'auteurs ou d'artistes méconnus, dont le travail s'inscrit dans la perspective du projet ; mais elles peuvent aussi être le fait de personnes "ordinaires", figures d'un lieu ou d'une condition, dont la parole est soit oubliée soit occultée (*T2R2Acte2Sc3a*). Identifier ces paroles, c'est déjà en reconnaître la portée potentielle, en extraire selon les mots de Christian Rist « une matière qui n'est rien mais qui est considérable », en préfigurer la possible appartenance à la littérature. C'est faire acte de **reconnaissance**. On voit par là que le *"statut de l'auteur"* est déstabilisé. Lorsqu'il existe comme tel, il n'est plus seul, est invité en résidence, y produit un travail, souvent collectif, qui doit trouver sa singularité dans ce contexte-là. Lorsqu'il n'existe pas comme tel, il est simplement porteur d'une parole occulte, et celle-ci doit être sollicitée, enregistrée, coupée, re-bricolée par d'autres. Qui est l'auteur ? Où est-il ? Est-ce celui de la parole initiale ou celui qui l'a "autorisée", qui est parfois une chaîne d'acteurs nombreux ? Est-ce celui qui l'a transcrite, celui qui l'a réduite ou celui qui l'a montée ? Le déplacement est clair : on passe **de l'auteur unique à l'auteur multiple**.

2.2. UN TRAVAIL DE TRANSCRIPTION

La parole recueillie n'est jamais considérée comme une parole donnée ou immuable. Il faut la transcrire, c'est-à-dire non seulement la coucher sur le papier mais aussi la traduire, la réduire, en un sens culinaire, en extraire un texte, qui lui donne une valeur nouvelle et qui en soit la trace, considérable et répétable. Cette étape est essentielle car c'est elle qui libère la parole de son enfermement local et circonstanciel en la rendant accessible à d'autres. Délivrer la parole de ses carcans par un *retour au texte* (*T2R1Débat3.9*), c'est rendre possible le jeu du théâtre et c'est lutter contre la banalisation (qu'amplifient les processus de prolifération, d'accélération, de circulation de l'écrit). La **textualité** de la parole (précisément ce qui fait de la parole un texte) apparaît ici comme une garantie technique plus que symbolique. Et l'on conçoit cette fois l'importance de ces procédures de *"traitement de texte"* (*T2R1Récit2.2*). Celui-ci n'est plus un objet immuable, au sens unique, qu'il faut reproduire tel quel ou restituer littéralement, c'est un objet construit, au sens inépuisable, qu'il faut faire exister – et dans tous les sens : on passe **de l'objectivité à l'objectalité du texte**.

2.3. UN TRAVAIL DE MODULATION

Ce texte peut être établi selon toutes sortes de règles, variables suivant les projets et les contextes : mais il reposera toujours sur un aller retour entre l'écrire et le dire. La transcription consiste à écrire un texte dit, la modulation à redire le texte écrit pour en ajuster le sens. De ce va-et-vient nécessaire, doit naître une vérité : avant de jouer la parole, il faut la faire jouer dans son nouveau contexte pour en restituer la vérité. Qu'elle

avant d'en dénoncer le caractère victimaire ou déshérité. Il n'y a pas cause politique (**ou** sociale **ou** culturelle), il y a position, ou plus exactement prise de position politique (**et** sociale **et** culturelle).

⁵ De ces formes d'engagement on trouvera plusieurs exemples de mise en œuvre qui laissent entrevoir la diversité des façons de générer un tel processus d'authentification de la parole dans les documents 4 et 5 du volume d'archives (cf. notamment *T1D4.3*, *T1D51-3*).

soit déplacée il faut la **remettre en jeu** – et non seulement en scène. Cette exigence d'un travail de modulation (qui désigne aussi bien la modulation de la voix dans l'espace que la modulation du texte dans son contexte ou la modulation de la scénographie dans l'architecture du lieu) est le seul moyen de lutter *contre la standardisation* d'une mise en scène qui, ayant fait ses preuves dans un certain contexte, devrait pouvoir être reproduite dans un autre. C'est ici la *prégnance de l'espace* qu'il faut tester et associer, son *ambiance* à laquelle il faut s'ajuster et/ou qu'il faut ajuster. Et le déplacement consiste cette fois à nous faire repasser **de la mise en scène à la mise en jeu**. La première vise une garantie de résultat, la seconde suppose une prise de risque et la jouissance possible d'une *illusion* (au sens étymologique).

2.4. UN TRAVAIL DE "CHORALISATION"

Le néologisme veut désigner, dans le processus d'authentification de la parole, une étape de plus qui doit faire l'objet d'une attention et d'une réflexion spécifiques : celui d'un *"être ensemble"* (T2R2Acte2Sc3c). Le chœur antique est un espace intermédiaire entre l'acteur et le public, Denis Guénoun l'a montré, non seulement espace physique (c'est la naissance de "l'orchestre", qui se localise entre la scène et les gradins) mais aussi espace social (les choristes sont choisis parmi les citoyens et jouent un rôle intermédiaire entre l'acteur et le spectateur). *Face à la spectacularisation* des productions contemporaines et à la fascination qu'exercent sur le "grand" public les effets qui en découlent, il faut inventer des modes d'*implication du public* nouveaux et inédits. La prise de risque se redouble : il faut le mettre en situation de confiance publique, le mettre dans un état d'effervescence réceptive, l'inviter à partager une forme d'**intimité collective**. Quatrième altération dont le Théâtre de la Parole voudrait être porteur : refaire passer son public **du statut de spectateur à celui d'écoutant** (T2R2Acte2Sc3f). Qu'il ne soit pas invité à se détacher de la scène, mais qu'il en soit partie prenante. Qu'il soit moins derrière ou devant que dedans.

