

MATTHIAS LANGHOFF

Sur l'architecture théâtrale

Genève, Rennes, Bruxelles, Lascaux



**Le Rapport Langhoff
et autres textes**

Traduit de l'allemand par Monica Budde (chapitre 1)
et Laurence Calame (chapitres 2 et 3)

MÉTHODES - ESSAIS

La collection « Méthodes » a pour objet la fabrique des œuvres scéniques et de leurs pensées, présupposant qu'elles ne se limitent pas à une suite d'intuitions. Une méthode n'est ni une recette ni une doctrine, pas plus qu'un système : elle désigne la rigueur d'une démarche, la structure d'un travail, la discipline d'une recherche. Cette collection, composée d'entretiens avec des artistes, de textes de pièces documentés, d'essais critiques ou théoriques éclairant l'histoire d'une pratique, ouvre un espace éditorial progressivement délaissé sous le coup des logiques de production dominantes. Elle voudrait contribuer à situer, armer, inspirer la création théâtrale ou chorégraphique contemporaine et les regards qui l'accompagnent.

**Collection dirigée par Pierre Banos, Olivier Neveux,
Olivier Saccomano**

ÉDITIONS THÉÂTRALES

théâtre
des 13 vents centre
dramatique
national montpellier

Cet ouvrage est publié avec le soutien de la Comédie de Genève.

ISBN : 978-2-84260-973-3 • ISSN : 3001-9036

© 2025, éditions Théâtrales, 47, avenue Pasteur, 93100 Montreuil, pour la présente édition. © 1986, Matthias Langhoff, pour les plans.

Selon les articles L. 122-4, L. 122-5-2 et 3 du Code de la propriété intellectuelle, une autorisation doit être demandée à l'auteur et aux traductrices pour toute représentation ou reproduction à usage public de tout ou partie de cet ouvrage. L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du CFC (Centre français d'exploitation du droit de copie).

Préface

Lettre de démission ou de recherche d'emploi

Trois textes écrits à différents moments. Trois fois l'espoir de retenir le cours du temps. Le théâtre, un lieu pour vivre mieux. Pas une aire de jeu, ni un rêve, ni le siège d'un parti, ni une entreprise de services, ni non plus une université... Et déjà, je m'arrête.

Pas une aire de jeu ? Dans un monde où jouer signifie « se socialiser » ; où l'espace pour rêver est soumis au Code de la route et à ses limites obligatoires ; dans un monde où les partis, qui ne se différencient plus guère par leur vocabulaire, enflent pour devenir des groupements d'intérêts au profit de l'inaction, qu'ils nomment « travail ». Le théâtre, pas une entreprise de services ? Dans un monde où le service, par les moyens de communication, Internet et les portables, crée une société de serviteurs. Le théâtre, pas une université ? En un temps où les universités disparaissent peu à peu ; où la recherche répond aux exigences de l'utilitarisme ; où l'on n'autorise que les questions dont on connaît les réponses.

Mes erreurs et sottises, avec lesquelles je vis et que j'aime et dans lesquelles je me reconnais, s'accumulent devant moi comme un énorme tas qui me gâche le plaisir de rire. Parce que je suis trop faible pour tenir ma langue, voici donc ce que j'espère aujourd'hui : un théâtre-grotte, profondément enfoui sous terre, avec des chemins engloutis qui y mènent. Des entrées et des portes qu'il faut chercher. Qui se dissimulent plus qu'elles ne s'offrent. Mais qui sont ouvertes à chacun. Un théâtre comme un abri, telle la grotte paléolithique de Lascaux, dans la vallée de la Vézère. Un lieu de vie comme un abri contre des êtres menaçants, les « grands animaux » dangereux qu'il s'agit de chasser et que l'on doit bien connaître. Un lieu où l'on entend chaque voix sans que pénétre le bruit des combats quotidiens ; qui offre

une protection contre les guerriers des réseaux sans fil. Un lieu dont l'adresse demeure inconnue aux facteurs des ministères et à leurs auxiliaires de police. Un lieu pour vivre bien, ensemble avec les morts, pour rire avec eux. Et dans l'obscurité brillent de leurs plus belles couleurs les images des grands animaux qui, hier comme aujourd'hui, mais peut-être plus encore demain, soufflent et grondent de colère. Et ces images procurent de la chaleur et dissipent la peur.

