



PATRIMOINE PROTÉGÉ

## Théâtres à l'italienne en Occitanie

monuments historiques et objets d'art d'Occitanie  
DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES

## Sommaire

6	<b>Avant-propos</b> – [MR]
12	<b>Les théâtres à l'italienne en Occitanie</b> – [OL]
40	<b>Panorama des théâtres à l'italienne protégés au titre des Monuments historiques en Occitanie</b>
42	Albi (Tarn) – Théâtre municipal – [CA]
46	Auch (Gers) – Théâtre municipal dans l'hôtel de ville – [OL]
50	Béziers (Hérault) – Théâtre municipal – [OL]
56	Caissargues (Gard) – Colonnade de l'ancien Grand Théâtre de Nîmes – [OL]
58	Carcassonne (Aude) – Théâtre Jean-Alary – [MF]
62	Castres (Tarn) – Théâtre municipal – [CA]
68	Mende (Lozère) – Ancien théâtre (cinéma « Le Trianon ») – [ID]
70	Montpellier (Hérault) – Théâtre de la Comédie – [OL]
78	Pézenas (Hérault) – Théâtre municipal – [LF]
82	Rieux-Volvestre (Haute-Garonne) – La Tourasse (maison commune et théâtre) – [MED]
86	Sète (Hérault) – Théâtre Molière – [HP]
92	Toulouse (Haute-Garonne) – Théâtre du Capitole – [MED]
96	Villefranche-de-Rouergue (Aveyron) – Théâtre municipal, ancienne salle des fêtes – [MED]
100	Glossaire
101	Bibliographie



## **Ouvrage sous la direction de**

Olivier Liardet et Hélène Palouzié

Cet ouvrage a été conçu par Olivier Liardet à la Conservation régionale des monuments historiques, DRAC Occitanie, de 2020 à 2021. Il associe les compétences des chercheurs institutionnels et des conseillères théâtre et arts associés du pôle Création de la DRAC Occitanie, Nathalie Piat et Agnès Clausse.

## **Auteurs**

Claire Aubaret [CA]

chargée d'études documentaires, CRMH, DRAC Occitanie

Isabelle Darnas [ID]

conservatrice en chef du patrimoine,  
conservatrice des antiquités et objets d'art de la Lozère,  
conseil départemental de la Lozère

Marie-Emmanuelle Desmoulins [MED]

chargée d'études documentaires, CRMH, DRAC Occitanie

Laurent Félix [LF]

chargé de conservation du patrimoine,  
communauté d'agglomération Hérault-Méditerranée

Michèle François [MF]

chargée d'études documentaires, CRMH, DRAC Occitanie

Olivier Liardet [OL]

chargé d'études documentaires, CRMH, DRAC PACA

Hélène Palouzié [HP]

chef de mission publications et valorisation scientifique,  
DRAC Occitanie

Marie Reverdy [MR]

dramaturge

Couverture :

Théâtre de la Comédie de Montpellier.

Page précédente :

Plafond et lustre du théâtre de Sète.

Théâtres à l'italienne  
en Occitanie

## Préface



Pézenas, monument à Molière, Jean-Antoine Injalbert (1845-1933), 1897.

Jean-Baptiste Poquelin aurait eu 400 ans en 2022. Cet anniversaire de Molière, gloire nationale aux mille visages et aux mille théâtres, est une opportunité extraordinaire pour non seulement célébrer et transmettre l'héritage de Molière, mais aussi faire aimer le théâtre, les théâtres. Avec le soutien du ministère de la Culture, notamment l'ensemble des DRAC, les 38 centres dramatiques nationaux (dont deux en Occitanie), les 73 scènes nationales (sept en Occitanie), les scènes conventionnées d'intérêt national (12 en Occitanie) et les théâtres de ville permettent à chacun, de vivre cette année symbolique. Des centaines de représentations lui sont dédié, à la Comédie-Française, dans les théâtres français et étrangers, ou encore à Pézenas, ville d'Occitanie où Molière a séjourné à plusieurs reprises. La radio, la télévision et le cinéma, le Printemps des comédiens, ou encore les échanges entre professionnels de la culture et universitaires contribuent également au partage de ce patrimoine culturel majeur.

Si l'intervention de l'État dans le domaine du théâtre – au sens étendu d'arts de la scène – s'inscrit dans la longue histoire française, il faut attendre l'après-guerre et les premières expériences de « décentralisation dramatique » pour que prenne corps la notion de service public souhaitée par Jean Vilar. Sous la 5<sup>e</sup> République, le pays se couvre d'un dense réseau de salles subventionnées. Par opposition aux entreprises de spectacles, ce secteur est alors envisagé comme le garant d'un bien commun.

Gardiens d'un patrimoine exceptionnel, les théâtres ont fleuri à la Renaissance en Italie, où la réflexion sur l'espace théâtral conduisit à la réalisation d'une structure propre. Le prototype en est le Théâtre Olympique d'Andrea Palladio à Vicence (1580). Le *théâtre à l'italienne*, par son style architectural concernant l'organisation des volumes intérieurs, devint le seul modèle européen de théâtre au 18<sup>e</sup> siècle. Le théâtre San Carlo (1737) à Naples et la Scala (1778) à Milan offriront des modèles somptueux pour la construction en France de « salles à l'italienne ». La seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle constitue l'apogée de cet engouement avec la réalisation de cent soixante-dix théâtres, à la suite de l'Opéra Garnier de Paris achevé en 1875, dont une quinzaine en Occitanie.



Pendant, la pensée théâtrale au 20<sup>e</sup> siècle, avec Jacques Copeau, grand rénovateur de la scène française, entraîna un désaveu de ce genre d'édifice. Les critiques portaient sur les aspects physiques (manque de confort, mauvaise visibilité de la scène), le genre de dramaturgie que la structure impose, et la distance établie entre le public et les acteurs. Le théâtre à l'italienne était devenu le symbole du spectacle bourgeois. Depuis les années 1980, on constate en France, comme en Occitanie, un renouveau de l'intérêt pour la restauration de ces lieux, pour leur valeur culturelle et pour leurs qualités acoustiques. La restauration du Théâtre du Capitole en 1996 par les architectes toulousains Yvonnick Corlouër et François Linarès, celle du Théâtre Molière à Sète par l'architecte Xavier Fabre en 2013, ou encore la protection récente du théâtre de Montpellier au titre des Monuments historiques, signent le retour du théâtre à l'italienne, entre modernité et tradition.

Vue intérieure du théâtre du Capitole à Toulouse.

Cet ouvrage propose un regard patrimonial sur les théâtres protégés au titre des Monuments historiques en Occitanie qui enrichit l'histoire de l'architecture théâtrale dite « à l'italienne », art devenu, avec l'opéra, un rite social, un spectacle lyrique universel. Dans une plongée en plein cœur du 19<sup>e</sup> siècle, les auteurs nous font découvrir des lieux mythiques, où l'illusion et la magie opèrent, animés par les superflus de fastes et de magnificences. Le prestige et la somptuosité des décors peints et sculptés, les loges « rouge et or », rivalisent d'harmonie et d'élégance pour satisfaire le désir de paraître, promesses d'un spectacle enchanteur.

Michel Roussel  
Directeur régional des affaires culturelles d'Occitanie

## Avant-propos



Angelot tenant un masque au plafond de la salle du théâtre de Sète.

Entrer dans un théâtre à l'italienne, c'est avant tout entrer dans un théâtre... Derrière cette lapalissade se cache cette évidence qu'en dehors de toute spécificité architecturale, un théâtre est avant tout un lieu de vie, de circulation d'artistes, d'œuvres, de spectateurs et de spectatrices, c'est un lieu de rencontre, d'échange, de partage.

Le théâtre, en tant qu'architecture, est entièrement pensé comme lieu dédié à l'activité de représentation (*mimésis*). L'étymologie grecque du terme théâtre nous rappelle que le *theatron*, littéralement « lieu d'où l'on voit », désignait initialement la salle car la première rencontre, la rencontre matricielle pourrait-on dire, est celle des spectateurs avec l'œuvre.

Cette rencontre primordiale s'articule autour du cadre de scène, dont l'histoire architecturale débute à partir de la Renaissance avec la redécouverte des traités de Vitruve. On commence alors à peindre les premiers décors en perspective. Cette application de la perspective au décor de théâtre préside « au développement d'un lieu permanent, à la fois cadre, support et instrument<sup>1</sup> », autrement dit la perspective en scénographie contribue à la construction des théâtres en dur dits « à l'italienne ».

La perspective distribue son point de vue et son point de fuite, de part et d'autre du cadre de scène. Celui-ci instaure une limite derrière laquelle aucune image ne peut échapper à son statut sémiotique d'image référentielle, car être image, c'est toujours être « image de ». Le théâtre, en effet, nous parle toujours du monde. Derrière le cadre de scène, l'image peut être ouverte ou fermée, elle peut se présenter comme composition ou comme fragment<sup>2</sup>. La boîte noire permet alors toutes les esthétiques.

Le cadre de scène joue un rôle de *coupure sémiotique* en désignant, par la délimitation qu'il opère, ce qui appartient à l'image en tant que telle et ce qui ne lui appartient pas. C'est en ce sens que nous pouvons dire que le cadre de scène joue le rôle d'énoncé déictique<sup>3</sup> pointant l'image en affirmant : « ceci est une représentation ». Il a également pour fonction, par la coupure qu'il opère, de favoriser l'immersion de l'œil

1. Guinebault (Chantal), « Scénographie et représentation : une certaine façon d'appréhender le monde », *Études théâtrales*, 2012/2-3, n°54-55, p. 291-297. DOI : 10.3917/etth.054.0291. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2012-2-page-291.htm>

2. Wölfflin (H.), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, Plon, 1952, p. 139.

3. Qui désigne un objet dont le référent dépend de la situation d'énonciation. Se dit de tout élément linguistique dont la fonction consiste à articuler l'énoncé sur la situation particulière dans laquelle il est produit ou à l'inscrire dans un discours.





à l'intérieur de l'image, en l'isolant. Il renforce ainsi l'illusion théâtrale. Cette coupure sémiotique, en délimitant le périmètre de l'image représentationnelle, permet de différencier le hors-champ (qui prolonge l'espace diégétique de l'image), du hors-cadre (extériorité qui rompt avec l'image). Dans un mouvement corollaire, le cadre joue également le rôle de *couverture sémiotique* en donnant à penser la relation que l'image entretient avec ce qui n'est pas elle, que ce soit en quittant ou non l'espace diégétique, autrement dit que ce soit avec son hors-champ, avec ses dénotations ou avec le médium qui la réalise (la machinerie par exemple).

Théâtre de Béziers : cadre de scène séparant celle-ci au premier plan de la salle dans le fond.

Le cadre de scène instaure une frontière infranchissable, une sorte d'écran immatériel qui cache pour pouvoir révéler : un écran qui masque la réalité effective du plateau et ce qu'il y a derrière (la neutralité de la boîte noire, la machinerie) et qui révèle ainsi l'œuvre, que ce soit la phénoménalité du corps des interprètes ou la spectralité des êtres de fictions. Entrer dans un théâtre, c'est entrer, de fait, dans autre chose que lui-même.

Entrer dans un théâtre, ce n'est jamais entrer seul, mais toujours en assemblée, celle du public. Dans la salle, face à la scène, mon identité de spectatrice induit mon comportement, voyant invisible, plongée dans le noir et dans le silence,



Avant-foyer du théâtre de Sète, espace de convivialité.

suspendue aux lèvres des comédiens ou au corps des danseurs, mon cerveau tourne à plein régime. Suivant le tempo de l'œuvre, le réseau de mes muscles internes régit mon souffle, le poids de mon dos sur le dossier du fauteuil, le froncement de mes sourcils, les remous de mon canal lacrymal, le léger sourire que j'esquisse, et parfois un éclat de rire qui m'échappe. Comment muer ces sensations en interprétations ? Comment faire pour que *mes sens* orientent *le sens* que je donne à l'œuvre ? Une œuvre dont on ne parle pas est une œuvre morte, et l'ensemble des effets provoqués en moi, pour qu'ils deviennent sentiment esthétique, doivent être partagés sous peine de se rabougrir dans les confins d'une émotion tout juste vague.

Ainsi, dans la majorité des théâtres publics de France, les espaces de convivialité, notamment la restauration, mais aussi les moments de rencontre (bords-plateau, pots de première, sorties de chantier) et les événements ou manifestations qui accompagnent, prolongent ou font échos au spectacle (concerts d'après spectacle, tables de libraires, expositions) se multiplient. Les théâtres restent des lieux dédiés aux œuvres, certes, mais avec la pleine conscience que celles-ci, pour se déployer à leur juste mesure et exister pleinement, ne sauraient se cantonner au maigre périmètre situé entre l'ouverture et la



La salle du théâtre de Sète lors d'une représentation.

fermeture du rideau<sup>4</sup>. Ces moments partagés, bien souvent, dans le hall ou le bar, jouent le rôle d'intermédiaire entre la vie quotidienne et la représentation théâtrale : ils favorisent, en amont, la disponibilité esthétique du spectateur pour recevoir la proposition artistique et permettent également, en aval, de prolonger l'œuvre au-delà de sa représentation en offrant un espace de discussion propice à l'expression de la pluralité des interprétations, et en laissant place aussi, parfois, à la houle du désaccord esthétique.