2.5. UN TRAVAIL D'IMMÉDIATION

L'immédiation, c'est à la fois l'immanence et l'absence de médiation, l'immanence de l'instant de perception (sa magie, sa surprise, ce hasard heureux), et l'absence de médiation, qu'elle soit d'ordre technique, symbolique ou humaine. *Face à la médiatisation* ubiquitaire et proliférante de ce qui ne mérite plus d'autre nom que celui de "production" culturelle, le Théâtre de la Parole se veut être un lieu de retour à "la chose" immédiate, un espace-temps de rencontre dans lequel s'inventent de nouvelles situations, équitables, d'échange poétique. Le *rapport au temps* ici devient la préoccupation majeure. Non qu'il faille l'écourter au point de le réduire à une sorte d'instantané (qui resterait mesurable ou mémorisable). L'immédiateté n'est pas comptable. Au contraire, faire un travail d'immédiation, c'est redonner au temps certaines qualités, certaines durées ou certains moments, de présentation, de rencontre ou d'explication, à partir desquels, probablement, précipiteront quelques instants, mémorables, de perception, de compréhension ou de poésie (T2R1Récits 3.2 et 3.4, Débats 3.3 et 3.11). Ce sont ces instants qui fondent la **temporalité** du lieu (sa mémoire, son métabolisme, son avenir). Dernière altération : on passe **du programme au projet**, de l'annonce anticipée du programme avant la représentation à l'explicitation, en acte, des intentions et des enjeux du projet – c'est bien là l'objet des présentations de travaux d'acteurs qu'avait initié Michel Liard (T1D2-3) ou des rencontres avec le public expérimentées après les spectacles de *L'inquiétude des hérons* et de *Paroles équitables*, T1D4-5)

Modalités de résistance	Modalités d'engagement	
Institutionnalisation (formes occultes d'–)	Identification des textes ou auteurs	<i>Reconnaissance</i> (Statut de l'auteur) De l'auteur unique à l'auteur multiple
Banalisation (formes fatales de –)	Transcription d'une Parole	<i>Textualité</i> (Traitement de texte) De l'objectivité à l'objectalité du texte
Standardisation (formes scéniques de –)	Modulation de l'écrit	<i>Mise en jeu</i> (Prégnance de l'espace) De la mise en scène à la mise en jeu
Spectacularisation (formes fascinantes de –)	Choralisation acteurs – spectateurs	<i>Intimité collective</i> (Implication du public) Du spectateur à l'écoutant
Médiatisation (formes proliférantes de –)	Immédiation de l'échange équitable	<i>Temporalité</i> (Explicitation des intentions) Du programme au projet

2.6. OPTIONS PROGRAMMATIQUES

Identification, transcription, modulation, choralisation, immédiation. Ces cinq étapes du processus d'authentification sont autant de modalités d'engagement pour tous les acteurs du Théâtre de la Parole (comédiens, publics, metteurs en scène, chercheurs, administrateurs...). Ce sont aussi les garde-fous contre les dérives potentielles d'un organe de gestion. A celui-ci elles assignent des tâches précises et autant de types d'activité, lesquels sont susceptibles de déboucher sur l'énonciation de besoins concrets en termes de programme architectural.

- **Une activité critique** capable de motiver le choix des projets artistiques (*identification*), d'étudier leur faisabilité et d'inventer les méthodes adéquates pour les mener à bien (*transcription*) ; elle suggère des locaux adéquats pour mener des entretiens, les discuter et les mettre en forme : *bureaux et salle de réunion partageable* avec les locaux de l'administration, *bibliothèque, sonothèque* ou *vidéothèque* avec terminaux informatiques et imprimantes, ... ;
- **Une activité de formation** capable d'initier, d'approfondir ou de perfectionner les compétences du comédien professionnel comme de l'amateur (*modulation*) ; cette exigence suppose des *salles de répétition d'échelles différentes*, aux temps de réverbération et aux ambiances contrastées, qui soient bien isolées les unes des autres de manière à pouvoir fonctionner conjointement ;
- **Une activité d'invitation** capable de renouveler le répertoire, de décaler des savoir-faire et de partager des expériences (*choralisation*) ; cela suppose une *stratégie d'hébergement*, soit qu'un logement, un dortoir ou des chambres trouvent leur place dans le théâtre, soit que les ressources du quartier soient explorées pour accueillir des résidents ou une compagnie pendant une durée déterminée ;
- **Une activité de présentation** (de spectacles aboutis ou de travaux en cours) capable de fidéliser et de former des publics proches ou lointains (*immédiation*) ; si la grande salle apparaît évidemment comme le lieu majeur, il convient d'une part de préserver sa *multifonctionnalité* en termes de disposition et de volume, d'autre part de penser les autres locaux de répétition comme des lieux potentiels de présentation d'une autre nature.