Matthias Langhoff

1. Projet pour le théâtre de la Comédie de Genève (1986)¹

Avant-propos

De quoi s'agit-il dans cette étude ? Quelle interprétation donner au geste de la FAD qui me charge de définir mes conditions de travail ? Cela me fait penser à une plaisanterie juive qui ramène ces questions à une formule très simple. Un homme pauvre a perdu sa femme et se rend chez le rabbin pour commander les funérailles. Le rabbin lui propose une oraison funèbre telle que non seulement le pauvre homme et toute sa famille éclateront en sanglots, mais que les fossoyeurs et même les gens qui passeront près du cimetière et ne saisiront que quelques mots au passage seront remplis de douleur et se mettront à pleurer. Cette oraison coûte trois cents florins. L'homme lui répond : « Rabbin, je suis

1 En 1986, alors que Benno Besson dirige la Comédie de Genève depuis quatre ans, la Ville annonce qu'elle ne souhaite pas renouveler son mandat. Face à la levée de boucliers provoquée par cette annonce, et dans un contexte électoral tendu, la Ville décide de faire machine arrière, mais Benno Besson refuse d'être reconduit dans ces circonstances. La Fondation d'art dramatique (FAD), fondation de droit public qui exploite la Comédie, se met donc en quête de son successeur. Matthias Langhoff est pressenti, mais pose certaines conditions relatives à l'outil de travail. La FAD lui demande de les formuler par écrit. C'est ainsi qu'il rédige son *Projet pour le théâtre de la Comédie de Genève*. Plus qu'un projet de candidature (en vérité, Matthias Langhoff ne souhaitait pas, lui non plus, être nommé dans ces circonstances), c'est l'occasion de livrer un ensemble d'hypothèses sur ce que pourrait être, à Genève, un théâtre digne de ce nom. Néanmoins, un comité soutenant sa candidature fait paraître aux éditions Zoé en 1987, sous le titre *Le Rapport Langhoff* (ouvrage aujourd'hui épuisé), une version resserrée du projet transmis à la FAD (qui contenait initialement de très nombreux plans et annexes). C'est cette version que reproduit le présent chapitre, auquel l'auteur a cependant souhaité redonner son titre d'origine, et que nous avons très légèrement remanié pour les besoins de la présente édition (NdÉ).

pauvre, jamais je ne pourrai payer trois cents florins.» « Bon, dit le rabbin, j'ai une autre oraison funèbre qui vous fera pleurer, vous et votre famille, mais ni les fossoyeurs ni les gens qui passeront près du cimetière ne se mettront à pleurer. Elle ne coûte que deux cents florins.» « Deux cents florins, dit l'homme, tout à fait impossible. Je suis pauvre, j'ai des enfants à nourrir et une maison à entretenir. Je ne peux pas payer deux cents florins.» « J'ai encore une troisième oraison funèbre, dit le rabbin, qui ne coûte que cinquante florins. Mais je me permets de vous la déconseiller, elle a une nuance comique.»

C'est à peu près ainsi que se présente la situation entre la FAD, en tant que représentante de la Ville de Genève, et moi. Comme tous les représentants de toutes les villes, la FAD joue le rôle du pauvre juif qui souhaite le meilleur, sans pour autant vouloir y mettre le prix ; et moi, je joue le rôle du rabbin qui sait que tout est faisable, mais que rien n'est meilleur que son prix. L'homme pauvre peut prendre un rabbin meilleur marché et le rabbin a suffisamment d'autres clients prêts à payer cher son oraison. Dans cette plaisanterie, la seule question ouverte est celle de la femme défunte : qui était-elle vraiment, de quoi avait-elle l'air ? De quoi aurait-elle pu avoir l'air ? Comment l'aime-t-on et pour quoi cet amour ? Bref, quel prix l'homme pauvre lui attache-t-il vraiment et comment lui rendre justice en paroles ? C'est de cela, et de cela exclusivement, qu'il s'agira dans tout ce qui va suivre.