Architecture en héritage d'une part, et usage du lieu en projet culturel d'autre part, sont comme des réponses aux questions : « Quelle est la fonction du théâtre ? », « Quel est le périmètre effectif de l'œuvre ? ». En effet, entrer dans un théâtre, c'est projeter l'expérience que nous venons y chercher, c'est être, déjà, dans la position d'ÊTRE spectateur. Les espaces de rencontre qui embrassent la représentation de part et d'autre confèrent à l'œuvre sa complexité et son unité.

Le théâtre comme architecture est à l'image de ce processus complexe qui fait que l'art ne se saisit que dans la dialectique de son histoire et de son irréductible contemporanéité.

[MR]

4. Voir à ce propos l'article d'Ève Beauvallet, « Les théâtres jouent cartes sur tables », *Libération* : [https://next.liberation.fr/theatre/2019/02/07/les-theatres-jouent-cartes-sur-tables\\_1708010](https://next.liberation.fr/theatre/2019/02/07/les-theatres-jouent-cartes-sur-tables_1708010)





## Les théâtres à l'italienne en Occitanie



Masque en décor de balcon, Comédie de Montpellier.

Pages précédentes :  
Escalier d'honneur de la Comédie de Montpellier.

Dans la trilogie culturelle publique, le théâtre, à côté du musée et de la bibliothèque, tient une place importante dans le rayonnement artistique et culturel des villes modernes. Dans la série des typologies architecturales, la salle de spectacle présente des caractéristiques spécifiques en interaction avec le spectacle lui-même et ceux qui le produisent, mais aussi avec les habitudes théâtrales des spectateurs. Les spécificités françaises comme la présence forte du ballet dans l'opéra comme celle des chœurs de la tragédie, ont longtemps induit des aménagements différents des salles italiennes.

Depuis le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, la salle de spectacle concourt à l'aménagement urbain de la cité. Au même titre que l'hôtel de ville ou le palais de justice, l'église et l'hôpital, le musée et bientôt l'édifice préfectoral, elle fait partie de sa couronne monumentale, renforcée dans l'imaginaire collectif par le modèle de l'Opéra de Paris dans la conception des salles de province à partir des années 1860. Charles Garnier (1825-1898) s'inscrit consciemment dans la tradition architecturale du théâtre en codifiant les principes et en les magnifiant dans un modèle indépassable qui inspire toutes les créations postérieures en France.

À l'image de Paris et du reste de la province, la région Occitanie possède nombre de salles de spectacle, théâtres, opéras ou salles des fêtes. Dans ce volume, il sera question des salles à l'italienne issues de l'adoption en France d'une forme nouvelle d'architecture théâtrale importée d'Italie au milieu du 18<sup>e</sup> siècle et adaptée au contexte français<sup>1</sup>. Il ne s'agit pas ici de refaire l'histoire des théâtres, mais d'en donner un aperçu en lien avec les exemples régionaux.

1. Certains préfèrent le terme de théâtre ancien ou théâtre historique, le terme à l'italienne n'englobant pas toute l'architecture théâtrale jusqu'au milieu du 20<sup>e</sup> siècle. Voir par exemple Marcel Freydefont, « Histoire des théâtres et des théâtres historiques », *Monumental*, n°9, 1995, p. 8-19.

### L'émergence d'une nouvelle typologie : le modèle italien

La salle de spectacle comme espace permanent apparaît au 16<sup>e</sup> siècle en Espagne et en Angleterre. L'Italie, à la fin du siècle, propose la création d'une structure spécifique dont le Teatro Olimpico de Vicence d'Andrea Palladio (1508-1580) est



Balcons et loges, théâtre de Sète.

le prototype. En France jusqu'au début du 18<sup>e</sup> siècle, les salles sont souvent mal commodes et vétustes. Héritières de salles de palais aménagées dans les résidences royales et princières comme la célèbre salle des machines du palais des Tuileries, ou des jeux de paume, elles adoptent souvent un plan quadrangulaire peu propice au développement des jeux scéniques.

Le but dans une salle de spectacle est surtout de voir et d'entendre, même si se faire voir et entendre n'est jamais loin ! L'acoustique et la visibilité (et donc aussi l'éclairage) sont primordiaux dans les réflexions des concepteurs de salles<sup>2</sup>. Dans ce contexte, l'adoption en Italie d'une typologie différente apparaît comme une révolution alors que beaucoup d'architectes ne jurent que par le théâtre antique, la *cavea vitruviana*, remis au goût du jour par Palladio à la fin du 16<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. La visibilité est au cœur des discours architecturaux<sup>4</sup> et des expériences, comme la démocratisation des spectacles sortis des palais. Ainsi la définition d'un espace destiné à recevoir un public plus large que la cour et l'aristocratie, modifie les habitudes des architectes. L'ovale ou le cercle tronqué adopté en Italie pour certaines salles apparaît alors comme un parti d'avenir pour accueillir le peuple nourri à l'imaginaire du spectacle savant sans y avoir réellement goûté. Dès le deuxième tiers du 18<sup>e</sup> siècle, les réalisations voient le jour comme le Teatro di Argentina à Rome achevé en 1732<sup>5</sup> ou le célèbre Teatro San Carlo à Naples inauguré en 1737<sup>6</sup>, ou encore le Teatro Regio de Turin terminé en 1740<sup>7</sup>.

2. Bernard Thaon, « Acoustique au théâtre », dans Geneviève Latour et Florence Claval dir., *Les théâtres de Paris*, Paris, 1991, p. 50-54.

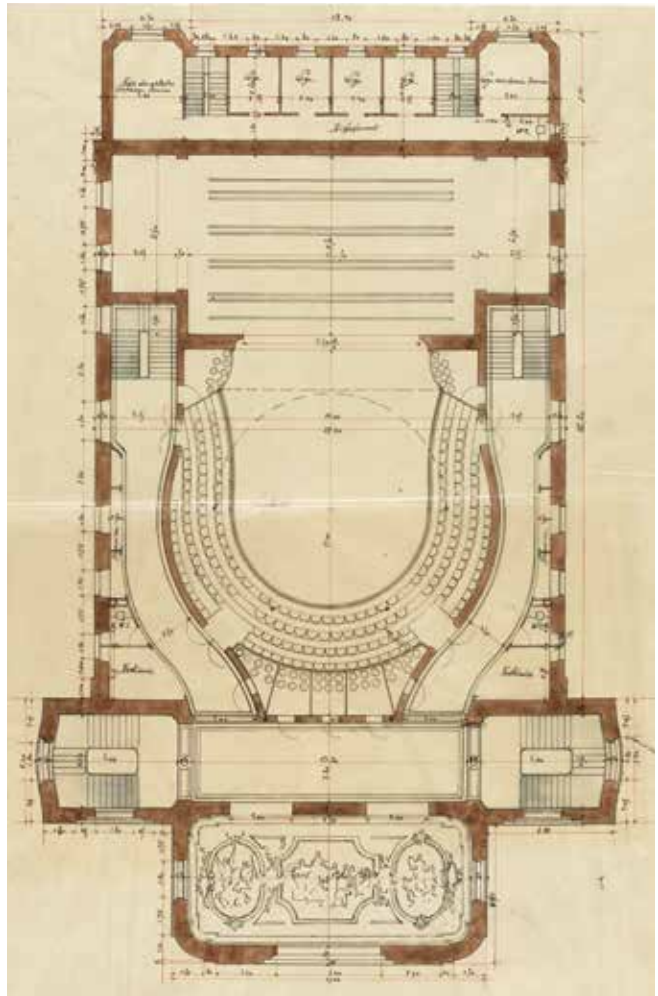
3. Sur les échanges Paris-Rome, voir Cristiano Marchegiani, « Passaggio al Neoclassico. Dalla salle oblongue verso la cavea vitruviana : geometrie teatrali nel secondo Settecento fra Parigi e Roma », *Studiolo*, n°3-2005, p. 133-168.

4. Pour un état des publications théoriques voir l'ouvrage de Daniel Rabreau issu de sa thèse, *Apollon dans la ville : le théâtre et l'urbanisme en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions du patrimoine, 2008.

5. Gerolamo Theodoli (1677-1766), architecte.

6. Giovanni Antonio Medrano (1703-1760), architecte, ingénieur et militaire, et Angelo Carasale (mort en 1742), architecte et entrepreneur de bâtiment.

7. Benedetto Alfieri (1699-1767), architecte.



Plan des 1<sup>res</sup> galeries du théâtre de Castres, [1898], Joseph Galinier (Arch. dép. Tarn, 2065).

La salle à l'italienne définit plus clairement l'espace réservé au spectacle de celui réservé au public, le cadre de scène venant matérialiser cette séparation. La scène est surélevée et inclinée par rapport à la salle, permettant une meilleure visibilité. Le public se répartit dans le parterre pour les moins aisés et autour de lui pour les autres, dans des loges distribuées sur des balcons ou galeries superposées selon la hiérarchie de la société d'Ancien Régime ; les plus riches occupant le premier balcon face à la scène ou les loges d'avant-scène. Les séjours en Italie de plusieurs architectes-théoriciens français dans les années 1745-50 ont une influence considérable sur le renouveau de l'architecture théâtrale en France dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle. Ange-Jacques Gabriel (1698-1782)





Salle du théâtre de Castres.

envoie son chef d'agence, Nicolas-Marie Potain (1723-1790), faire des relevés des principales salles en 1745-46 afin d'aider à la conception d'une salle permanente dans le château de Versailles, souhait concrétisé seulement en 1770 pour le mariage du futur Louis XVI avec Marie-Antoinette. Pierre Patte (1723-1814) tire de son voyage de 1749 un *Essai sur l'architecture théâtrale* publié en 1782 qui présente le résultat des expériences récentes en Italie et en France. Quant à l'étude des salles italiennes de Jacques-Germain Soufflot (1713-1780), il en tire le meilleur parti dans la construction du théâtre de Lyon inauguré le 30 août 1756. À partir de cette réalisation, l'adoption du modèle italien, avec des variantes, n'est plus vraiment remise en question. Les architectes français proposent notamment des solutions différentes en lien avec la visibilité ; balcons en retrait les uns par rapport aux autres et loges séparées par des demi-cloisons en forme de col de cygne. À partir du milieu du 18<sup>e</sup> siècle, la France développe donc une architecture théâtrale équivalente à celle de l'Italie.

## Un monument dans la ville

En France, comme l'a bien montré Daniel Rabreau<sup>8</sup>, la construction d'une salle de spectacle est l'occasion d'un véritable renouveau urbain non seulement par la parure monumentale qu'elle crée, mais aussi par l'aménagement de nouveaux espaces publics voire de quartiers neufs. Contrairement à l'Italie où la salle se présente sans monumentalité particulière, en France, le théâtre est aussi un objet au service des ambitions politiques des édiles et intendants, souvent au cœur d'un projet urbain ambitieux, reflet de la capitale du royaume. L'isolement

8. Daniel Rabreau, *Apollon dans la ville* : op.cit.



Ancienne Comédie de Montpellier, photographie avant 1881, L. Cairol (coll. privée).

du monument des constructions privées, en réduisant les risques d'incendie, lui donne une visibilité urbaine exceptionnelle en cœur de ville ou dans un quartier en pleine expansion. C'est particulièrement vrai à Paris (le meilleur exemple étant le Théâtre de l'Odéon), mais on retrouve aussi la même recherche à Nantes ou à Bordeaux dans les fossés du Château-Trompette (volonté de l'intendant). À Montpellier, la Comédie construite par l'ingénieur Jacques-Philippe Mareschal de 1753 à 1755 sur les fossés des remparts, est l'occasion, après la création de l'esplanade récemment achevée à l'est, de participer à la définition d'un nouvel espace public, la future place de la Comédie, au cœur d'un quartier à développer. L'emplacement choisi pour le Grand Théâtre de Nîmes durant la Révolution met en valeur les vestiges antiques.

À côté du théâtre-temple néoclassique, les salles de spectacle peuvent prendre également la forme plus simple d'une façade composée d'un fort soubassement mettant en valeur un *piano nobile* exprimant la fonction de l'édifice. C'est le cas de la Comédie de Mareschal à Montpellier avec son étage de baies à arc segmentaire encadrées de pilastres colossaux à chapiteaux ioniques, sommées dans l'avant-corps de trophées intégrant des éléments musicaux. L'exemple d'Amiens par Jacques Pierre Jean Rousseau (1733-1801) nous intéresse avec son trio de grandes baies plein cintre de 8 m de hauteur magnifiant la façade construite en 1778-82, accompagnées par des reliefs allégoriques par les frères Carpentier. Ce rythme ternaire, récurrent dans les avant-corps de tant d'architectures d'époque moderne, bâtiments publics, hôtels particuliers ou châteaux, est promis à un grand avenir dans la conception des façades de salles de spectacle durant tout le 19<sup>e</sup> siècle.