Modalités d'engagement	Types d'activité	Options programmatiques
Identification des textes ou auteurs	Critique 1 Motiver le choix des projets	Locaux administratifs Bureaux, salles de réunion, salle de séminaire
Transcription d'une Parole	Critique 2 Faisabilité et méthode	Equipement et locaux d'enregistrement et de restitution Bibliothèque, Sonothèque, Vidéotheque. Archivage
Modulation de l'écrit	Formation Professionnels et amateurs	Salles de répétition Echelles et ambiances contrastées Isolement pour utilisations conjointes
Choralisation acteurs – spectateurs	Invitation Metteurs en scènes ou artistes en résidence	Stratégie d'hébergement Appartement, chambre, dortoir ou hôtellerie dans le quartier
Immédiation de l'échange équitable	Présentation Spectacles aboutis ou travaux en cours	Grande salle et autres salles de répétition Multifonctionnalité, modularité, Polyvalence

Le tableau précédent révèle bien le statut de ces "options programmatiques", Si elles prennent l'allure d'un cahier des charges classique, il ne s'agit bien que d'options possibles, et non nécessaires. Si l'ensemble de ces options sont pertinentes par rapport au projet artistique, aucune n'est en soi nécessaire à son fonctionnement. C'est la mise en forme du projet architectural qui doit dire la compatibilité de ces options avec une réhabilitation cohérente du bâtiment, au vu des enveloppes à disposition et des qualités d'ambiance développées par le concepteur. Le logement de personnes en résidence, par exemple, peut être dans l'enceinte du bâtiment ou dans le quartier ; de même le nombre et l'échelle des lieux de présentation ou de répétition peut être de deux ou trois, voire complété de mini-studios ou isoloirs en plus grand nombre ; le degré d'équipement, le nombre et la nature de l'offre de locaux techniquement performants peuvent varier en fonction du parti adopté. Autrement dit, ces éléments de programme, classiques, restent peu déterminants en termes de projet car leur extension relative peut varier librement à l'intérieur des enveloppes définies plus haut et ne saurait donc être déterminées qu'en fonction de choix qualitatifs qu'il s'agit de *négoier* avec le ou les concepteurs selon des règles à établir.

3. Négociation

Dernière notion qui fait là aussi objet de consensus ou de réappropriation collective lorsqu'elle apparaît, l'idée de négociation. Toute activité de conception architecturale, lorsque le programme n'est pas déterminé à l'avance ou lorsque le maître d'ouvrage ne fait pas semblant de savoir ce qu'il veut, est *négociable*. Dans le modèle de conception négociée, décrit par Michel Callon, le programme ne peut être établi à l'avance comme dans les modèles hiérarchiques classiques où l'architecte en est le simple traducteur, mais il est élaboré dans des groupes de travail qui confrontent les conceptions, intérêts ou opinions de nombreux acteurs selon des procédures de coordination, de contractualisation et d'évaluation réflexive qui en conditionnent l'écriture et la réécriture. Encore les notions de négociation ou de contrat ne doivent-elles pas être assimilées à

leur sens marchand ou commercial, mais bien à une forme d'accord réciproque progressivement élaboré, dans lequel chacun est partie prenante et reconnaît que personne ne sait a priori très bien ce qu'il fait et où il va. Le consensus ne porte pas sur la destination mais sur "la façon d'y aller". Le dissensus du coup peut s'exprimer puisqu'il ne menace pas directement le projet mais fait l'objet d'un mode de gestion qui au contraire l'alimente et le dynamise. La notion de négociation en ce sens satisfait tout le monde (architectes, mais aussi chercheurs et comédiens) et vient ponctuer les débats sur le Théâtre de la Parole, dont la méthode et l'organisation, mêlant et confrontant par hypothèse des cultures hétérogènes, appartiennent d'ailleurs à cette tradition de pensée. Mais l'argument, même dégagé de ses connotations marchandes, peut aussi conduire, on le sait, à un affaiblissement de la forme ou à une "pastellisation" des intentions architecturales, qui menacent la réalisation de n'être plus en mesure de promouvoir les "étincelles de désir" qui font rêver l'habitant des lieux – acteur ou public ⁶.

C'est ici que le principe de l'homologie retrouve peut-être un certain pouvoir. Aux cinq modalités d'engagement artistique précédemment énoncées sont associées cinq modalités de négociation architecturale – entendons par là cinq **enjeux** "étincelants" à l'aune desquels la conception d'un maître d'œuvre pourra être discutée. Les "*enveloppes programmatiques*" définissaient spatialement la topologie du projet architectural – au-delà de l'organigramme fonctionnel classique ; les "*options programmatiques*" répertoriaient à l'instant les contenus potentiels – en deçà du traditionnel tableau de correspondance des fonctions et des surfaces ; les "*enjeux programmatiques*" finalement dessinent, dans chacun des champs d'homologies, un horizon à atteindre.