La Comédie à Genève depuis 80 ans

Trois sculptures ornent la façade du théâtre de la Comédie. Le masque de la Tragédie, celui du Drame et celui de la Comédie. Ils sont comme un symbole de l'origine et de l'histoire de ce théâtre. Le masque central, celui du Drame, n'est pas un portrait spécifique ; c'est une copie à la douzaine, un bricolage de différents styles, avec un soupçon de classicisme et d'historicisme. Le visage s'éclaire d'un sourire satisfait et repu comme celui d'un aimable bourgeois de Genève qui se serait enfoncé une perruque sur la tête pour s'amuser. Il porte un costume aristocratique et ne peut s'empêcher de rire de son propre déguisement. Son expression est celle d'une personne modeste et pourtant consciente de sa propre valeur. On dirait un spectateur venant au théâtre avec le désir de s'y voir représenté lui-même

en costume historique, pénétré de sa propre éternité. Aimable et bien élevé, mais incapable d'imaginer concrètement ce qui l'attend. C'est lui qui occupe le centre, et il se trouve entouré des masques de la Tragédie et de la Comédie, exécutés, eux, de manière bien plus moderne, tout à fait dans le style académique du ^{xix}^e siècle. L'expression en est plus exacte, le caractère plus précis. La Tragédie : un visage d'homme mûr, un peu désuet, mais qui inspire toutefois le respect. Les yeux sont écarquillés, la bouche grande ouverte, les joues légèrement creuses et le front est plissé de rides et de soucis. C'est le portrait de monsieur Fournier, le premier directeur du théâtre de la Comédie. L'expression de son visage est toute marquée par l'horreur et l'épouvante, comme si le sculpteur avait voulu fixer dans la pierre le moment précis où monsieur Fournier avait compris qu'il s'était engagé à faire désormais du théâtre dans cette maison, se chargeant ainsi d'une mission qui lui conférait le rôle du personnage tragique. Le masque de la Comédie est bien différent : un intellectuel à lunettes et moustache, un type moderne, un tantinet bohème. Une mèche rebelle lui barre le front. Satisfait, amusé, un peu diabolique. Son sourire a quelque chose de cynique. C'est le portrait de monsieur Baudin, l'architecte du théâtre. Pourquoi incarne-t-il la Comédie ? De qui se moque-t-il ? Est-il le héros d'une comédie ou d'une satire ? De quoi s'agit-il dans cette pièce ? La réponse se trouve dans son œuvre, l'édifice qui lui fut commandé et qu'il érigea comme un valet de comédie : il obéit à son maître et le roule pourtant, car il exécute son ordre exactement tel qu'il lui a été donné.

Si l'on observe d'un peu plus près l'histoire et la construction architecturale de la Comédie, on peut y discerner nettement la relation qu'entretient la Ville avec son théâtre. Conformément au développement historique de Genève, l'intérêt institutionnalisé pour les arts ne gagna la Ville que relativement tard, c'est-à-dire à l'apogée de la culture bourgeoise : au plus fort de la convergence du besoin de représentation et de l'accumulation des richesses. C'était l'époque de la construction des musées. Entre 1874 et 1879, avec l'aide d'une fondation privée, la Ville prit la décision d'entreprendre la construction de son premier théâtre, le Grand Théâtre, une scène pour la musique, l'opéra, la danse, le drame et la comédie. L'Opéra de Paris servit de modèle architectural, en moins baroque et un peu plus petit. Néanmoins,

2. Propositions de transformation d'un théâtre qui fonctionne bien (1998)¹⁶

« Sans limite aucune
bien souvent dans mes pensées
je m'en viens la nuit sur les chemins du rêve
où nul ne me blâme »
ONO NO KOMACHI

Pourquoi transformer un théâtre qui fonctionne bien ?
Parce qu'il fonctionne bien. Pourquoi laisser les choses
comme elles sont ? Parce qu'elles sont mortes. (M. L.)

1.

