

Concours d'écriture
Prix Henri Jacques Le Même

Le « premier mur »

la scène que fait Le Corbusier sur le toit de l'Unité d'Habitation de Marseille (1952)

Un texte de Rafaël Magrou

Le premier contact avec cette construction se fait de loin, par l'arrivée depuis l'édicule des ascenseurs. Il faut aller au bout de la piste pour mieux l'appréhender. Elle émerge derrière la cheminée et le gymnase et se laisse apprivoiser au fil de la déambulation le long du mur qui borde l'immense terrasse. Ses formes sont écrasées par la lumière du sud vers laquelle son front est orienté. Disposée et mise en scène pour dégager l'espace sur tous les côtés, elle établit un rapport unique avec la piste inscrite en périphérie de cet hors-sol, tissant un dialogue singulier avec les autres sujets de cette toiture mémorable. Podium isolé sur la partie nord, sa silhouette vient tutoyer le bleu azur au sommet de l'édifice le plus connu de son architecte, entaille grise dans le ciel de la cité phocéenne conservant le secret de sa conception. En effet, après enquête, il n'existe aucun document dans les archives de la Fondation témoignant de sa pensée conceptuelle comme constructive. L'instigateur de l'"atelier de la recherche patiente" n'a laissé aucun écrit ni commentaire sur la motivation d'ériger, là, sous le soleil exactement, ce menhir de béton, alors que l'on sait son appétence à contingenter chacun de ses faits et gestes, à coucher ses pensées sur le papier, à avancer ses réflexions, à partager ses conceptions. Il est sans doute l'architecte qui a le plus anticipé la constitution de documents permettant à des chercheurs comme à des étudiants de fouiller, d'éplucher, de décrypter les liasses, nombreuses, qu'il a léguées à la postérité. Mais de ce manifeste scénique, nulle inscription dans aucun livre, ni description dans une lettre ou explication quant à ses proportions ou encore sur la raison de sa mise en œuvre. Bien entendu, il est identifié dans les vues d'ensemble de la toiture de l'Unité d'Habitation marseillaise, mais, à la différence d'autres composantes de ce vaste plateau, tels que les jardins modelés pour les enfants ou de l'école maternelle en passant par le balcon en console dans le vide surplombant le boulevard Michelet, il n'y a rien. Rien ne laisse supposer des esquisses, des essais, des hésitations ou des versions de cette feuille de pierre coulée et pliée. Serait-elle tombée du ciel ? Elle est toutefois appelée « théâtre ».

Telle une figure mythologique de la modernité architecturale puisant dans l'antique, oblitérant la *skènè* grecque avec son demi-cercle de gradins ouvert sur le paysage, simplifiant le *frons scaenae* romain à la paroi ornée de sculptures et de colonnes décorées, reprenant

l'*apron* élisabéthain, elle vient réinterpréter ces modèles iconiques en les fusionnant en un tout, généré par sa mise en œuvre à partir du matériau révolutionnaire qu'est le ciment armé. Sa vaste surface obstrue une partie de la voûte céleste, derrière laquelle la ville entière s'étire jusqu'à l'infini. Quelques emmarchements mènent à une plateforme supérieure pouvant faire office de support à événements dramatiques, plateau minéral ouvert sur trois côtés, à l'inverse des théâtres généralement fermés. S'agirait-il alors d'un *Teatrum Mundi* du XX^{ème} siècle ? Il incarne le « premier mur », celui du fond de scène, considérant que ceux de côté arrivent plus tard, mais aussi parce qu'il fait face à ce qu'il est commun d'appeler le « quatrième mur », écran immatériel depuis l'énoncé de Diderot invitant les acteurs à jouer « comme si le rideau ne se levait pas », révolutionnant dans le même temps le rapport au public. Il dresse un tableau aveugle, proche "lointain" formant adossement pour d'éventuels comédiens et derrière lequel peuvent surgir des mondes insoupçonnés.