3.1. PREMIER ENJEU LA DIVERSIFICATION DES ESPACES

Bel Air, c'est la grande salle : imaginativement et pratiquement, le théâtre a tendance à être réduit à sa salle emblématique. Sans doute lui fait-on certains reproches (de saleté, de froid, d'inconfort ou de technicité défailante) mais ceux-ci sont compensés par d'autres qualités (sa souplesse d'adaptation, ses qualités d'ambiance, de lumière, d'acoustique, de texture, son âme...) qui font que les débats s'enlisent facilement si l'on évoque sa transformation possible (*cf. notamment T2R4.1.8-10*). Ce qui par contre est partagé, c'est l'absence d'échappement possible, le fait qu'elle doive être traversée pour accéder aux autres locaux, l'absence d'autre lieu de répétition, ... La diversification est la première condition du processus de partition proposée, d'une part par la création des nouveaux espaces prévus (la cour et les deux interfaces), d'autre part par la requalification progressive des espaces existants (dépoussiérage de la grande salle et restructuration de la "maison") et surtout par leur différenciation. A l'**identification** des textes et des auteurs doit répondre l'identification claire des différentes parties du bâtiment. A la **reconnaissance** d'une parole singulière doit répondre celle d'espaces singuliers. A ce titre on veillera à établir un **contraste** fort entre eux : le traitement architectural de chaque espace peut varier (la cour par exemple peut être couverte ou ne pas l'être, minéralisée ou végétalisée, meublée ou non,), mais le contraste doit être recherché à au moins deux niveaux différents :

- le **contraste des échelles**, qui ouvre les potentialités fonctionnelles du lieu (entre salles de répétition, bureaux et autres salles de travail) (*T2R4.3.1*) et
- le **contraste des ambiances**, qui ouvre celui des potentialités relationnelles (ambiances lumineuses, sonores, thermiques ou matériologiques) (*T2R4.3.3*).

⁶ Michel Callon lui-même, dans son article fameux, concluait en posant la question du style et du rôle identitaire que devait jouer l'architecte pour donner à rêver. M. Callon, "Concevoir : modèle hiérarchique et modèle négocié", in L'élaboration des projets architecturaux et urbains en Europe, PCA, Paris, 1997

3.2. SECOND ENJEU L'ÉPURATION DES AMBIANCES

Une acoustique remarquable, une lumière magnifique, mais dans certaines conditions seulement : lorsque la voix est seule ou lorsque la matinée est ensoleillée. Autrement, plein de conflits, les planchers grincent, on entend le téléphone à l'autre bout du bâtiment, tout est noir et poussiéreux, on ne se voit pas pour travailler, on y gèle en hiver (*T2R2Acte3.9*)... C'est à lever les sources de ces innombrables conflits qu'il faut travailler, mais en valorisant ces propriétés initiales qui font la singularité de Bel Air. La transcription de la parole dite requiert un patient travail de finesse et de ciselure (retirer un paragraphe, un mot, ajouter un accent, une ponctuation), "**l'épuration**" architecturale des ambiances relève de la même finesse. A la **textualité** de la parole authentique renvoie ici la **distinctibilité** des ambiances, seconde notion qui doit faire référence pour négocier le projet : pouvoir lire le visage et les corps dans les salles de travail, pouvoir y moduler la lumière artificielle et les opportunités naturelles d'une lumière traversante, faire en sorte que les corps s'y ajustent dans l'espace, propre, mais aussi : pouvoir distinguer un son d'un autre, révéler le grain de la voix, sa proximité ou son éloignement, son orientation ou son ubiquité, y bénéficier de la possibilité de se taire, en sorte que l'écoute y soit la plus juste, c'est-à-dire, finalement, recomposer des lieux distincts (même s'ils sont associables), qui soient bien isolés des rumeurs ou des lumières parasites (*T2R4.1.6*).

La même exigence doit être développée pour les autres locaux en fonction des options retenues par le concepteur : disposer d'un espace techniquement performant pour visionner des séquences vidéos, analyser des bandes sons ou travailler une transcription, etc.

3.3. TROISIÈME ENJEU LA VARIATION DES CONFIGURATIONS

Le manque de "sas" a été longuement discuté et regretté (*T2R3.4.5*). Le parti adopté des deux interfaces en fait un principe d'organisation de l'espace plus qu'une fonction spécifique. Chacun joue bien en effet un rôle fonctionnel de sas par rapport aux espaces distribués et l'on a vu la modularité que le dispositif du rideau de plâtre rend possible (*cf. supra*). Au travail de **modulation** de l'écrit renvoie celui de la modularité des espaces. A la notion de **mise en jeu** celle de **l'entre-deux**. Mais le principe est plus général : pour que les espaces se mettent à "jouer" entre eux, il faut que chacun soit conçu comme un entre-deux autres espaces, que chacun puisse jouer le rôle de sas ou de tampon (acoustique, fonctionnel, rituel, ...) par rapport à ceux qui le jouxtent. Ceci est particulièrement vrai pour **le foyer**, dont le rôle relationnel est premier puisqu'il doit assurer de la manière la plus efficace possible les circulations horizontales et verticales entre les principaux espaces du Théâtre : la scène d'un côté et l'administration de l'autre, la grande salle d'époque d'un côté et la petite salle de répétition moderne de l'autre, l'accès par la rue Bel-Air et l'accès par la rue Paul Bellamy... Mais au-delà de cette fonction première de distribution centrale et de création d'un véritable foyer au cœur du bâtiment, l'atmosphère de ce lieu central doit être négociable en fonction de son usage – diurne ou nocturne, ordinaire ou festif, isolé ou associé aux espaces auxquels il donne accès.