Puisque le bâtiment du TNB n'offre pas de garanties suffisantes de sécurité et qu'il faut y envisager d'importants travaux, une réflexion englobant le caractère, la fonction et l'aspect de cette structure me semble aujourd'hui nécessaire. Un projet destiné à améliorer les installations de sécurité est toujours un projet occasionnant d'importantes dépenses. Et quel qu'il soit, ce projet tiendra compte, pour répondre aux exigences de la sécurité, du bâtiment tel qu'il existe. On risque donc, ultérieurement, soit

16 En 1997, la Ville de Rennes exige du Théâtre national de Bretagne (TNB) d'importants aménagements de son bâtiment (le Grand Huit), pour le mettre en conformité avec de nouvelles normes de sécurité. Ces exigences risquant surtout de détériorer l'esthétique intérieure, François Le Pillouër, directeur du TNB (de 1994 à 2016), demande à Matthias Langhoff d'imaginer un moyen de les contourner. Sachant cependant que les normes de sécurité ne pouvaient pas, elles, être contournées, Matthias Langhoff propose de transformer ce bâtiment, à ses yeux vétuste et raté, en tenant compte desdites normes (NdÉ).

de devoir renoncer à toute idée de changement ou d'amélioration du Grand Huit qui ne pourrait intégrer les travaux déjà réalisés (sorties de secours, sas coupe-feu, accès, zones interdites, etc.), soit de constater que ces travaux ont été des erreurs d'investissement.

Pour ma part, je considère, comme beaucoup d'autres, que le TNB a besoin de rénovations, tant intérieures qu'extérieures, que son architecture ne répond plus de manière satisfaisante aux exigences et aux attentes dont il est l'objet. Il paraît donc souhaitable, avant d'entreprendre les travaux dont il est aujourd'hui question, de réfléchir tout d'abord à ce qu'il faudrait changer au bâtiment afin de le rendre à la fois plus attractif pour le public, et plus fonctionnel et productif comme lieu de travail. Il faudrait ensuite, ou parallèlement, étudier les moyens de répondre aux actuelles exigences de sécurité. Il est possible, si l'on respecte la cohérence des aspects sociaux et des aspects esthétiques, de faire d'un espace artistique un espace d'expériences.

Le Grand Huit est un bâtiment typique de la fin des années 1960 : monumental, froid et, en apparence seulement, fonctionnel. Il a été conçu comme « maison de la culture », avec la particularité d'être, dans son architecture, relié à la station de télévision locale. Cette proximité avait pour but, à l'époque, d'amener les productions culturelles locales (théâtre, danse, musique) et la télévision à travailler de concert. Cette collaboration n'a cependant jamais existé. La télévision a jusqu'ici toujours craintivement évité les contacts, ou alors elle les considère comme indignes d'elle. Un exemple clairement ridicule de la frontière établie dans cette cohabitation forcée par l'architecture est la bataille que se livrent les deux institutions pour le partage des places réservées dans le parking commun. Mais peu importe qui des deux est responsable de cette distance, une fusion ne serait, de toute façon, pas souhaitable pour le théâtre ; son domaine d'action est trop différent de celui de la télévision. La télévision en effet juge de son importance aux millions de spectateurs qu'elle touche, ignorant qu'elle se limite à un petit appareil dans une chambre, soumis aux règles familiales. Elle ne peut prétendre, comme le théâtre, offrir un lieu de rencontres ou de rassemblement populaire. Elle peut tout au plus provoquer un discours, jamais elle n'en formera. Son intrusion à l'intérieur de chaque habitation la contraint à travailler derrière des portes fermées.

Le théâtre au contraire, qui ne peut exister que par le rassemblement de ses visiteurs, a essentiellement besoin, dans son architecture, de portes ouvertes et d'une atmosphère accueillante. Si je m'attarde un peu sur ces considérations, c'est que la cohabitation que l'on avait souhaitée entre les deux institutions nuit au bâtiment destiné au théâtre. On peut peut-être expliquer l'absence de convivialité du Grand Huit par le fait que son architecte est aussi celui qui a conçu la maison-labyrinthe de Radio France à Paris.

Par ailleurs, le TNB souffre de la même faiblesse que la plupart des maisons de la culture des années 1960 : le rapport entre la scène et la salle est disproportionné. Le plateau manque de profondeur par rapport au cadre de scène. Or on ne peut pas réellement diminuer ce cadre puisqu'il correspond bien sûr à la largeur de la salle. D'autre part, la forme de la salle rend difficile l'éclairage de la scène, la hauteur des cintres est insuffisante, l'acoustique aussi laisse à désirer et le contact avec le public ne peut être qu'impersonnel et froid. Pourtant, on ne peut pas dire simplement qu'il s'agisse d'un mauvais plateau. Le TNB a sa place parmi les grandes scènes françaises et il dispose de moyens techniques suffisants pour accueillir aisément divers spectacles de danse, de musique ou de théâtre. C'est donc un espace polyvalent utilisable. Et c'est précisément ce caractère qu'il faudrait changer.