Reprenant une tradition ancienne de salle de spectacle dans la maison commune, les architectes des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles



ont imaginé diverses solutions pour intégrer une salle d'une ampleur suffisante pour ne pas paraître mesquine dans des hôtels de ville à construire ou reconstruire<sup>9</sup>. De manière générale, les façades de ces nouveaux édifices ne présentent pas d'indication de la présence de la salle. Ainsi à Auch dans les années 1760, l'édifice commun propose un volume très classique correspondant à un édifice public avec son fronton triangulaire. La ville de Béziers fait aménager une salle de spectacle à l'étage de l'hôtel de ville en 1788.

Le théâtre de Béziers au sommet des allées Riquet au début du 20<sup>e</sup> siècle (Arch. dép. Hérault, 2FICP5148).

### Le théâtre-temple ou la colonne mise en valeur

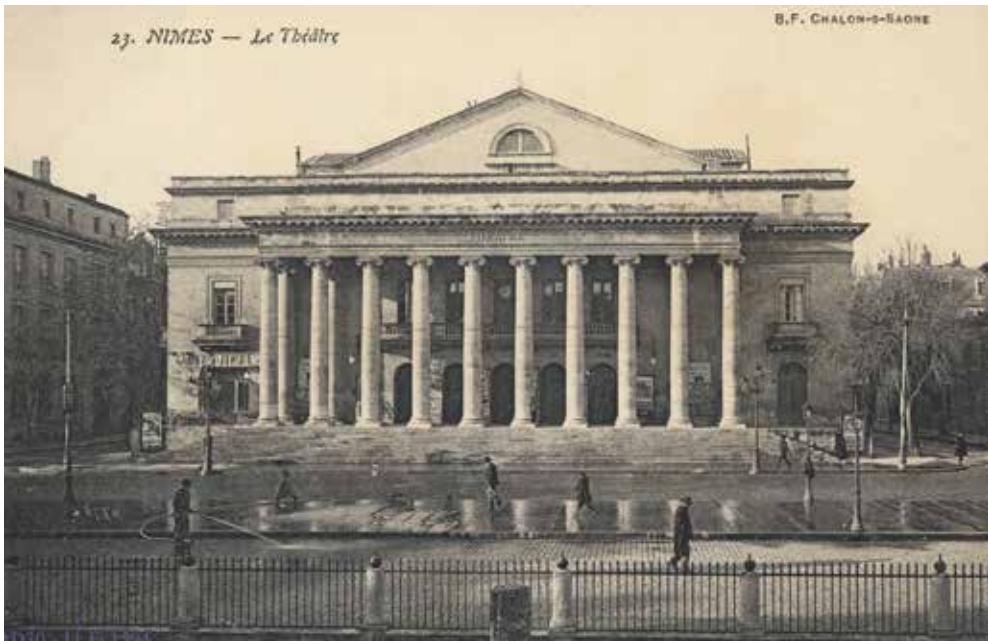
Dans le mouvement de retour à l'antique et du goût à la grecque, la salle de spectacle prend des allures de temple à l'antique avec la présence récurrente d'une colonnade en façade à l'image d'autres édifices, halles, bourses, églises... C'est ainsi que fleurissent les colonnes d'ordre colossal devant les façades des théâtres parisiens comme provinciaux. À Bordeaux, Victor Louis (1731-1800)<sup>10</sup> édifie en 1773-80 le Grand Théâtre dont l'impressionnante série de douze colonnes d'ordre corinthien précède un développement inédit et une organisation à quatre temps vouée à une longue fortune critique : vestibule, escalier d'honneur, salle et scène. La colonnade est également le choix fait par Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) au théâtre de Besançon en 1778-84. Suivront les salles parisiennes du Théâtre-Français (Odéon) en 1779-82, sous la houlette de Charles de Wailly (1730-1798) et Marie-Joseph Peyre (1730-1782)<sup>11</sup>, puis de la Comédie italienne (salle Favart ou Opéra-Comique) en 1781-83<sup>12</sup>.

9. Françoise-Claire Legrand, « Théâtres et hôtels de ville à Auch, Bayonne et Pau », dans *Victor Louis et le théâtre. Op. cit.*, p. 208-224.

10. Christian Taillard, *Victor Louis (1731-1800), le triomphe du goût français à l'époque néoclassique*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2009.

11. Daniel Rabreau, *Le Théâtre de l'Odéon : du monument de la Nation au théâtre de l'Europe, Naissance du monument de loisir urbain au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, 2007.

12. Jean-François Heurtier (1739-1822), architecte.



Le Grand Théâtre de Nîmes dans toute sa majesté au début du 20<sup>e</sup> siècle [Arch. dép. Gard, 11Fi1594].

Les années 1780 voient une éclosion de projets provinciaux souvent d'origine privée : à Nantes, la construction du Théâtre Graslin en 1781-88 est l'occasion pour son promoteur de marquer la construction d'un nouveau quartier à l'ouest de la ville<sup>13</sup> ; à Marseille, le Grand Théâtre s'insère dans un vaste quartier à la trame régulière à proximité du Vieux-Port (1785-87) ; le Grand Théâtre de Lille, immédiatement contemporain, ne provoque pas d'aménagements urbains, mais il apporte la modernité de sa longue colonnade au cœur de la ville, à côté de la Vieille-Bourse et de la Grand-Place<sup>14</sup> ; celui de Dijon, à proximité du palais des États, est conçu en 1787-88 par Jacques Cellierier (1742-1814), mais n'est réalisé qu'en 1810-28<sup>15</sup>. C'est dans ce mouvement antiquisant que s'intègre le Grand Théâtre de Nîmes commencé par Meusnier en 1798-1806 et achevé par la famille Durand en 1823-27. La longue colonnade ionique dialogue alors avec la Maison carrée, insigne relique du passé antique de la ville, et lui fournit un décor de fond approprié, aujourd'hui perdu.

### De la Révolution française à la révolution Garnier

Le début du 19<sup>e</sup> siècle est une période fertile en construction de salles privées parisiennes comme les Théâtres des Variétés (1807), du Gymnase (1820), de l'Atelier (1822) ou de l'Ambigu (1827-29). En Occitanie, on édifie la salle de Nîmes et on utilise des édifices variés pour l'aménagement de

13. Mathurin Cracy (1749-1826), architecte.

14. Michel Lequeux (1753-1786), architecte.

15. C'est l'ingénieur Pierre-Joseph Antoine (1739-1814) qui met la salle en chantier.

nouveaux théâtres comme celui de Pézenas aménagé dans une ancienne chapelle de Pénitents noirs en 1804. Quant au théâtre de Perpignan, il est construit en 1812-13 dans la cour et les salles de classe du collège des jésuites acquis par la Ville en 1808 d'où l'aspect non distinctif de sa façade<sup>16</sup>.

La province fournit quelques exemples remarquables du néo-classicisme triomphant, pétri d'antiquité romaine. Aussi bien l'opéra de Lyon (1826-32)<sup>17</sup> que la salle Ventadour à Paris, conçue pour la troupe de l'Opéra-Comique et inaugurée en 1829<sup>18</sup>, proposent des rangs d'arcades plein cintre sur deux niveaux renvoyant directement au théâtre de Marcellus à Rome. C'est aussi le cas du théâtre de Rennes qui s'inspire du modèle antique via l'édifice parisien (1832-36)<sup>19</sup>. La vague néoclassique se prolonge jusqu'à Cahors où la salle réalisée de 1833 à 1835 présente une façade sobrement rythmée à deux rangs de baies plein cintre séparées par des pilastres ioniques<sup>20</sup>.

Durant la monarchie de Juillet, l'architecte Théodore Charpentier (1897-1867) apparaît comme un spécialiste de l'architecture théâtrale à Paris. Il conçoit notamment la nouvelle salle Favart (Opéra-Comique) après l'incendie de 1838, avec une structure métallique. Concepteur et décorateur de nombreux restaurants, il participe à l'émergence du style néo-Renaissance, orné et fleuri, qui envahit la décoration des restaurants à cette époque. Avec Léon Feuchère (1804-1857), concepteur de décors de théâtres au sein d'une association qui regroupe les peintres Charles Séchan, Édouard Desplechin, Jules Dieterle depuis 1829, Charpentier reconstruit le théâtre d'Avignon (1846-47) dans un style néo-Renaissance très riche avec son grand arc triomphal au-dessus de la serlienne du foyer. En 1860-62, il achève également sur des plans modifiés l'opéra de Toulon après le décès de Feuchère. Le seul exemple de cette période dans la région est le théâtre de Béziers qui participe de ce courant néo-Renaissance à la grande richesse ornementale. L'originalité de sa façade le rend unique et difficilement classable. Il intègre aussi des espaces commerciaux comme à Rennes ou certaines salles parisiennes.



Les loges d'avant-scène du théâtre de Béziers ou la monarchie de Juillet triomphante.

16. Torreilles, conducteur des travaux de la Ville, et Dalbiez entrepreneur.

17. Antoine-Marie Chenavard (1787-1883) et Jean Pollet (1795-1839), architectes.

18. Jean-Jacques Huvé (1783-1852) et Louis de Guerchy, architectes.

19. Charles Millardet (1800-1847), architecte.

20. Hector Malo (1797-1862), architecte.

L'Opéra de Paris ou le modèle absolu, photographie, 1880.

Les quatre temps forts d'une salle de spectacle, coupe de la Comédie de Montpellier, 2 mars 1884, Cassien-Bernard (Arch. mun. Montpellier, 1Fi12).

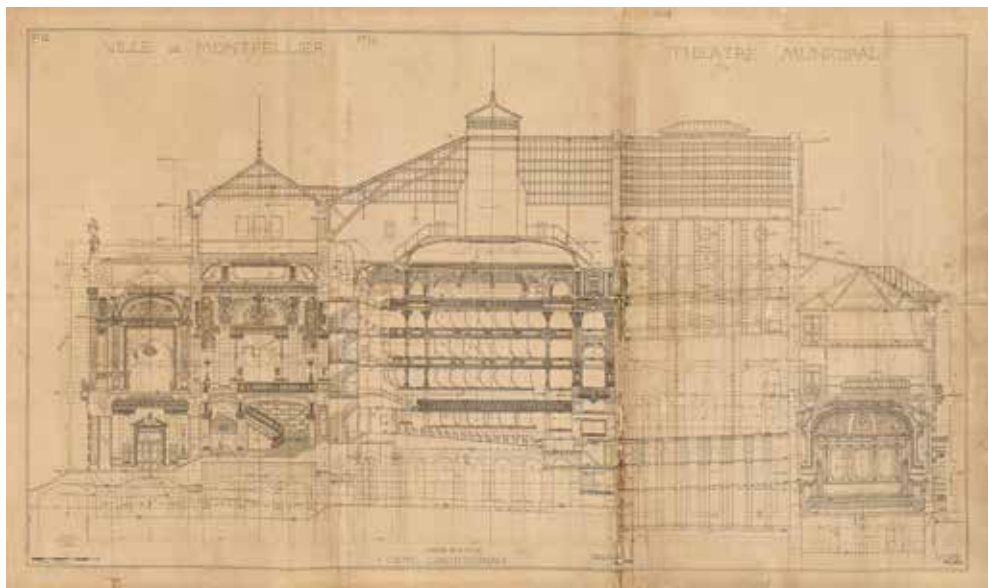
## L'architecture théâtrale après Garnier

L'année 1861 marque un tournant dans l'histoire de l'architecture théâtrale en France. Conséquence de l'attentat du 14 janvier 1858 contre Napoléon III mêlé à la foule se rendant à l'opéra de la rue Le Peletier, le pouvoir impérial décide la construction d'une salle dans un espace plus dégagé. À l'image des monuments de Paris mis en valeur par les travaux haussmanniens qui lui donne son aspect si particulier de ville-monument, le projet d'opéra prend également place dans un quartier en plein bouleversement. Le concours jugé en 1861 réunit 171 projets dont Charles Garnier sort vainqueur<sup>21</sup>. Le projet proposé par l'architecte trouve dès le départ sa forme générale progressivement affinée et complétée. Pour la conception du nouvel édifice, Garnier visite des théâtres en France et dans toute l'Europe, mesurant l'écartement des sièges, dessinant les plans des salles visitées et consignait le plus de données possibles<sup>22</sup>. Car nul architecte n'a encore eu entre les mains un projet aussi ambitieux à réaliser dans le domaine théâtral !