A partir des options proposées, peuvent être posées les questions suivantes : cet espace intermédiaire doit-il bénéficier d'un équipement technique de régie, associable à la grande salle et/ou à la petite salle⁷ ? L'un des murs peut-il devenir le support d'affichage

⁷ Le travail sur la parole n'a pas à renier les moyens techniques d'enregistrement d'aujourd'hui ou de

des textes travaillés ("Paroles en l'air") ou du travail en cours ("Paroles à l'écran") ? Dans l'esprit *dazibao* ou dans celui d'un écran interactif ? Dans celui d'un mur opaque ou d'une surface luminescente, modulable à volonté ? D'autres pans de ce volume peuvent-ils devenir prétexte à accrochage et stockage des costumes utilisés, des objets perdus ou des chaussures recherchées ? Une biblio-vidéo-chausso-thèque, à l'usage du théâtre, mais aussi peut-être des fêtes du quartier ? Etc.

3.4. QUATRIÈME ENJEU

LA TRANSITION ENTRE LE DEDANS ET LE DEHORS

La volonté d'inscrire la diversité des activités du lieu dans le quartier est un argument fondamental pour le projet artistique, l'inscription morphologique du théâtre dans la rue un caractère majeur pour le projet architectural (*T2.R4.1.5*). La vocation du théâtre serait de s'ouvrir sur le quartier, mais son architecture, originelle, en fait le prolongement d'un mur, fermé, dont la façade passe largement inaperçue à qui n'y prête attention. Comment alors respecter ce caractère de fermeture qui assure une protection nécessaire au travail, à la concentration et à l'émergence de ces situations attendues d'**intimité collective**, tout en invitant, discrètement, à pénétrer le lieu ? L'ouverture de la cour, comme espace transitionnel latéral par rapport à la cour est un premier moyen qui assure une progression entre l'espace public de la rue et le foyer du théâtre puis les espaces collectifs de travail – une **invitation** à pénétrer latéralement dans l'intimité de ses activités plutôt qu'à y entrer frontalement (*cf. supra "Enveloppes programmatiques"*). Le traitement architectural de l'espace intermédiaire situé entre la grande salle et la rue en est un autre. Le but n'est certes pas de racoler du public, mais de faire en sorte que le théâtre ait "pignon sur rue", qu'il puisse annoncer certaines choses, afficher son projet, ses activités en cours, ... Espace de communication avec l'extérieur, c'est en quelque sorte la "vitrine" du théâtre (en un sens métaphorique, *cf. T2R4.1.5*) ou une "arcade" du théâtre sur la rue : c'est sa surface de contact avec l'espace public urbain. Et comme le fonctionnement de la salle se veut atypique, lieu de représentation sans doute mais aussi lieu public de présentations de travaux en cours ou d'activités du quartier au quotidien, il est évident que le contenu affecté à cette arcade doit être soumis à invention programmatique et peut faire l'objet des hypothèses les plus contrastées.

Espace de publicité, d'entrée, d'affichage, d'accueil, de promotion, de mise en scène ou d'informations ? Espace ouvert ou fermé ? En balcon ou en portique ? Doit-il apparaître comme un élargissement de la rue sous portique ou comme un débordement du théâtre sur la rue ? Faut-il garder la façade intacte ou peut-on la réinventer ? Le jeu des escaliers peut-il être exacerbé ? Le travail des textes en cours peut-il être montré, révélé, commenté ou corrigé par le simple passant (à la manière des premiers typographes flamands qui affichaient leurs épreuves sur la rue pour que le passant érudit puisse y relever les coquilles) ? Ou doit-il être tout simplement donné à lire, transformant la façade en une sorte de "journal lumineux" de la Salle Bel Air ? Etc. En résumé, comment inviter le quartier à pénétrer le lieu et ses activités ? Comment lui donner "de l'appétit", disons-nous plus haut ? C'est une des clés du principe d'hospitalité.

3.5. CINQUIÈME ENJEU

L'ÉVOLUTIVITÉ DES AMÉNAGEMENTS

La souplesse d'utilisation de la salle, la diversité des configurations explorées au cours des années, la découverte toujours renouvelée de ressources encore inexplorées, le côté grenier et boîte à jouets, le recyclage des objets de spectacle en spectacle, l'adaptation

demain, qui constituent autant des instruments de travail pour analyser ou observer des postures, le grain d'une voix ou le placement d'un acteur, que des moyens de diffusion, de mise en scène ou de mise en jeu pour la présentation d'un spectacle.