Du modèle dit "à l'italienne", avec son implantation formant un U en plan, ses balcons, sa boîte propice à fabriquer l'illusion, il n'a retenu aucun des stigmates. Fait surprenant, puisque Le Corbusier a esquissé à plusieurs reprises – et ce sont ses seuls témoignages d'une possible pensée sur l'espace scénique –, ce qu'il a appelé « la boîte à miracle ». Ce volume fermé, où il est annoncé que l'on peut tout y faire, est à l'opposé de l'arrangement gradiné marseillais. Nous sommes ici aux antipodes de la caisse aveugle imaginée en complémentarité du musée de Tokyō ou encore des aménagements indiens d'Ahmedabad. Le module posé sur le toit de la Maison du Fada emprunterait plus particulièrement aux tréteaux médiévaux. Ces derniers considéraient des supports pliables et démontables sur lesquels des planches étaient disposées et, à l'arrière, un portique permettant de suspendre un rideau pour former les coulisses. Les cours d'auberge où ils étaient implantés fabriquaient les coursives pour les spectateurs. Ce dispositif est aussi bien visible sur des gravures que dans la restitution opérée par Ariane Mnouchkine dans son film *Molière* (1978). En cherchant plus avant dans les écrits du rédacteur de la Charte d'Athènes, il existe bel et bien un discours prononcé à l'invite du ministre brésilien de l'éducation lequel souhaitait l'entendre sur la question. Dans ce texte intitulé « le théâtre spontané », l'architecte y enjoint les gens à installer dans la rue des aires de jeu et d'animation, ce qui représente, selon ses dires, la quintessence du théâtre, en puisant dans les origines archaïques des arts scéniques. En cela, son concept se rapproche des idées de Jacques Copeau, l'un des réformateurs majeurs du théâtre du siècle dernier, lequel appelait en effet à « repartir de la scène », en se débarrassant de tout décorum et en revenant aux tréteaux. Avec l'aide de son collaborateur Louis Jouvet, il avait réarchitecturé le plateau du Théâtre du Vieux-Colombier par des emmarchements pour démultiplier les possibles. Le petit théâtre marseillais proposerait-

il une cristallisation de cet aphorisme que Jeanneret viendrait incarner en béton sur le toit de son grand œuvre ? Une sorte de rideau pétrifié au-dessus de planches fossilisées organisées en degrés ? En l'absence de documents témoignant d'une conception, on peut supposer que ce théâtre construit sur le toit de ce monument de l'habiter ait pu voir le jour « spontanément »...c'est-à-dire sans esquisse sous-jacente, par voie orale et expérimentation sur le chantier. Sur une autre unité d'habitation, d'autres gradins en appui sur le parapet latéral, perdant l'autonomie que notre objet d'étude exhibe, présentent un caractère plus rudimentaire, à l'opposé de la pièce ici dévoilée. Le mystère s'épaissit.

Nous voilà face à un oxymore de cette idée de transporter le théâtre vers les spectateurs, puisque cette scène n'est pas sécable de par sa nature minérale monolithique. Il faut cependant reconnaître la gracilité de l'objet dominant la mer. Avec ses madriers de pierre coulée larges d'à peine la paume d'une main, et répartis en deux travées perpendiculaires au mur, il y a là une prouesse technique que le matériau de prédilection de ce concepteur laisse apprécier. La finesse des sections témoigne d'une volonté de traduire un élancement, ajouté à cela un effet de lévitation au-dessus de la couverture, contrairement à d'autres éléments puissamment ancrés sur cette plateforme. Deux limons viennent border la construction, un troisième, médian, soulage la portée du plissé de ciment armé. Pour mieux signifier la condition aérienne de ce corps, la première contremarche des gradins reste ajourée, tandis que les autres épousent les ondulations anguleuses de ce tapis minéral jusqu'au sommet de la haute paroi. L'intention serait-elle de livrer le mode constructif ? Ou alors l'idée est-elle d'exposer le vide d'air soutenant cet assemblage primitif ? Au lieu de l'expression d'un monolithe massif, révéler ce creux relève quasiment de la physique quantique. Le trouble est d'autant plus marqué que les empreintes du coffrage madrisé sont bien visibles et le moule ayant servi à le fondre, clairement matérialisé. Les veinures caractéristiques de ce savoir-faire d'alors sont apparentes, modénature apportant une texture réactive aux rais du soleil, que l'on sait vifs sous ces latitudes. La tranche minérale vibre sous le projecteur astral. La granulométrie prolonge celle des pilotis coniques qui hissent le grand vaisseau habité au-dessus de la canopée et de la ville. Cependant, les strates forment des lits horizontaux, à l'inverse du principe précédemment avancé du rideau, puisque le tombé de ce dernier formerait des lignes verticales. Ces couches sont irrégulières, les planches ayant servi à les réaliser étant de largeur variable. Les harmoniques visuelles n'en sont que plus raffinées. Mais cette scène a-t-elle seulement été utilisée pour des spectacles ? On sait que des chorégraphes et des compositeurs de musique, pour certains célèbres, s'y sont produits pour les éditions d'un festival, à ceci près qu'ils jouaient à côté, sur des praticables en bois. Comme si ce support était impropre à la destination envisagée. D'ailleurs sa fonction

demeure énigmatique : est-il espace pour les comédiens ou pour les spectateurs ? Quoiqu'il en soit, il est pour le moins spectaculaire.