Les maisons de la culture ont représenté un pas important au moment de la décentralisation de la culture. Mais à l'époque, Malraux partait du principe que la culture se créait à l'échelon national et qu'elle était essentiellement produite dans la capitale pour être ensuite diffusée dans le pays tout entier. Il s'agissait davantage de rendre la culture accessible à tous, présente partout, que de favoriser sa production dans d'autres lieux que Paris. Ceci explique que les maisons de la culture aient adopté ce caractère de « garages » plutôt que d'ateliers. Cette situation a aujourd'hui beaucoup évolué, particulièrement à Rennes. Paris, avec tous les problèmes d'une ville épuisante, ne peut plus remplir ce rôle de berceau culturel. Presque toutes les créations importantes ou nouvelles viennent de province, et la décadence des grands théâtres nationaux ne peut plus être camouflée par les subventions et les bonnes intentions. Les transports de plus en plus rapides parlent aussi pour une plus grande mobilité du public. Les théâtres devraient donc être amenés à devenir plutôt des lieux de production que des lieux de diffusion.

3.

Réflexions hétéroclites après la visite d'une maison de verre (2004)¹⁹

« Qui habite dans une maison de verre
ne doit pas jeter de pierres »
(Proverbe allemand)

1.

Insérée dans l'alignement d'immeubles du boulevard Jacqmain, une maison de verre. Placée avec une rigueur géométrique entre les immeubles bourgeois. L'aspect anonyme du bâtiment impressionne. Difficile de dire de quoi il s'agit. Une entreprise ? un ensemble de bureaux, une bibliothèque, des archives ? ou un commissariat central ? La forme du bâtiment, qui ne révèle rien, comme sa taille indiquent qu'il doit s'agir de quelque chose d'important, éveillant ainsi la curiosité.

Les façades plutôt strictes des immeubles et celle de la maison de verre se succèdent en une série de lignes saillantes, verticales, qui s'estompent à l'infini. Les maîtres d'œuvre d'hier, comme ceux d'aujourd'hui, semblent partager le désir de se présenter de la même manière au regard de la rue et à celui du vaste ciel. Une richesse classique, digne et sans ostentation. La volonté de domination et de grandeur ne se cache pas : ici la ville est ordre,

19 Le Théâtre national de Belgique, créé en 1945, était installé depuis 1961 au centre Rogier. Ce bâtiment étant voué à la démolition en 1999, le Théâtre national s'installe provisoirement dans un ancien cinéma Pathé Palace, le temps que soit construit un nouveau bâtiment, boulevard Jacqmain, qui sera inauguré le 16 novembre 2004, sous le nom de Théâtre national de la Communauté française de Belgique (dite aussi Fédération Wallonie-Bruxelles). C'est à cette occasion que Philippe van Kessel, directeur du Théâtre national (de 1990 à 2005), propose à Matthias Langhoff d'écrire sur cette nouvelle construction (NdÉ).

et non chaos. « Nous sommes ainsi », disent les façades, et les murs épais soustraient l'intérieur aux regards. Le commandement est clair : tu ne dévoileras pas au-dehors ce que tu portes au-dedans. Mais dans le cas de la maison de verre, le secret fortifié des immeubles est percé. Elle est transparente, son aspect extérieur est celui d'un squelette ou d'une esquisse, dont on fait abstraction. C'est ce qu'on voit à l'intérieur qui devient la façade. Une maison-vitrine. Une architecture que l'on retrouve souvent dans les grands magasins, se présentant comme des palais de l'achat. Inspirée du bazar, dans lequel la vue des marchandises, mêlée à celle de la foule des acheteurs, incite à participer, c'est-à-dire à acheter. La subtilité de cette idée, c'est qu'elle transforme le lieu nécessaire aux échanges en un espace de jeu pour tout un chacun, selon la devise olympique : « L'important n'est pas de gagner mais de participer. »