des lieux à chaque présentation nouvelle, la facilité du bricolage de solutions adaptées à chaque nouvel usage, ..., font partie de la mémoire vécue mais aussi de la mémoire visible de la Salle Bel Air qui en porte les traces (cf. *T2R2Acte1*, *T2R3.4.1-4*). Préserver ce *potentiel d'évolutivité* apparaît comme un enjeu majeur. Ne pas tout prévoir ou programmer dans le détail (c'est le principe d'inachèvement). Ne pas muséographier outre mesure un état historique mais laisser les traces de ses usages successifs se sédimenter (c'est en un sens le principe d'hospitalité). L'esprit du bricolage sans doute ne peut être programmé. Mais il faut faire en sorte que l'espace raisonné laisse une place à l'activité bricolée (*T2R4.3.5-6*). Si la partition est rigoureuse, l'interprétation doit rester libre. Si le volume, l'enveloppe et la position relative des locaux projetés sont établis, le type d'aménagement ou d'équipement que chacun d'entre eux est susceptible d'accueillir doit rester souple et réversible – évolutif. Pour que la **temporalité** du lieu reste vivante, il faut, d'une certaine manière, qu'il reste en **chantier** perpétuel. C'est à cette condition que **l'immédiation**, recherchée dans le projet théâtral, reste possible dans le projet architectural (le bricolage, Lévi-Strauss l'a montré, relève bien de l'ordre de la trouvaille heureuse, effectuée comme par hasard et avec les moyens du bord). C'est aussi à cette condition que le projet architectural peut garantir la perspective patrimoniale soutenue (assurer la permanence de l'usage avant celle du bâtiment). Il ne s'agit pas de faire vivre les utilisateurs du lieu dans un chantier (le gros œuvre à ce titre doit naturellement être achevé pour restituer au bâtiment sa viabilité structurelle et fonctionnelle), mais de leur laisser la possibilité de vivre chaque activité comme un chantier nouveau, comme « une expérience anarchique dans un certain cadre » (*T2R1Débat2.2*) : les aménagements à ce titre doivent rester inachevés, a priori éphémères ou recyclables, pour que le chantier de chaque spectacle à monter reste possible et puisse contribuer à l'histoire en devenir du lieu, tout en y sédimentant quelque trace (*T2R1Débat4.3-4*).

Conclusion
Enveloppes, options et enjeux
Trois instances programmatiques pour une nouvelle réhabilitation

Si l'objectif général du projet artistique est bien d'authentifier des formes rares d'expression de la parole, l'explicitation des étapes de ce processus permet de montrer d'un côté la diversité des activités institutionnellement nécessaires à sa mise en œuvre,

LES MODALITÉS TRANSVERSALES FONCTIONNELLES	Modalités institutionnelles de résistance à	Modalités artistiques d'engagement	Modalités architecturales de négociation
	<i>Options programmatiques</i>		<i>Enjeux programmatiques</i>
	Institutionnalisation (formes occultes d'–) <i>Activité critique 1 Bureaux, réunion, admin.</i>	Identification des textes ou auteurs <i>Reconnaissance</i>	Diversification des espaces <i>Contraste des échelles et ambiances</i>
	Banalisation (formes fatales de –) <i>Activité critique 2 Equipement, archivage</i>	Transcription d'une Parole <i>Textualité</i>	Epuration des ambiances <i>Distinctibilité des espaces et ambiances</i>
	Standardisation (formes scéniques de –) <i>Activité Formation Salles travail et répétition</i>	Modulation de l'écrit <i>Mise en jeu</i>	Variation des configurations <i>Entre-deux usages et/ou ambiances</i>
	Spectacularisation (formes fascinantes de –) <i>Activité Invitation Lieux accueil hébergement</i>	Choralisation acteurs – spectateurs <i>Intimité collective</i>	Transition entre dehors et dedans <i>Invitation à entrer progressivement</i>
	Médiatisation (formes proliférantes de –) <i>Activité Présentation Salles multifonctionnelles</i>	Immédiation de l'échange équitable <i>Temporalité</i>	Evolutivité des aménagements <i>Chantier et réadaptation permanente</i>
FINALITÉ GÉNÉRALE	Processus de décision politique (Pr. d'inachèvement)	Processus de production artistique (Pr. d'authentification)	Processus de réhabilitation architecturale (Pr. de partition)

de l'autre la diversité des orientations architecturales possibles pour mener à une forme de "réhabilitation par l'ambiance" dans laquelle les caractéristiques architecturales et artistiques du projet puissent adhérer ou entrer en résonance. La vision synoptique des homologies entre les trois processus et leurs modalités transversales (*ci-dessus*), associée à celle des homologies entre les trois postulats et leurs dimensions associées (*cf. supra, p.25*), constitue alors la matière du "cahier des charges" annoncé, ou plutôt de ce qui est susceptible d'en tenir lieu.

Comment ? En inventant trois instances "programmatives" (et non programmées) : les *enveloppes*, les *options* et les *enjeux*. Echappant à l'opposition classique entre la forme et le contenu comme à la succession habituelle du programme et du projet, elles garantissent l'indissociabilité des dynamiques du projet artistique et du projet architectural de réhabilitation. Encore faut-il insister sur le sens précisément non programmatique et littéral que nous entendons donner à ces trois mots.