Lieu à regarder mais aussi d'où contempler, il offre d'étonnants points de vue sur les pièces colossales hissées sur le pont de ce paquebot ; à côté d'elles, il ne fait pas le poids. En effet, si on le contourne, cet origami inspiré du poème de l'angle droit révèle des indices invisibles jusqu'à présent. Son profil livre des éléments que la face masque bien tels que la minceur du voile qui surprend compte tenu des dimensions de ses côtés – l'équivalent de deux Modulors le bras levé. Cela a de quoi déconcerter le visiteur, sachant la force du Mistral à cet endroit, en altitude et, qui plus est, présentant son dos exactement dans l'axe de ce vent violent. L'architecte l'a sans doute pensé comme un paravent, pour offrir une protection face aux forces invisibles de la nature. Et pour présenter une résistance accrue à ces poussées aériennes, il a disposé un élément en triangle formant contrefort au mitan du haut panneau de béton. Enchâssé dans l'écran, ce dispositif oblique vient donc épauler ce frêle rempart. Tel un chevalet, vu depuis les coulisses à l'arrière, il rappelle les châssis scéniques avec leur charpente en demi-ferme posée à la perpendiculaire. En outre, si l'on se positionne dans l'axe, cette équerre découpe en deux la composition de pleins et de vides révélés à l'arrière : l'aplat du support élevé au-dessus du creux des gradins supporté par la fente de lumière à la base. Là encore, l'aspect sculptural est manifestement étudié, cependant à contre-jour pour celui qui prônait le jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. Cet aspect ne se livre qu'aux plus curieux, désireux de comprendre la nécessité existentielle de cet appendice, ou alors les plus avertis qui apprécieront cet assemblage orthonormé d'un carré avec un triangle, résultat d'une pensée constructive conjuguée à une expression éminemment plastique. D'ailleurs, la présence en cet endroit de cet agencement scénique, légèrement sur le côté, à la tangence de la courbe formée par le virage nord-ouest, laisse à penser une recherche d'équilibre des masses et de tempérance des vides de l'ensemble de cet Olympe.

Aujourd'hui, par mesure de sécurité, son accès est interdit, indiqué par deux panneaux vissés dans son plancher. Il faut dire que les textes régissant le rapport de l'homme à l'espace promeuvent tous les garde-fous possibles et limitent le déplacement des corps et l'appropriation, voire l'expérience spatiale, de certains lieux, jusqu'à l'absurde dans certains cas comme celui-ci. Cela n'empêche pas des amoureux de s'y installer, appuyant leurs dos contre sa paroi protectrice et chaleureuse pour mieux contempler le ciel rougeoyant des fins de journée estivales, ou des architectes de venir y trinquer à l'abri et converser sur les généreux degrés, en bénéficiant d'une perspective immuable sur ce jardin ponctué de formes savamment

élaborées par Le Corbusier. Seul, ce petit « théâtre » demeuré orphelin d'explication, n'offre qu'interprétations ou élucubrations. Malgré son ouverture aux horizons, c'est finalement ici le meilleur espace pour méditer, en se mettant à l'intérieur de ce *piccolo teatro* en lévitation, pour mieux s'extraire du contexte environnant. Au lieu de se heurter à un mur de silence, cette construction est une invitation à y accoler l'oreille pour mieux entendre les sonorités de ce site homérique qu'est la Méditerranée.

Biographie

Architecte de formation, spécialiste des lieux de spectacle, Rafaël Magrou est enseignant-chercheur à l'École nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais, où il a créé un studio de projet traitant de l'architecture théâtrale et de la scénographie (en partenariat avec la Comédie-Française). Auteur d'une thèse analysant des conceptions scénographiques dans le cadre des écritures de plateau, il mène divers travaux de recherche articulés autour des notions d'« architectures scénographiques », de « théâtricules » ou encore de dispositifs incorporant les spectateurs dans la pensée de l'espace scénique.

Architecte de formation, spécialiste des lieux de spectacle, Rafaël Magrou est enseignant-chercheur à l'École nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais, où il a créé un studio de projet traitant de l'architecture théâtrale et de la scénographie (en partenariat avec la Comédie-Française). Auteur d'une thèse analysant des conceptions scénographiques dans le cadre des écritures de plateau, il mène divers travaux de recherche articulés autour des notions d'« architectures scénographiques », de « théâtricules » ou encore de dispositifs incorporant les spectateurs dans la pensée de l'espace scénique.