Comme d'autres l'ont mis en évidence, Garnier n'opère pas une rupture avec la tradition architecturale. Il s'en inspire au contraire, trait d'union entre les salles conçues depuis le théâtre de Lyon par Soufflot et celles qui se revendiqueront de son héritage. Il y a ainsi clairement un avant et un après Garnier. L'architecte s'insère volontairement dans la grande tradition de l'architecture publique française avec la façade à deux grands niveaux : un rez-de-chaussée formant soubassement, abrite l'entrée correspondant au vestibule, le premier étage au foyer public. Il reprend l'organisation en profondeur du Grand Théâtre de Bordeaux : le vestibule d'entrée donnant accès à un vaste escalier monumental qui distribue les circulations autour de la salle et y donne accès directement, la salle elle-même et la scène qui en est le pendant. Le génie de Garnier est, contrairement aux salles d'Ancien Régime et du premier 19<sup>e</sup> siècle, de distinguer chaque fonction par une forme signifiante : le grand foyer, utilisé par le public durant les entractes, est précédé

21. Voir les travaux de Monika Steinhäuser, *Die Architektur der Pariser Oper, Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architekturgeschichtlichen Stellung*, Munich, Prestel-Verlag, 1969, et Christopher Curtis Mead, *Charles Garnier's Paris Opera. Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism*, the Architectural History Foundation, Cambridge [Mss]-Londres, MIT Press, 1991.

22. Olivier Liardet, « Charles Garnier, voyageur éclairé ou rêveur impénitent ? », dans Bruno Girveau dir., *Charles Garnier. Un architecte pour un empire*, cat. d'exp., Paris, ENSBA, 2010, p. 58-77, en particulier p. 66-69.





La Comédie de Montpellier ou la vague Garnier dans le Midi, gravure, janvier 1884, Cassien-Bernard (Arch. dép. Hérault, 3Fi95).

d'une imposante colonnade propice à la déambulation inspirée de la Renaissance italienne ; la salle est surmontée d'une grosse coupole comme une sorte de couronne impériale, se détachant au-devant d'un immense pignon triangulaire mettant en scène les cintres et la modernité de leur machinerie. Garnier ménage cependant une surprise avec la découverte à l'entrée dans l'édifice du grand escalier dont rien ne signale la présence à l'extérieur.

Les nouvelles salles de spectacle construites à partir du Second Empire semblent toutes avoir un air Garnier, alors qu'elles en sont parfois fort éloignées à la différence de celle de Reims, copie en modèle réduit de l'édifice parisien (1866-73). Son architecte, Alphonse Gosset (1835-1914), rédigera plusieurs publications sur le thème de l'architecture théâtrale. La plupart des théâtres du dernier tiers du 19<sup>e</sup> siècle présente une variation sur l'avant-corps de rythme ternaire, accueillant un décor sculpté parlant et généralement une série de gracieuses colonnes, engagées ou non, encadrant des baies plein cintre. La province a produit quelques beaux exemples de ces dérivés de l'Opéra de Paris, à Angoulême [1868-71]<sup>23</sup>, Angers [1869-71]<sup>24</sup>, au théâtre des Célestins à Lyon [1873-77]<sup>25</sup> ou encore à Clermont-Ferrand [1891-94]<sup>26</sup>. À la fin du siècle à Paris, l'Opéra-Comique offre une sorte d'aboutissement de l'esprit Garnier [1893-98]<sup>27</sup>.

La région Occitanie présente un éventail intéressant

23. Antoine Soudée (1839-1909), architecte.

24. Auguste Magne (1816-1885), architecte.

25. Gaspard André (1840-1896), architecte.

26. Jean Teillard (1854-1915), architecte.

27. Louis Bernier (1845-1919), architecte.





d'enfants adultérins de l'Opéra Garnier. Le plus bel exemple et le plus riche est sans contexte la Comédie de Montpellier (1881-88). Le concours de 1881 est l'occasion pour les treize concurrents de présenter un projet ambitieux. Les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> prix<sup>28</sup> proposent des versions fortement inspirées du modèle parisien, le 1<sup>er</sup> prix et la réalisation sont remportés par un architecte bien placé pour concevoir un théâtre : Marie-Joseph Cassien-Bernard a en effet intégré l'agence de l'Opéra de Paris en 1878 sous la direction de Garnier. Si l'organisation générale de l'édifice montpelliérain est clairement issue des solutions mises en œuvre à Paris, la silhouette s'en éloigne notamment dans le choix d'une toiture unifiée loin de la « silhouette » Garnier. Son grand escalier conserve une forte monumentalité malgré un espace plus contraint qu'à Paris, sans retrouver l'effet voulu par Garnier. La richesse du décor le hisse au niveau des meilleurs exemples de la capitale. La salle construite à Sète peu de temps après offre une version en format réduit de la salle de Montpellier. L'avant-corps de la façade présente un trio de baies plein cintre aux écoinçons richement sculptés et le décor intérieur couvre les surfaces d'un bel éventail d'allégories et de motifs. À côté de ces exemples luxueux, la salle d'Albi est un édifice plus modeste correspondant aux moyens d'une cité moins peuplée. Il faut attendre le début du 20<sup>e</sup> siècle pour voir l'abandon du motif de la colonne comme à

Projet de Léopold Carlier pour le nouveau théâtre de Sète, février 1888, carte postale, (Arch. dép. Hérault, 1Fi1329).

28. Le 2<sup>e</sup> prix est attribué à Alphonse Goutès (1839-1898) et le 3<sup>e</sup> au duo Lucien Feuchère (1840-1904), fils du constructeur de l'opéra d'Avignon, et Gustave Arnaud.



Projet d'illumination pour le théâtre de Carcassonne, (Arch. dép. Aude, 4E69M9).

Castres inauguré en 1904 ou dans celui de Béthune en 1912. Il refait une apparition dans les piliers-colonnes art déco du théâtre de Carcassonne dans les années 1930.

### L'incendie, facteur de renouvellement

L'affirmation pourrait sembler impertinente ou criminelle, mais le feu a toujours été le symbole d'un renouveau. Ainsi tel un phénix, le théâtre renaît de ses cendres comme la salle Favart (Opéra-Comique) qui subit deux incendies dans le courant du 19<sup>e</sup> siècle, le premier dans la nuit du 14 au 15 janvier 1838. L'Italie connaît son lot de désastres comme à la Fenice de Venise<sup>29</sup> : la célèbre salle italienne naît de la destruction d'un précédent théâtre dans les années 1770 (San Benedetto) ; inaugurée le 16 mai 1792, elle disparaît en décembre 1836, se consumant durant trois jours, puis subit un dernier incendie, criminel cette fois, le 29 janvier 1996 ! On comprend donc pourquoi l'isolement progressif des salles devient un leitmotiv des architectes au moment où une architecture spécifique se développe en France. Le théâtre de Montpellier est en partie détruit par un incendie dans la nuit du 7 au 8 novembre 1785 permettant une rénovation en profondeur. Un second incendie dans la nuit du 5 au 6 avril 1881 est alors l'occasion de doter la capitale languedocienne d'un ambitieux édifice public. La destruction de

29. Manlio Brusatin et Giuseppe Pavanello, *Il Teatro La Fenice, i progetti, l'architettura, le decorazioni*, Venice, Albrizzi Editore, 1987, et Giandomenico Romanelli, Giuseppe Pugliese, Jose Sasportes, Patrizia Veroli, *Gran Teatro La Fenice*, Cologne, éditions Evergreen, 1999.



Le rideau de fer fermant la scène du théâtre de Castres.

l'édifice néoclassique d'Avignon le 26 janvier 1846 offre l'opportunité d'introduire les nouvelles tendances parisiennes sur les bords du Rhône. La salle de l'Opéra de la rue Le Peletier à Paris part en fumée dans la nuit du 28 au 29 octobre 1873, accélérant la reprise des travaux de l'Opéra Garnier. Dans les années 1860 à 1880, une cinquantaine de salles disparaissent dans les flammes comme le Ringtheater de Vienne dont la destruction le 8 décembre 1881 fait 449 victimes, entraînant une loi sur la sécurité des salles de spectacle. L'incendie de l'Opéra-Comique le soir du 25 mai 1887 et ses 84 morts sont aussi un tournant dans la législation française qui pousse à l'usage de l'électricité dans les théâtres, considérée comme moins dangereuse.

Outre les risques liés à l'éclairage (bougie puis gaz), la chaleur dégagée par le frottement des cordes lors des manipulations durant les changements de décor et par l'utilisation du gaz est une cause fréquente d'accident. La transmission de l'incendie se fait d'ailleurs le plus souvent de la scène à la salle. La mise au point d'un coupe-feu performant entre les deux espaces majeurs de l'édifice vient compléter les dispositifs divers mis en œuvre. Soufflot invente dès 1754 le principe du rideau de fer qu'il met en place dans la salle construite sur ses plans à Lyon et inaugurée le 30 août 1756<sup>30</sup>. Il est peu utilisé par la suite par ses confrères ne le croyant pas fiable, au détriment de l'invention de l'industriel Jean-Pierre Joseph d'Arcet d'un filet métallique à grosses mailles censé arrêter les éléments en combustion. Le rideau de fer s'impose à la fin du 19<sup>e</sup> siècle dans tous les théâtres et devient obligatoire. Ces précautions n'excluent cependant pas la responsabilité de l'homme. Ainsi on fume dans les théâtres et on dépose ses vêtements sur les balustrades, facteur de transmission du feu d'un balcon à l'autre. Les autorités ne cessent de lutter contre ces pratiques. C'est d'ailleurs le facteur humain qui vient à bout du théâtre-temple de Nîmes ravagé par un incendie criminel le 27 octobre 1952<sup>31</sup> !

30. Pierre Peyronnet, « Le rideau de fer de Soufflot : invention et fortune », dans *Victor Louis et le théâtre. Op. cit.*, p. 123-128.

31. Suite à la construction du Carré d'art inauguré en 1993, la colonnade est déplacée sur l'aire d'autoroute de Caissargues.

## Lumières à tous les étages ou comment percer les ténébres



Jusqu'à la Restauration, l'éclairage est obtenu par la bougie ou la chandelle, puis par la lampe à huile, créant un fort risque d'incendie. L'invention du réverbère à la fin du 18<sup>e</sup> siècle est vite adoptée au théâtre pour augmenter la lumière et mieux la diriger. Si l'Italie plonge dès le 18<sup>e</sup> siècle le parterre dans la pénombre, le reste de la salle est éclairée *a giorno* comme la scène dans une moindre mesure. En France, la modulation de l'intensité de la lumière n'apparaît pas avant le 19<sup>e</sup> siècle et l'usage du gaz.

### Gaz ou électricité ?

L'adoption du gaz sous la monarchie de Juillet dans les modes d'éclairage est une révolution. Le gaz apparaît pour la première fois à l'Odéon à Paris en 1821 sans grand succès, puis à l'Opéra le 6 février 1822. À Montauban, il est installé la même année, tandis que la salle de Perpignan ne l'introduit qu'en 1845. L'éclairage du théâtre

de Béziers en 1847 est un mélange entre gaz, huile et chandelle, le gaz ne se généralisant qu'en 1856. Malgré des effets indésirables comme l'exhalaison de chaleur et l'atmosphère viciée, le gaz produit une atmosphère différente dans la salle, la flamme créant une lumière plus chaude et vivante. Les variations d'intensité de la lumière, fournies par la modulation des robinets d'arrivée réunis dans un pupitre appelé « jeu d'orgue », offrent les conditions d'un véritable renouveau de la mise en scène théâtrale. L'éclairage *a giorno* prenant véritablement tout son sens au moment où les techniques permettent de le faire disparaître avec l'abaissement jusqu'au quart de feu lors du spectacle.

L'invention de l'éclairage électrique n'est pas tout de suite appréciée dans le monde du théâtre car peu modulable au départ et plus coûteux<sup>1</sup>. Les premiers essais sur piles sont réalisés dans la salle Le Peletier de l'Opéra de Paris le 16 avril 1849<sup>2</sup>, pour la représentation du *Prophète* de Meyerbeer. Le lever de soleil à la fin du troisième acte est ainsi la première utilisation mondiale de la lumière électrique sur scène. En 1883, le secrétaire d'État aux Beaux-Arts, devant les dégâts occasionnés au plafond de Paul Baudry dans le grand foyer de l'Opéra de Paris, pousse à l'adoption de l'éclairage électrique. Le manque de souplesse convainc Charles Garnier de continuer à utiliser le gaz pour la scène et la salle, tout en adoptant pour les espaces nécessitant un éclairage permanent comme les circulations, le grand escalier ou le foyer, l'électricité étant produite par des machines à vapeur d'une usine souterraine. En juillet 1886, c'est tout le bâtiment qui est éclairé à l'électricité. Trois ans plus tard, la salle du Palais-Royal est

entièrement électrifiée. Les inventions qui se succèdent rapidement, permettent des avancées importantes notamment dans la modulation de l'intensité lumineuse dès ces années 1880.