LA PARTITION, LE RÉPERTOIRE ET L'HORIZON

Simplement, les ***enveloppes programmatiques*** ne sont que des enveloppes. Ce ne sont pas des surfaces mesurées et délimitées qu'il s'agirait de remplir avec les fonctions détaillées d'un programme achevé. Ce sont des *unités d'ambiance* qui, entre des espaces dont l'échelle ou l'aménagement est encore fluctuant et des usages dont l'importance ou le développement est encore incertain, définissent, de manière rigoureuse mais inexacte, la topologie recherchée (littéralement la logique d'organisation des espaces les uns par rapport aux autres, et non les espaces eux-mêmes). Le dessin de ces enveloppes inverse en ce sens la logique des diagrammes fonctionnalistes : ce n'est pas une schématisation spatialisée de fonctions pré-établies, mais c'est précisément ***une partition fonctionnelle de l'espace sensible***. Les enveloppes, on le sait, protègent et cachent à la fois le contenu du message, mais elles en garantissent l'acheminement jusqu'à leur destinataire. Elles protègent ici et cachent à la fois les éléments de programme énoncés au cours du projet, mais en garantissent l'acheminement tout au long du processus de réalisation. Il y a dans ce retournement et cet acheminement matière à penser un processus de "*maîtrise d'usage*" : le destinataire du "message" programmatique est bien en dernier ressort l'usager (et non le maître d'œuvre) et l'enjeu de ce processus est donc d'éviter la réduction de l'usage projeté à une fonction caricaturale et décontextualisée (ici justement d'en *envelopper* la complexité énoncée au cours des récits croisés pour en préserver le sens, l'essence, l'ambiance ou le potentiel d'émergence jusqu'au bout du processus de conception architecturale).

De même, les ***options programmatiques*** ne sont que des options. Ce ne sont pas des éléments de programme impératifs ou inconditionnels, sans lesquels le projet perdrait sa faisabilité ou son sens. Ce sont des potentialités concrètes de programme : des bureaux, un sas, un sanitaire, une salle de répétition, un lieu d'enregistrement... que suggèrent des activités concrètes de critique, de formation, d'invitation, de présentation... Toutes sont souhaitables mais aucune en soi n'est nécessaire. La liste de ces options ne constitue donc pas une accumulation de charges à assumer, mais ***un répertoire, au sens musical*** du terme, dans lequel le maître d'œuvre devra puiser, qu'il devra interpréter, voire qu'il pourra compléter pour élaborer un projet, en fonction de l'évolution de celui-ci et non en vertu de contraintes définitives, édictées par d'autres. Comme le musicien qui puise dans tel ou tel répertoire pour répondre à une commande, il faut ici faire un choix cohérent et prendre parti pour établir le programme ! Il y a cette fois dans cette analogie une manière de repenser la *maîtrise d'œuvre* comme un processus d'interprétation des options programmatiques élaborées en amont – et non comme un processus d'exécution des éléments portés au cahier des charges.

Enfin, les ***enjeux programmatiques*** ne sont que des enjeux. Ce ne sont pas des objectifs matériels (des charges !) qu'il faudrait atteindre contractuellement (et dont on

pourrait contrôler l'exécution a posteriori par rapport à la définition initiale du cahier des charges). Ce sont des enjeux immatériels – *des objectifs d'ambiance* – qui, par principe inatteignables, n'en dessinent pas moins ***l'horizon partageable*** vers lequel peuvent se tourner tous les acteurs du processus de projet. Le but matériel (un bureau de 12m², une salle acoustiquement isolée, un équipement performant) donne sans doute une perspective au concepteur mais il suppose un point de vue unique et un tracé direct. L'enjeu immatériel donne un horizon. Nommer l'ambiance que l'on souhaite atteindre, c'est donner un horizon à tous les acteurs du processus : on sait bien que l'émergence effective de tel caractère d'ambiance (le contraste, la distinctibilité, l'invitation, ...) dépend d'autres facteurs que de ceux de la construction (l'usage effectif, la situation, le public, ...), mais on se donne un outil pour discuter de la légitimité des propositions constructives qui sont faites en fonction de leur plus ou moins grande propension à favoriser l'émergence de cette ambiance. Il y a dans ce passage de la vision ciblée, supposant le point de vue unique du spécialiste et le cadre culturel de la perspective, à une vision partageable, supposant le point de vue multiple des acteurs et la ligne symbolique de l'horizon, une manière de repenser le rôle de la *maîtrise d'ouvrage* : le programme ne doit plus être ciblé (par exemple vers un public cible, une pratique théâtrale unique ou un type d'équipement singulier), il doit être mis à plat, c'est-à-dire littéralement donner un horizon (par exemple à des publics inattendus, à des pratiques imprévues ou à des équipements variés).

LA MAÎTRISE D'USAGE COMME CONDITION DE POSSIBILITÉ D'UNE NOUVELLE FORME DE RÉHABILITATION ARCHITECTURALE

On comprend en quoi ces instances programmatiques peuvent trouver une valeur généralisable : elles contractualisent entre trois types d'acteurs d'un projet des qualités à enrichir ou à réaliser et non des quantités à garantir ou à compenser. Ainsi les *options* ouvrent-elles la logique programmatique au concepteur ou au maître d'oeuvre : elles lui permettent de remonter en amont de la commande, lui donnent une meilleure compréhension du problème posé tout en lui offrant une palette d'options déjà établies dans laquelle il peut puiser, sans présumer d'ailleurs de l'apport éventuel de ses propres options à ce répertoire. Les *enjeux* ouvrent la logique programmatique au maître d'ouvrage en l'obligeant à expliciter au mieux les finalités du projet, non en termes fonctionnalistes mais justement en termes d'ambiances. Quant aux *enveloppes*, on a vu qu'elles ouvraient la logique programmatique à un troisième pôle, celui de la maîtrise d'usage – dont le présent travail peut être finalement présenté comme une expérimentation concrète. De chacune de ces "maîtrises", on comprend alors d'une part qu'elles ne prennent sens que dans leur interaction ternaire avec les autres, d'autre part qu'elles peuvent indifféremment s'incarner dans une personne ou dans un collectif – ici l'ensemble du collectif réuni pour croiser les récits et le travail de recherche.