Pourtant la maison de verre du boulevard Jacqmain n'a pas été pensée pour être un grand magasin, bien qu'elle puisse aisément le devenir, mais bien un théâtre. Et pas n'importe quel théâtre, mais le théâtre national d'un pays à l'histoire plutôt récente et à la nationalité divisée. L'idée est courageuse et, pour moi, homme de théâtre, inquiétante. De même qu'un grand magasin vide ne dégage que tristesse architecturale, plus laide et mesquine que celle de n'importe quel petit commerce, de même la beauté de ce bâtiment ne naîtra que de son animation et de son utilisation. Non seulement par les gens de théâtre, mais aussi par le public. Ceci n'est pas nouveau quant à la construction des salles de théâtre : les foyers, les escaliers et la loge impériale ont toujours été, non seulement les plus vastes, mais aussi les plus beaux espaces de jeu. Seulement, dans les théâtres « forteresses » classiques, on devait entrer pour en faire l'expérience. Des sociétés fermées y naissaient et, indépendamment de leur dimension, on pouvait s'y sentir à l'aise ou perdu.

Je me souviens avoir assisté à une représentation médiocre dans une petite ville allemande qui avait anobli son aspect quelconque par un énorme théâtre baroque. Peut-être était-ce la faute du spectacle, ou de la ville, ou simplement du temps, mais nous n'étions ce soir-là que quelques-uns, très peu, tout au plus une quinzaine de spectateurs rassemblés dans la lumière des lustres, assis dans les fauteuils de velours rouge de la salle à cinq balcons, scintillante d'or et ornée de fresques. J'ai oublié la représentation,

sans doute à juste titre. Mais je garde un souvenir inoubliable de la soirée en elle-même et du plaisir que j'y trouvai. J'y ressentais ma solitude comme un cadeau, je me sentais comme un roi. Chacune des mille ampoules, chaque marche des interminables escaliers étaient là pour moi, et j'en jouissais. Si le théâtre avait été une maison de verre, je serais parti avant même d'entrer en salle. Exposé à tous les regards, j'aurais eu honte de participer à ce désastre. Je serais parti sans même me retourner. Je me serais dit : « Ne regarde surtout pas derrière toi », pour éviter de voir que le grand et beau théâtre, lorsqu'il est vide, est tout simplement laid. Cela plaide en faveur de la maison de verre : si elle s'anime, elle deviendra très belle. Ce ne sont pas les architectes qui lui auront donné sa forme, mais ses habitants. Je dis bien « habitants » et non « visiteurs », au cas où le mot « national » placé après le mot « théâtre » prendrait vraiment un sens.

2.

« Tu ne le sais peut-être pas, mais le nouveau Théâtre national a enfin été construit et il ouvre en novembre, m'annonce Philippe van Kessel au téléphone, nous serions très heureux que tu écrives quelque chose à cette occasion. Viens à Bruxelles pour le voir ! » « Et qu'est-ce que je dois écrire ? » « Eh bien, ce que tu veux. » Je comprenais que Philippe était sûr qu'il s'agissait d'une construction très réussie et, m'étant quelquefois exprimé sur les problèmes de construction des théâtres, j'étais flatté qu'il me considère comme une autorité amicale. Je partis pour Bruxelles, plein de curiosité, mais aussi de méfiance. Méfiance envers moi-même. En y réfléchissant, je me rendais compte que je ne m'étais jamais intéressé à la construction d'un nouveau théâtre, mais toujours à la transformation d'un théâtre existant. À l'exception de l'Opéra de Paris, je ne connais pas de théâtre dont l'architecture m'ait particulièrement impressionné. Du jour où le théâtre a renoncé au ciel ouvert et aux dieux antiques, ses constructions ont abandonné toute prétention à la beauté et au symbolisme. Les stades de sport et les ponts peuvent inspirer aux architectes une réelle beauté. Pas les théâtres, je crois. Bien qu'il s'agisse en général de bâtiments très coûteux. On devrait peut-être construire les théâtres sous terre. Invisibles mais accessibles, des lieux de rencontres secrets, proches des morts.

Table des matières

5	Préface
7	Projet pour le théâtre de la Comédie de Genève (1986)
105	Propositions de transformation d'un théâtre qui fonctionne bien (1998)
131	Réflexions hétéroclites après la visite d'une maison de verre (2004)
139	Post-scriptum
143	Créations de Matthias Langhoff