### 1887, année charnière

L'incendie de l'Opéra-Comique le 25 mai 1887 et d'autres incidents<sup>3</sup> précipitent l'adoption de l'éclairage électrique dans les salles parisiennes (la Comédie-Française équipée rouvre dès le 22 août 1887) et rapidement en province. À Béziers, l'éclairage électrique est envisagé dès juin 1887. Les premiers essais ont lieu en juillet 1888 et les travaux achevés en janvier 1889. L'engouement est si fort que le préfet de police de Paris doit promulguer une ordonnance encadrant l'emploi de la lumière électrique le 17 avril 1888 et la Ville de Paris oblige l'ensemble des salles à l'adopter le 15 mai suivant. Pour autant l'utilisation de l'électricité ne modifie pas les appareils et les usages pour la scène comme l'indique Julien Lefèvre : « Ainsi l'on s'est borné pour l'éclairage de la scène aux dispositions de rampes, de portants et de herses employés, pour ainsi dire, de temps immémorial, tandis qu'il serait sans doute possible d'obtenir des



combinaisons nouvelles, les lampes électriques pouvant se placer facilement dans tous les sens et en tous les points voulus<sup>4</sup>. »

Il faut attendre le 20<sup>e</sup> siècle pour que de nouveaux metteurs en scène, conscients des possibilités de l'éclairage électrique, attribuent à la lumière une fonction dramaturgique, concrétisée par l'apparition du projecteur moderne et les techniques plus fines de gradation. C'est aussi au début de cette période que le noir complet dans la salle fait son apparition en France à l'Odéon en 1906<sup>5</sup>.

### Bras de lumière et lustrerie

Malgré l'adoption généralisée de l'électricité, les appareils d'éclairage n'ont pas changé. La plupart sont adaptés, les conduites de gaz existantes montrant la voie à adopter et les ampoules à incandescence inventées par Thomas Edison en 1880 remplaçant les becs de gaz. Ainsi les appliques de la salle du théâtre de Béziers sont encore celles qui recevaient le gaz, les lourdes coupelles en verre étant remplacées par des bougies électriques.

Les appareils d'éclairage des théâtres font preuve d'une grande inventivité en rapport direct avec le caractère du spectacle vivant, varié, primesautier, libre... Le terrain de jeu est trop tentant pour les architectes et les créateurs de luminaire. Si le lustre classique à pampilles et tulipes est évidemment utilisé pour l'éclairage général au centre des pièces, les bras de lumière font preuve d'une étonnante originalité : lumière suspendue ou dressée, masque avec couronne de lumière ou lyres lumineuses. Certains ont un petit côté désuet comme les appliques à cinq branches de la salle de Castres ou celles de Pézenas qui ont gardé l'aspect hérité du gaz. D'autres sont plus

originaux comme les appliques du vestibule haut du théâtre de Sète aux branches projetant la lumière comme les doigts d'une main, ou bien les monumentales appliques de la Comédie de Montpellier à la luminosité diffuse. L'évolution du goût pour des formes épurées est évidente dans les lustres de l'entrée de Carcassonne, comme dans les candélabres du vestibule et du foyer. La modernité s'exprime aussi dans les créations modernes du monument biterrois privé anciennement de ses lustres d'origine.

### Le grand lustre

Au centre du dispositif, le grand lustre est la pièce maîtresse de la salle où le public vient assister à la messe théâtrale. Quand le gaz est adopté, le lustre est suspendu à une longue tige permettant son alimentation et d'éloigner le lustre du plafond, la chaleur étant un risque supplémentaire d'incendie. Il crée alors d'importants problèmes de visibilité pour les spectateurs des dernières galeries bloquant la vue vers la scène et générant une luminosité intense. La partie centrale du plafond à laquelle le lustre est rattaché, présente des ouvertures destinées à l'évacuation des fumées et de la chaleur. L'adoption de l'électricité, en supprimant le problème de la chaleur permet de rapprocher le lustre du plafond, ce dernier ne devant plus souffrir des fumées dégagées par la combustion, voire en s'y fondant comme à Albi.

Le grand lustre devient un véritable monument. Sur la structure de métal doré, s'accrochent les points de lumière qui se reflètent dans les pampilles reliant les éléments de cette structure. La lumière générée permet d'admirer le décor du plafond où se déploie l'apothéose des arts ou gloire de la



cité. Le grand lustre est la source d'une féerie lumineuse qui baigne le spectateur dans une ambiance particulière d'avant-spectacle, accentuée par les multiples reflets sur les ornements et la dorure de la décoration de la salle.

[OL]

1. Julien Lefèvre, *L'électricité au théâtre*, Paris, 1894.
2. Mariglen Sulejmani, « Évènement lumineux : le gaz et l'électricité à l'Opéra de Paris selon la presse (d'Aladin au Prophète) », dans Olivier Bara, Christophe Cave et Marie-Ève Thérenty dir., *Presse et opéra aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Médias 19 [en ligne].
3. Par exemple l'incendie du Théâtre royal d'Exeter au Royaume-Uni le 5 septembre 1887.
4. Julien Lefèvre, *Op. cit.*, p. 6.
5. Christine Richier, « La plongée du spectateur dans le noir », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°273, trim. 1, 2017, p. 75-80.

Grand lustre de la salle de la Comédie de Montpellier, catalogue de la Maison A. Granoux & Cie à Marseille [coll. privée].

Masque et couronne de lumière de l'escalier de la Comédie de Montpellier.

Petit candélabre du foyer du théâtre de Carcassonne.



ERATO



## La décoration

La nature même des salles de spectacle induit le développement d'un important programme décoratif, fastueux et joyeux, voué à la fête et créateur de convivialité<sup>32</sup>. L'ampleur de ces décorations n'a d'équivalent au 19<sup>e</sup> siècle que dans les programmes religieux<sup>33</sup> ou l'ornementation des hôtels de ville avec leurs salles de mariages et du conseil municipal<sup>34</sup>. Le rôle des décors dans les salles de spectacle a souvent été réduit par les auteurs modernes à la délectation du public durant les périodes creuses du spectacle. Le renouvellement des études sur la peinture officielle du 19<sup>e</sup> siècle permet aujourd'hui de mieux comprendre son rôle dans le développement de la peinture monumentale de cette période et de les regarder avec un œil neuf, dégagé des *a priori*.

L'évolution de l'architecture et du décor ne vont pas forcément de pair, l'adoption du plan des salles au milieu du 18<sup>e</sup> siècle étant précédé par les premières expériences de décor qui s'inscrivent dans la droite ligne des grands décors plafonnants baroques. Le décor peint, présent ponctuellement, se raréfie à la fin du 18<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'Opéra Garnier, à quelques exceptions près comme Lyon, Béziers ou Auch dans les années 1840. Il se concentre le plus souvent sur les ornements récurrents de l'art décoratif, instruments de musique, médaillons ou noms d'auteurs.

L'importance donnée à la décoration peinte ou dérivée de celle-ci comme la mosaïque dans le nouvel Opéra de Paris conçu par Garnier est un événement artistique<sup>35</sup>. Il suscite rapidement un besoin ou un désir de richesse dans la décoration des salles de spectacle dans le dernier tiers du 19<sup>e</sup> siècle. Il renforce aussi considérablement la tendance de la décoration intérieure, consciencieusement mise en œuvre

Décoration de la salle de concert de la Comédie de Montpellier.

Plafond du foyer du théâtre de Sète.

32. Pierre Vaisse : « Le décor peint des salles de spectacle », *Les monuments historiques de la France*, n°4, 1978, p. 66-75 ; « Le décor peint dans les théâtres (1740-1900) : Problèmes esthétiques et iconographiques », dans *Victor Louis et le théâtre. Op. cit.*, p. 153-167. Et plus largement les chapitres de l'ouvrage issu de sa thèse concernant la décoration des édifices publics : *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 175-305.

33. Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthena, 1987.

34. Voir par exemple *Le triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, cat. d'exp., 8 novembre 1986-18 janvier 1987, Paris, musée du Petit Palais, 1986.

35. *Les peintures de l'Opéra de Paris : de Baudry à Chagall*, Paris, Arthena, 1980.



Loge d'avant-scène de la Comédie de Montpellier.

par Garnier, à donner à la peinture une place grandissante au détriment de la décoration purement ornementale ou architecturale. L'œuvre de Garnier inaugure ainsi un âge d'or de ces décors monumentaux, les plus complets et remarquables produits dans ce domaine (l'Opéra-Comique étant le chef-d'œuvre du genre), qui ne s'arrête qu'avec la Grande Guerre. Malgré des thèmes récurrents, les concepteurs des édifices et des décors montrent une véritable ambition décorative soutenue par une capacité d'invention formelle dans les ornements, les scènes et les sujets représentés. La richesse iconographique, malgré d'importantes contraintes liées à la destination des espaces et aux formes des surfaces à décorer, mais aussi à la tradition allégorique, n'est pas moins grande. L'expressivité et l'exotisme côtoient les traditions et fiertés locales, les scènes de fêtes ou de spectacles, les danses régionales ou les figures mythologiques. La présence de ces décors ennoblit les espaces, revendiquant leur rôle de divertissement dans les foyers ou de glorification des arts ou des villes dans les salles. Le coût élevé de ces ensembles décoratifs empêche un développement complet en dehors des grandes salles parisiennes (Opéra-Comique ou Comédie-Française) ou des salles municipales dont la décoration fait l'objet d'un subventionnement important (Rouen, Montpellier, Tours...).

### Quand l'allégorie règne en maître

Le seul caractère spécifique de la décoration des salles de spectacle réside dans l'iconographie en rapport avec le théâtre et les arts associés. Ainsi l'allégorie pure voisine avec des instruments de musique, des médaillons d'auteurs ou simplement leurs noms ou ceux de leurs œuvres, des masques ou les armes municipales. Dans l'art figuratif, l'allégorie tient un rôle important et signifiant. Les éléments symboliques qu'elle met en œuvre, figures humaine ou animale, gestes, végétaux, objets... rendent compte d'idées





Allégorie de la Musique par Joannis au plafond du théâtre de Béziers.

ou de concepts comme l'Amour ou la Musique. L'allégorie, comme les œuvres du répertoire théâtral ou lyrique, rend visible l'indicible. Elle est d'autant plus reconnaissable que son nom figure dans un cartouche... C'est le cas à Béziers où Joannis réalise des allégories un peu rigides de *La Poésie*, *La Musique*, *La Peinture* et *La Danse*.

Le plafond de la salle est le domaine privilégié de l'allégorie. Depuis le plafond de l'Opéra royal de Versailles peint par Louis Durameau (1733-1796) en 1769-70, l'allégorie des Arts lyrique et dramatique s'est imposée dans cet emplacement. Par contre le type de composition ascendante, visible depuis le fond de la salle (loge royale), n'est pas celui retenu pour les salles postérieures. Dès 1777, Jean-Baptiste Robin (1734-1818) à Bordeaux propose, pour une des plus vastes peintures plafonnantes du 18<sup>e</sup> siècle, une composition en frise, visible du parterre en tournant sur soi-même. En levant les yeux vers le grand lustre au centre du plafond, on perçoit le principe d'un décor réduit à une large couronne. Cela prévaudra dans la plupart des exemples postérieurs de plafond à coupole. La solution du plafond plat avec panneaux peints enchâssés dans des compartiments comme des tableaux est unique dans la région avec l'exemple de Béziers.

La solution du velum romain qui couvrait théâtres et amphithéâtres, est un ornement récurrent de la décoration néo-classique avide d'antiquité. Dans les salles de spectacle, elle prend une certaine ampleur, voire un caractère dramatique



*La Danse*, grande composition surmontant le cadre de scène du théâtre de Carcassonne, Gustave Jaulmes.

comme les exemples de Jean-Paul Laurens à l'Odéon à Paris (1888) et à Castres au début du 20<sup>e</sup> siècle, où le velum se soulève sur des scènes d'œuvres célèbres du répertoire théâtral. Le décor plafonnant, illusionniste par nature, s'accorde parfaitement avec le thème du théâtre, art de l'illusion. La plupart des exemples régionaux proposent une frise circulaire déroulant leur peuple de divinités et de figures allégoriques dans une voûte céleste ennuagée, souvent avec l'ancrage d'une balustrade ou d'une terre idéale sur son pourtour. Le vaste ciel nocturne de la salle de Sète figure des allégories des Arts du spectacle, Musique, Théâtre, Danse sous les auspices d'un Apollon sur le char du Soleil déchirant les brumes de la nuit.

La coupole du théâtre d'Albi, dû à l'enfant du pays Jean Col, propose un ensemble plus évanescent avec des amours au milieu de vastes nuées, accompagnant deux groupes allégoriques figurant la Musique et la Poésie : la première présente un couple de personnages chantant à partir d'une partition, entouré d'amours musiciens, la seconde montre une figure ténébreuse tenant un stylet et un parchemin portant les noms de trois poètes célèbres (Homère, Virgile et Dante), des amours écrivant et lisant placés à ses côtés.

L'iconographie s'éloigne parfois du thème théâtral tout en gardant un rôle de divertissement visuel et un aspect onirique comme dans les décorations par Ernest Michel en 1888 pour le grand escalier et le foyer de la Comédie de Montpellier. Dans le premier, il emplit les coupoles des allégories de *La Nuit* (figure féminine s'endormant dans les nuées au son de la musique), de *L'Aurore* représentée par Phaéton sur le char du Soleil et *Le Jour* (figures féminines attendant le lever du Soleil accompagné d'un coq haut en couleur). Dans le foyer, il présente au plafond une très longue *Voie lactée* bleu nuit sur laquelle se détachent les carnations nacrées d'une quarantaine de nymphes.