Et l'on comprend enfin les différences qu'elles instituent avec les approches programmatiques traditionnelles (fonctionnalistes ou formalistes). La notion de cahier des charges ne repose plus sur l'élaboration d'un tableau des correspondances entre des surfaces et des fonctions programmées, mais sur celle d'une cartographie des relations à établir entre enveloppes, options et enjeux programmatiques. Elle ne repose plus sur la croyance (naïve et dévastatrice) en l'exécution d'un programme pré-établi, mais sur la conscience (active et partagée) d'une mise en forme progressive et rétro-active du programme et du projet. Autrement dit, on ne cherche plus à subordonner le maître d'oeuvre au maître d'ouvrage à travers la forme normative du "cahier des charges" (dont il s'agit, littéralement, de se libérer point par point), on propose plutôt une nouvelle "répartition de charges" entre la maîtrise d'oeuvre, la maîtrise d'ouvrage et ce qu'avec Nicolas Tixier nous appelons depuis quelques années la maîtrise d'usage.

Dans un contexte de réhabilitation aujourd'hui appelé à se généraliser, l'expérimentation, la formalisation et l'institutionnalisation de ce troisième pôle d'activité peut apparaître

comme un enjeu majeur pour les années à venir. La question du renouvellement urbain ne touche plus seulement les noyaux historiques mais tous les centres élargis des villes européennes, que dessinent souvent par défaut les extensions suburbaines de faible densité. Ces espaces à densifier ne sont plus seulement chargés d'histoire, ils sont pétris d'usages. Peut-être alors l'invention d'une "maîtrise d'usage" active devient-elle la condition pour redonner une certaine autorité au discours architectural dans ces contextes-là et pour que la maîtrise d'œuvre réinvestisse un territoire de création dont elle a jusqu'ici largement mésestimé l'importance sociale, autant que la part de marché grandissante qu'elle représente.

La réhabilitation des années 70 est passée par un renouveau théorique de la connaissance historique et par la volonté pragmatique de la maîtrise d'œuvre d'exprimer dans ses réalisations l'histoire du bâtiment (notamment en confrontant les signes de l'histoire et les signes de la modernité d'alors). La réhabilitation de demain doit passer par un renouveau théorique de la connaissance des fondements anthropologiques de l'urbanité et par la volonté pragmatique de prolonger et enrichir les usages existants de chaque bâtiment dans son rapport à la ville. Nommer cette activité *maîtrise d'usage*, c'est déjà la faire exister.

Table des matières du Tome 3

Composition de l'équipe	1
Sommaire	3
Prolégomènes	4
Présentation du Tome 3	
<i>Le Théâtre de la Parole en Projets</i>	6
Patrimoine ordinaire, réhabilitation extra-ordinaire	6
Projet analogue, projets homologues	7
Méthodologie	8
Cartographies	9

Première partie Les principes fondateurs

1. Les principes épistémologiques communs	10
2. Le projet artistique	12
Postulats pour un <i>Manifeste du Théâtre de la Parole</i>	
Récurrence 1	12
3. Le projet architectural	13
Postulats pour un cahier des charges de la réhabilitation de la Salle Bel Air	
Récurrence 2	14
4. Les enveloppes programmatiques	18
4.1. Une réponse radicale aux contraintes normatives	
Logique structurelle et sécuritaire	18
4.2. Deux avantages majeurs : inscription dans le quartier et chantier par étapes	
Logique urbaine et opérationnelle	18
4.3. Une offre potentielle : La modularité des configurations	
Logique architecturale et usagère	19

Deuxième partie

Les modalités transversales

1. Résistance	26
1.1. Résister aux formes occultes d'institutionnalisation.	26
1.2. Résister aux formes fatales de banalisation.	27
1.3. Résister aux formes scéniques de standardisation.	27
1.4. Résister aux formes fascinantes de spectacularisation.	27
1.5. Résister aux formes proliférantes de la médiatisation.	27
2. Engagement	28
2.1. Un travail d'identification et de repérage	29
2.2. Un travail de transcription	29
2.3. Un travail de modulation	29
2.4. Un travail de "choralisation"	30
2.5. Un travail d'immédiation	30
2.6. Options programmatiques	31
3. Négociation	32
3.1. Premier enjeu La diversification des espaces	33
3.2. Second enjeu L'épuration des ambiances	34
3.3. Troisième enjeu La variation des configurations	34
3.4. Quatrième enjeu La transition entre le dedans et le dehors	35
3.5. Cinquième enjeu L'évolutivité des aménagements	35

Conclusion

Enveloppes, options et enjeux

Trois instances programmatiques pour une nouvelle réhabilitation

1. La partition, le répertoire et l'horizon	38
2. La maîtrise d'usage	
comme condition de possibilité de nouvelles formes de réhabilitation architecturale	39