## La glorification de la province

Les salles municipales, expression de la fierté des villes et de leur rôle culturel, proposent systématiquement les armes de cités, peintes comme sur la voûte de l'avant-scène de la salle de Sète ou au sein de cartouches ovales reposant sur des cornes d'abondance dans les angles du grand escalier de Montpellier, ou encore sculptées dans une veine Art nouveau étonnante avec ses lions d'accompagnement dans le fronton courbe de la façade de la salle castraise !

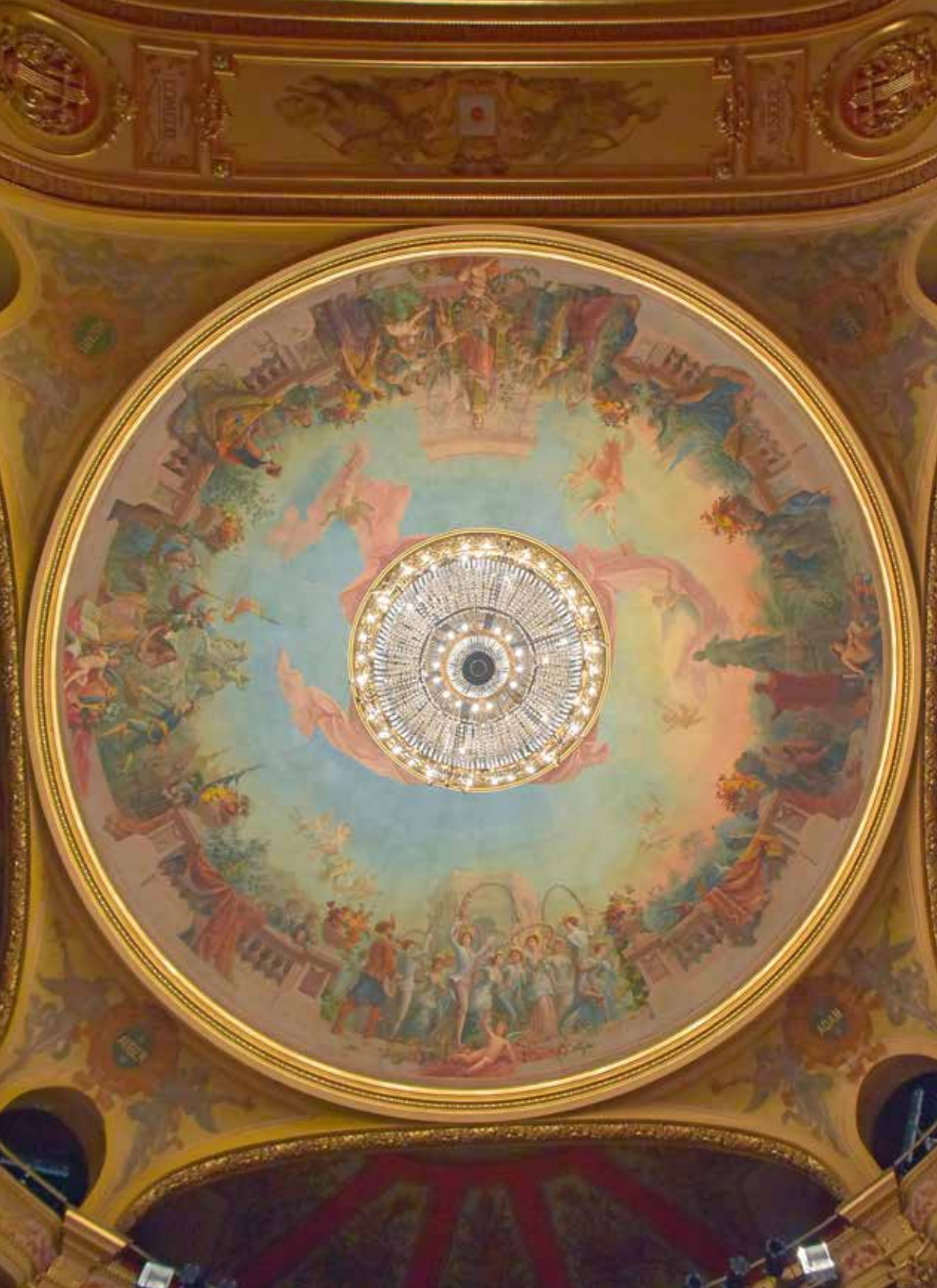
Dans la salle disparue de Toulouse, Bénézet peint en 1881 les gloires toulousaines, *Clémence Isaure* et *La Belle Paule*, symboles des aspirations culturelles de la cité. À Montpellier, Ernest Michel exécute au plafond de la salle les danses du Languedoc ; mis en place à l'automne 1880, il est détruit l'année suivante par l'incendie. Le plafond du nouvel édifice, par Arnaud-Durbec, reprend les mêmes thèmes du folklore languedocien (danse du chevalet, danse de la treille, jeux floraux et farandoles), et de la célébration de la ville et de ses vertus, le tout au-devant des monuments liés à la place royale du Peyrou : la porte d'apparat ou arc de triomphe, un des groupes sculptés par Injalbert, *La Force domptée par l'Amour* (1880), et le château d'eau. La danse de la treille est reprise en 1901 par Laplaine au plafond de l'avant-scène de la petite salle de Pézenas.

Dès le 18<sup>e</sup> siècle, le foyer devient un lieu indispensable dans les théâtres. Salon ou promenoir durant les entractes, il ne nécessite pas de décoration spécifique du plafond, à l'instar de celui de Castres. Avec l'adoption par Garnier de la trilogie de la galerie encadrée de deux salons à l'imitation du château de Versailles<sup>36</sup>, et la sublime décoration de Paul Baudry (1828-1886), il devient incontournable et prend des allures plus festives, la décoration occupant d'abord le plafond. À Sète, la vocation maritime de la ville est présente à plusieurs reprises, très explicitement par les scènes ornant les murs des deux escaliers, *Les Joutes* de Galand ou *Le*



La cité glorifiée par ses traditions : *Les Joutes*, 1906, Léon Galand, dans l'escalier du théâtre de Sète.

36. Salon de la Guerre, galerie des Glaces, salon de la Paix.





*déchargement des oranges* de Troncy. Le motif de la coquille, rappel de l'industrie de la pêche si prégnante dans la cité méditerranéenne, orne nombre d'éléments (niches, sommets de cartouches de l'avant-foyer), mais aussi la voûte de l'avant-scène ou les rideaux des salons, et s'épanouit dans des formes somptueuses aux angles de la voussure du plafond du foyer.

### Instruments de musique et masques

Les symboles les plus courants dans les salles dédiées aux spectacles sont évidemment ceux liés aux activités théâtrales et musicales. Les instruments de musique, qui sont légion dans ces salles, se présentent sous des formes et sur des supports variés, faisant pendant à ceux utilisés dans la fosse d'orchestre et parfois sur scène. Placés en trophée, les instruments à vent, à cordes ou à percussions s'accompagnent volontiers de partitions, le tout noué par des rubans et agrémenté de branches de fleurs ou de végétaux. La lyre, instrument de l'antiquité grecque, est largement représentée. Elle orne le sommet du pignon des cintres de l'Opéra de Paris (Aimé Millet, 1869) ou régionalement la façade principale du théâtre de Castres, où elle surmonte les armes de la ville par Abel Fabre au début du 20<sup>e</sup> siècle. À Sète, les murs latéraux de la façade proposent la *chelys*, forme ancienne de la lyre inventée par Hermès, la caisse de résonance constituée d'une carapace de tortue. En balcon à Carcassonne, au sommet d'une grille à Montpellier, dans un médaillon à Rieux-Volvestre, en agrafe au sommet d'un arc (salle de concert de Montpellier) ou au-dessus des loges d'avant-scène comme à Sète, tous les supports lui profitent ! Simple ou complexe, la lyre se plie à toutes les imaginations. À côté des classiques



Plafond de la Comédie de Montpellier, par le marseillais Arnaud-Durbec.

Armes de la Ville de Montpellier entourées d'angelots jouant de la musique, plafond de l'avant-scène de la salle de la Comédie.

Fronton du théâtre de Castres avec les armes de la Ville veillées par des lions.



Lyre ornant le cadre de scène de Rieux-Volvestre.

Trophée d'instruments de musique décorant la salle du théâtre d'Albi.

Putti jouant de la musique dans les écoinçons des grandes baies du foyer de Sète.

flûtes (simple ou de pan) ou du rarissime saxophone inventé seulement en 1842 (Montpellier), on trouve maints violes ou violons, vielles et harpes, tambourins hauts ou plats, luths et cithares, triangles et cymbales, timbales et cors de chasse.

Le théâtre fournit une variété de masques pour la tragédie, la comédie, le drame satyrique ou encore la danse, hérités de l'Antiquité grecque et percés de trous pour la bouche et les yeux. Dans l'art antique, il est fréquemment utilisé en acrotère dans les angles des couvercles des tombeaux. Offrant un large éventail de possibilités en termes d'âge, d'expression, le masque des théâtres modernes peut être stylisé, naturaliste ou presque allégorique. Seul ou dans un cartouche, tenu par une figure, partie d'une frise ou d'un ensemble décoratif, en agrafe d'un arc ou d'un linteau, ornant un vantail de porte ou posé sur une balustrade, décorant une grille ou un pavement, le masque propose de nombreuses formules.

Le masque tragique le plus fréquent est la figure du héros masculin à la barbe et à la chevelure stylisées, placée de face comme dans les frises de la salle de la Comédie de Montpellier ou de profil dans les grands compartiments des voussures de son grand escalier. Sur les façades, il prend plus de force plastique, exprimant parfois des états psychologiques comme l'effroi sur la façade principale de la Comédie. À Sète, les grands cartouches ornant les linteaux des portes d'entrée et soutenant le balcon de l'avant-corps offrent des variations plus naturalistes au milieu de grands cartouches à enroulements, mêlant tragédie et comédie. En amortissement de la balustrade de la salle sèteoise, le sculpteur Injalbert réinvente le masque antique devenu entité grimaçante à la vie propre, sortant du magma de la Terre. À Villefranche-de-Rouergue, il se stylise fortement devenant une idole païenne archaïque enchâssée dans la grille. Enfin, en accompagnement de la décoration figurée, le décor purement ornemental enrichit l'édifice et sert de



cadre aux œuvres plus complexes. Touchant directement à l'architecture comme les balustres ou les coquilles des niches, les consoles, frises, bases et chapiteaux, ces éléments prennent la forme de guirlandes de fleurs ou de végétaux (façade postérieure de Montpellier), de draperies ou de vases fleuris (foyer d'Albi), de grands cartouches variés (foyer de Castres) parfois avec une richesse considérable comme dans le grand escalier de Montpellier,

Théâtre de Sète : lyre et masques sur la façade principale, masque tragique défiant les spectateurs de la salle.

## Conclusion

Brossée ainsi à grands traits, l'histoire de l'architecture des salles de spectacle et de leur décoration montre que les villes d'Occitanie, soucieuses de leur rayonnement, ont été parties prenantes des courants architecturaux et artistiques de leur temps, se montrant à la hauteur de leur réputation. Dès le 18<sup>e</sup> siècle, elles ont su jouer du goût pour le théâtre et l'opéra, tirant parti de ces nouveaux édifices dans le cadre de leur renouvellement urbain.

Elles ont aussi relevé le défi de la révolution architecturale et décorative que constitue l'Opéra de Paris de Charles Garnier. La plupart des salles, objet de notices dans cet ouvrage, sont le produit de cette nouvelle donne artistique, mêlant emphase architecturale et foisonnement décoratif. Faste et ambition caractérisent ainsi les grands édifices de la région, exacerbés dans la salle de la Comédie de Montpellier, remarquable reflet des grands programmes parisiens.

[OL]

## À toutes les gloires des dramaturges et des compositeurs !

Le décor sculpté et peint fait la part belle aux compositeurs et aux dramaturges. En buste, en pied ou seulement par leur signature ou le nom de leurs œuvres, ils ornent aussi bien la façade principale, que les espaces intérieurs, en particulier la salle, encyclopédie ouverte des spectacles. Le programme artistique ainsi proposé est d'une ampleur et d'une complexité variables, voire

inexistant comme dans la salle de Villefranche-de-Rouergue.

La plus grande salle de la région, la Comédie de Montpellier, propose ainsi un programme médian, laissant le spectateur baigné dans une ambiance fastueuse à la gloire de la cité languedocienne (coupole) et concentré sur le spectacle. Six cartouches présentent les noms d'artistes majeurs des répertoires lyrique et

symphonique (Beethoven, Berlioz, Grétry, Massenet, Meyerbeer, Rameau), mettant en exergue dans les quatre trompes de la coupole, Mozart et Gounod, Adam et Auber, entourés de victoires ailées propageant leur gloire. Mais sa façade prolonge ce panorama avec les noms de Rameau et Boieldieu.

À l'inverse, la salle d'Auch offre un vaste catalogue de treize noms de dramaturges français ou européens, allant de la comédie (Térence, Molière, Regnard, Lesage, Goldoni) à la tragédie (Sophocle, Shakespeare, Racine, Voltaire, La Harpe, Schiller...).

La façade du théâtre de Béziers présente un ambitieux programme artistique sur les thèmes de la Tragédie et de la Comédie conçu par le sculpteur Pierre-Jean David d'Angers et mettant en parallèle les meilleurs auteurs grecs du siècle de Périclès (Sophocle et Aristophane) et deux de nos gloires nationales (Pierre Corneille et Molière). Leurs bustes inscrits dans un médaillon encadrent des scènes de leurs œuvres parmi les plus connues : *Œdipe roi* et *Le Cid* pour la Tragédie, *Les Nuées* et *Le Tartuffe* pour la Comédie. L'utilisation de la terre cuite donne l'impression que les figures sortent de la glaise créatrice avec un effet rugueux et primitif qui accentue la force de ces œuvres théâtrales majeures. Si les artistes récents ou contemporains sont les plus fréquents, on retrouve aussi bien des auteurs antiques (Homère et Virgile à Albi, Sophocle et Térence à Auch...), que des auteurs importants comme Dante à Albi ; Shakespeare à Auch



L'Apothéose de Beethoven par Jean-Paul Laurens, 1902, foyer de Castres.





ou encore Lope de Vega, écrivain majeur du Siècle d'or espagnol, à Auch toujours.

Béziers offre au début de la monarchie de Juillet le programme le plus complet pour les artistes contemporains placés sous les auspices de la figure tutélaire de Mozart et du compositeur italien Donizetti, alors au fait de sa gloire, quelques années avant sa mort. Neuf artistes représentés par leurs noms sont placés entre deux de leurs œuvres : ainsi Vincenzo Bellini, compositeur romantique italien, est entouré de *Norma* et *Les Puritains*, le français Fromental Halévy de *L'Éclair* et de *La Juive*, ou encore l'allemand Giacomo Meyerbeer de *L'Africaine* et des *Huguenots*.

Dans une veine similaire, la salle du théâtre d'Albi présente dans

des médaillons un florilège des noms des meilleurs artistes français et d'un des plus influents compositeurs italiens du 19<sup>e</sup> siècle, Giuseppe Verdi. Tous les genres y sont représentés : l'opéra avec Charles Gounod, l'opéra-comique et l'opérette avec Edmond Audran (1840-1901), l'opéra-comique français dont Daniel Auber perpétue la tradition, le vaudeville auquel Eugène Labiche contribue largement avec par exemple *Le voyage de Monsieur Perrichon* en 1860. Quant à Eugène Scribe, dramaturge et librettiste français, célèbre de son vivant, il représente à lui seul aussi bien la comédie, le vaudeville ou le drame, que les livrets d'opéras ou de ballets. Victor Hugo y symbolise le renouveau du genre théâtral depuis le

début du 19<sup>e</sup> et l'émergence du drame romantique.

À côté des artistes dont le répertoire était joué sur scène, les gloires locales sont parfois présentes comme c'est le cas à Béziers où le plafond de l'avant-scène présente les plus importants hommes du « pays » : l'ingénieur-concepteur et constructeur du canal du Midi, Pierre-Paul Riquet (1609-1680), le savant Jean-Jacques Dortous de Mairan (1678-1771), l'écrivain Paul Pellisson (1624-1693) ou encore le chanteur et compositeur Pierre Gaveaux (1760-1825).

[OL]

Portrait de Lope de Vega, théâtre d'Auch.

Beethoven dans un cartouche de la salle de la Comédie de Montpellier.

Un médaillon pour Verdi, théâtre d'Albi.

Vincenzo Bellini entouré de ses œuvres au théâtre de Béziers.

L'incorruptible Mozart dominant le répertoire lyrique au plafond de la salle de la Comédie de Montpellier.





## Panorama des théâtres à l'italienne protégés au titre des Monuments historiques en Occitanie

- 42 Albi (Tarn)  
Théâtre municipal – [CA]
- 46 Auch (Gers)  
Théâtre municipal dans l'hôtel de ville – [OL]
- 50 Béziers (Hérault)  
Théâtre municipal – [OL]
- 56 Caissargues (Gard)  
Colonnade de l'ancien Grand Théâtre de Nîmes – [OL]
- 58 Carcassonne (Aude)  
Théâtre Jean-Alary – [MF]
- 62 Castres (Tarn)  
Théâtre municipal – [CA]
- 68 Mende (Lozère)  
Ancien théâtre (cinéma « Le Trianon ») – [ID]
- 70 Montpellier (Hérault)  
Théâtre de la Comédie – [OL]
- 78 Pézenas (Hérault)  
Théâtre municipal – [LF]
- 82 Rieux-Volvestre (Haute-Garonne)  
La Tourasse (maison commune et théâtre) – [MED]
- 86 Sète (Hérault)  
Théâtre Molière – [HP]
- 92 Toulouse (Haute-Garonne)  
Théâtre du Capitole – [MED]
- 96 Villefranche-de-Rouergue (Aveyron)  
Théâtre municipal, ancienne salle des fêtes – [MED]

Masque en mosaïque du palier supérieur  
de l'escalier de la Comédie de Montpellier.

## Albi (Tarn)

### Théâtre municipal

Dates de construction : 1890-1892

Architecte : A. Lacroux, architecte municipal

Auteur de la décoration peinte : Jean Col

Auteur de la décoration sculptée : Veillier

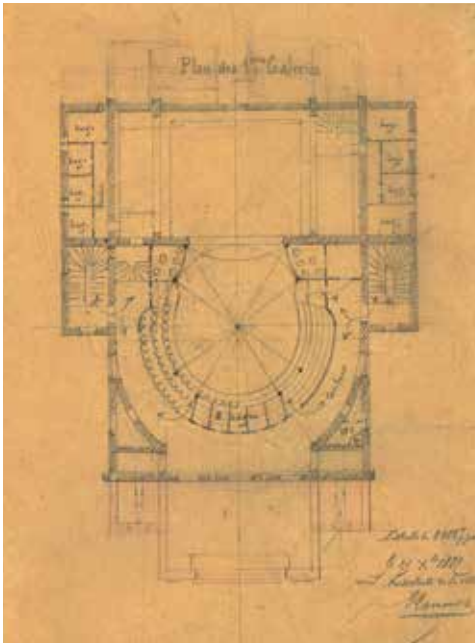
Nombre de places : 640 (origine), 504 (aujourd'hui)

Monument historique inscrit le 31 mai 1999 (façades et toitures, salle de spectacle, foyer et dispositif scénique)

Dès 1861, la ville d'Albi envisage la construction d'un théâtre, suite à une pétition de 408 signataires réclamant la création d'une véritable salle de spectacle. L'emplacement est toutefois longuement débattu et la réalisation sans cesse reportée pour raisons financières. En 1885, l'architecte de la ville, A. Lacroux, est chargé d'exécuter « un projet définitif pour un théâtre », adopté en 1889 sur l'avis favorable de Charles Garnier au nom du conseil général des Bâtiments

civils. Le 12 avril 1889, le maire, Hippolyte Savary, donne une première description du projet : « Le théâtre aura 670 à 700 places, avec des loges ; les première et deuxième galeries seront desservies par quatre escaliers de deux mètres de large [...] la scène aura 19 mètres de large par 7 de profondeur, pourvue de trois colonnes en fonte desquelles partiront des tuyaux munis de lances pour éteindre le feu et le rideau sera en toile incombustible [...] le vestibule aura 11 mètres





Façade principale.

Plan des 1<sup>res</sup> galeries, 25 décembre 1887, A. Lacroux (Arch. mun. Albi, 4M11).

La salle avec ses balcons soutenus par des colonnes cannelées.

19<sup>e</sup> siècle. Les travaux, débutés en janvier 1890, s'achèvent deux ans plus tard (date portée sur la table centrale de l'attique) et le théâtre est inauguré le 3 juin 1893 avec une représentation triomphale de *La Juive* de Halévy par la troupe du Théâtre du Capitole de Toulouse.

Après plusieurs projets aux distributions plus complexes, Lacroux opte pour un plan rectangulaire composé d'un avant-corps encadré de deux pavillons d'escalier en retrait sur la façade, abritant le vestibule en rez-de-chaussée et le foyer à l'étage ; la salle au plan en U, bordée d'un promenoir, est flanquée de part et d'autre de pavillons d'escalier hors œuvre desservant les galeries. L'espace scénique occupe toute la largeur de l'édifice ; à l'arrière sont disposés les loges et les services administratifs et techniques. La façade principale de l'édifice, cantonné au sud par un square, est tournée vers le centre ancien.

de large sur 6 de profondeur et l'accès s'y fera par trois portes de deux mètres de large munies de tambours. » L'emplacement retenu est un jardin appartenant à la commune, situé le long des Lices du Sud, secteur dont l'urbanisation s'accélère dans le courant du





L'avant-corps en pierre, où se concentre le décor – masques en clé des arcades du foyer, lyre du fronton, colonnes ioniques et chapiteaux corinthiens – contraste avec les façades des pavillons traitées en brique avec des rehauts de pierre pour les corniches et les encadrements de baies, tandis que les façades latérales et postérieure, plus sobres, sont en brique enduite. Ce manque d'homogénéité déplut à la presse de l'époque qui critiqua « la laideur extérieure du théâtre » mais loua en revanche la salle « très bien proportionnée et agréable à voir [et dont] l'acoustique a paru excellente ».

À deux niveaux de galeries, la salle présente un décor très classique réalisé en carton-pierre par Veillier, peintre-sculpteur toulousain, également auteur de la décoration de la façade : amours tenant des lyres, trophées musicaux, médaillons à l'antique dans des couronnes feuillagées et rubanées, rinceaux et, sur le cadre de scène, blason de la ville. La coupole est ornée d'une peinture sur toile marouflée réalisée gratuitement par le peintre albigeois Jean Col en remerciement de la bourse octroyée par la ville pour étudier aux beaux-arts de Toulouse. Il s'agit d'une version simplifiée de la composition présentée en décembre



1891, très décriée pour sa profusion, figurant quatre monuments célèbres de l'Albigeois – la cathédrale Sainte-Cécile, Saint-Salvy, le Pont neuf et la tour de Castelnaud de Lévis – devant lesquels se détachaient une quarantaine de personnages répartis en quatre groupes autour des navigateurs Lapérouse et Rochegude et des allégories de la Musique et de la Poésie ; elle est finalement réduite à ces deux dernières figures entourées d'amours dans des nuées. Sur le pourtour sont inscrits les noms de Gounod, Labiche, Audran, Hugo, Auber, Verdi et Scribe dans des médaillons, alternant avec des consoles ornées de têtes de béliers. Le foyer, également caractéristique du goût de l'époque, présente une imposante cheminée de bois sculpté dont le trumeau est orné d'une toile de

Col représentant une rue du vieil Albi traitée à la manière d'une scène de genre.

Le principal intérêt du théâtre d'Albi réside toutefois dans les dispositifs scéniques anciens conservés dans la cage de scène, réalisés par l'entreprise Deynes de Montauban en 1891 : « forêt » du niveau de dessous avec ses costières et chariots, scène avec ses trappes (condamnée par la pose d'un nouveau plateau), cintre avec son gril et ses services dont les lisses sont encore équipées de leurs palettes. Malgré quelques transformations (vestibule, promenoirs, implantation des fauteuils), le théâtre des Lices, qui obéit aux conventions architecturales et décoratives de son époque, est parfaitement représentatif de la vague de constructions de théâtres municipaux dans la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle, à la suite de l'Opéra Garnier.



[CA]

Plafond de la salle par Jean Col avec les allégories de la Musique et de la Poésie.

Décor du foyer avec putti tenant un vase rempli de fleurs.

Vue des cintres avec les cordes servant à remonter les éléments de décor.

## Auch (Gers)

### Théâtre municipal dans l'hôtel de ville

Dates de construction : 1759-1761 (théâtre), 1759-1770 (hôtel de ville), 1846-1851, 1972, 2006

Architectes : Louis François Picault, François Albert du Limbeau (1735-1821)

Auteur de la décoration sculptée : Augustin Zeppenfeld

Auteur de la décoration peinte : Jean Baudouin (1808-1878)

Nombre de places : 501 dont 383 exploitées pour des raisons de visibilité

Monument historique inscrit le 30 mai 1947 (en totalité)

Dès sa nomination en 1753, l'intendant « en Navarre, Béarn et généralité d'Auch », Antoine Mégret d'Étigny, cherche à asseoir son autorité en dotant la ville d'Auch des équipements dignes de la capitale de la généralité. Il suggère ainsi le remplacement de la maison communale, vétuste, difficile d'accès et insuffisante, par un nouvel hôtel de ville plus moderne en dehors des remparts, place de la Porte-Neuve, à proximité de la nouvelle promenade publique. Il soumet les plans et devis de François Picault, ingénieur du roi installé dans la généralité

d'Auch depuis 1738, assisté de son futur gendre le sous-ingénieur Albert du Limbeau, aux consuls qui les adoptent le 25 août 1759. Picault et du Limbeau réalisent également l'hôtel de l'intendance pour d'Étigny. L'originalité du projet d'hôtel de ville réside dans la présence d'une salle de spectacle au sein même du bâtiment, rappelant notamment le cas du théâtre de Toulouse, enclos dans le Capitole, maison des consuls de la cité. Les travaux sont achevés en 1761, l'hôtel de ville n'étant, quant à lui, terminé qu'en 1770.





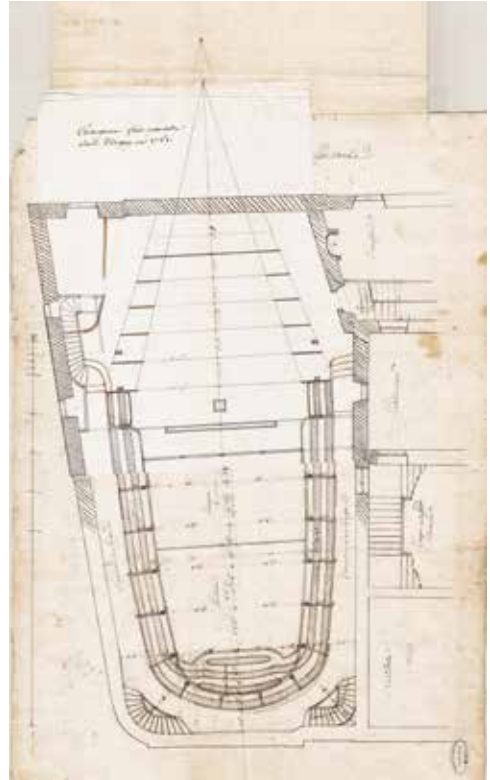
Vue générale de la façade principale de l'hôtel de ville avec la salle de théâtre occupant l'aile gauche du bâtiment.

Plan de la salle de spectacle avec les « Changements faits par ordre de M. D'Esigny en 1761 », 1759-61 (Arch. dép. Gers, C44/52).

Le luxe déployé pour le théâtre est l'objet d'une virulente campagne d'opinion contre l'intendant qui manifeste le prestige de sa fonction notamment dans ce lieu de représentation dont la décoration est réglée sur les deniers personnels de l'intendant (plus de 10 600 livres). Le nouvel édifice de style néoclassique fait partie de ces architectures d'ingénieur, sobres et rigoureuses dans leur composition, qui fleurissent dans cette France de la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle sous les noms de Mareschal, Gauthey...

La salle, enserrée dans l'aile gauche du bâtiment municipal, ne comprend pas d'entrée spécifique. Elle adopte une forme oblongue en U dont les branches s'écartent en une légère courbe pour rejoindre l'avant-scène. Cette disposition renvoie notamment à celle de la Comédie-Française par d'Orbay ou de Toulouse par Cammas. Trois étages de galeries, entièrement en bois, dominent le parterre, vide de sièges. Chacune est agencée différemment et le public y est réparti suivant son rang social. Des loges sont disposées de chaque côté, à la place des bancs d'avant-scène supprimés en 1761 sur ordre de l'intendant afin de mieux dégager la scène. En 1784, le peintre italien Dominique Pierre réalise une nouvelle décoration des lieux aujourd'hui entièrement disparue. Durant la Révolution, le théâtre est utilisé pour des réunions politiques. Il retrouve sa fonction première sous l'Empire.

La salle de spectacle est restaurée à plusieurs reprises. En 1843, les bancs en bois des premiers rangs sont remplacés par des chaises. En 1846, le conseil municipal envisage la restauration de l'hôtel de ville et de son théâtre. Un concours est lancé mais c'est finalement l'architecte de la ville, Lodoyer, qui présente



un projet modeste, terminé en 1852 dans le style néo-Renaissance. L'architecture de la salle est modifiée dans son élévation : seules deux galeries sont conservées sur les trois primitives. Deux colonnes cannelées monumentales en bois, à chapiteaux corinthiens dorés, encadrent chaque loge d'avant-scène pour le maire et le préfet. Un large entablement à modillons orne le plafond.

Le décor intérieur est confié au sculpteur Augustin Zeppenfeld et au peintre-décorateur montpelliérain Jean Baudoin qui réalise des



Décor du premier balcon avec têtes d'auteur (ici Molière) et putti musiciens.

Grande Victoire ailée retenant des guirlandes festonnées au plafond de la salle.

Vue générale de la salle depuis la scène avec ses deux rangées de balcon.

toiles peintes, placées sur le devant des loges et au plafond. Sur les galeries alternent des portraits de grands noms du théâtre (Molière, Térence, Shakespeare...) et des instruments de musique sur fond de rinceaux dorés. Le plafond se compose de quatre scènes représentant des allégories sous forme féminine entourées de putti (*La Poésie, L'Éloquence, La Musique, La Peinture*) et quatre cartouches en référence à des œuvres dramatiques. Le lambrequin d'avant-scène présente les grandes armes d'Auch soutenues par deux Victoires ailées, tandis que le plafond au-dessus propose une allégorie des Arts.

Un grand lustre est mis place au début du 20<sup>e</sup> siècle avec une nouvelle peinture représentant un couple jouant de la musique. La rénovation de 1972 a consisté en la suppression de la fosse d'orchestre au profit de l'installation d'un chauffage pour l'ensemble du bâtiment et dans la mise en valeur du décor du 19<sup>e</sup> siècle. En 2006, une autre grande restauration est réalisée pour mettre aux normes techniques la salle, rénover les loges des artistes, moderniser les cintres, créer une pente dans le parterre et supprimer l'allée centrale, renouveler les sièges.

[OL]



**Béziers (Hérault)**

## **Théâtre municipal**

Dates de construction : 1842-1844

Architecte : Charles Édouard Isabelle (1800-1879)

Auteur de la décoration peinte : Louis-Alexandre Joannis

Auteurs de la décoration sculptée : Pierre Jean David d'Angers (1788-1856), Hardouin, F. Devise (?)

Nombre de places : 1 400 (prévues à l'origine), 472 (aujourd'hui)

Monument historique inscrit le 29 octobre 1975 (façade principale)



Façade principale au sommet des allées Riquet.

Façade latérale montrant les boutiques en location dans le premier tiers du 20<sup>e</sup> siècle (Arch. mun. Béziers, 4M26).

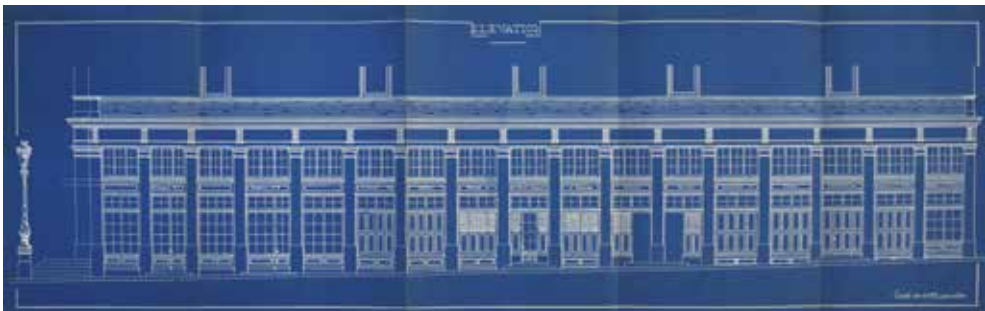
Avant la construction de la salle actuelle, il n'existe pas de lieu spécifique. En 1788, la salle haute de l'hôtel de ville est aménagée en théâtre, puis, en 1792, l'architecte Cotard aménage le réfectoire au premier étage du couvent des Augustins. La salle, desservie par un seul escalier, présente des courants d'air et une mauvaise visibilité. En 1836, le conseil municipal nomme une commission chargée de déterminer l'avenir du théâtre à Béziers. Le choix se porte sur une nouvelle construction isolée, sur un terrain municipal avec un emprunt de 120 000 francs. L'emplacement trouvé est l'extrémité nord de l'esplanade, futures allées Riquet, sur laquelle s'ouvre l'entrée principale.

Lors de l'inauguration de la statue de Pierre-Paul Riquet, ingénieur du canal du Midi, le 21 octobre 1838, son auteur, le grand prix de Rome Pierre Jean David d'Angers, propose le nom de son ami l'architecte Charles-Édouard Isabelle, élève d'Achille Leclère à l'École des Beaux-Arts de Paris. Isabelle fait un long voyage en Italie (1824-28) dont il tire un *Parallèle des salles rondes de l'Italie, antiques et modernes* (Paris, 1831), puis *Les édifices circulaires et les dômes* (Paris, 1853-55), dépassant la seule Italie. Bien-tôt nommé architecte des écoles royales d'Arts et Métiers (1839), il réalise aussi le tombeau de

David d'Angers au cimetière du Père-Lachaise à Paris (1856). C'est donc un architecte à la culture savante dont le projet est présenté au conseil municipal le 9 juin 1839.

L'édifice d'Isabelle adopte une forme inédite pour une salle de spectacle, grand rectangle allongé et étroit de 27 m par 45 m sous un vaste toit qui lui donne un petit air de bâtiment commercial comme une halle de marché ou une gare, programme tout nouveau. La partie centrale monumentale, sur deux niveaux, présente la majorité des dispositifs théâtraux, vestibule, escaliers d'honneur, salle et ses espaces de circulation, scène. À l'étage, le foyer est placé au-dessus du vestibule et se détache au-devant du toit élevé à l'arrière. Les ailes latérales occupent seulement le premier niveau de la façade mais se trouvent entresolées avec un niveau de boutiques sous un de loges et bureaux.

Le rythme ternaire de la façade est caractéristique de l'architecture théâtrale, mais l'aspect de l'édifice demeure fort atypique avec des grandes arcades plein cintre pour le rez-de-chaussée, tandis que l'étage présente un trio de fenêtres composé, chacun de trois fenêtres rectangulaires, séparées par des colonnes à chapiteau ionique, le





trio étant encadré par de hautes colonnes à chapiteau corinthien ouvrant largement le foyer à la lumière méridionale. Les éléments composant la façade principale et son ornementation indiquent clairement le choix de la Renaissance comme base du style général. Le foisonnement de la sculpture décorative, le décor des portes et les lanternes, mais aussi la polychromie de la façade sont caractéristiques des œuvres parisiennes de la monarchie de Juillet.

Les travaux sont adjugés au Montpelliérain Félix Jullian le 11 mars 1842. Le creusement des fondations sur les anciens fossés entraîne un surcoût. Le gros œuvre est achevé à l'été 1844 et la réception des travaux a lieu le 19 août. La première représentation est donnée le 29 août avec un opéra d'Auber, *La Muette de Portici*. La réception définitive des travaux est faite fin 1846 pour un coût final de 254 507 francs. En 1847-48, une plaque en marbre est installée au centre de l'édifice indiquant les dates de construction et les deux artistes principaux, ainsi que plusieurs autres plaques fournies par Gouz.



D'abord mixte (gaz, huile et chandelle), le système d'éclairage est électrifié en 1889. En septembre 1887, on met en place un rideau de fer et des lances à incendie pour la sécurité. Le chauffage central n'est installé qu'en décembre 1932. Des aménagements ont lieu à plusieurs reprises dans la salle avec la modification ou la suppression des loges, la pose de banquettes au parterre et de sièges partout, l'agrandissement de la fosse d'orchestre au détriment du parterre... Les dernières loges sont démolies en septembre 1928.

Bas-relief et médaillons de David d'Angers figurant la Tragédie avec les profils de Sophocle et Corneille, encadrant *Œdipe roi* et *Le Cid*.

Escalier réunissant le vestibule, le foyer et la salle dans un espace ouvert.

Écoinçons des grandes portes du rez-de-chaussée de la façade sculptés d'accessoires de théâtre et d'instruments de musique



À l'extérieur, un attique est ajouté au centre de l'édifice afin d'installer une horloge sur les plans de l'architecte Chaneau avec l'accord d'Isabelle (1854-56). Une importante restauration générale est réalisée dans les années 1980, puis celle de la façade en 2014-2018.

Dans la version finale, validée par le conseil des Bâtiments civils et le ministre de l'Intérieur fin 1839 après un léger agrandissement de l'édifice, les escaliers prennent un développement important devenant des éléments incontournables de la partie publique du théâtre. Le choix d'un espace complètement ouvert de l'entrée à la salle (vestibule, couloir de dégagement, puis foyer à l'étage) crée un volume unifié considérable seulement séparé par des files de colonnes. Cependant ce vaste ensemble génère d'importants problèmes de propagation des sons, partiellement résolus par des parois vitrées ultérieurement.

Le nouvel édifice est richement orné de sculptures. Les écoinçons des arcades du

rez-de-chaussée sont occupés par des bas-reliefs en pierre figurant des accessoires de théâtre ou des instruments de musique. Chaque écoinçon reçoit un médaillon circulaire imitant la terre cuite, avec profil d'un auteur ou compositeur français (De Lisle, Beaumarchais, Racine, Berton...). D'après les archives, leur auteur est le sculpteur parisien Hardouin, cependant les reliefs étant signés F. Devisé à deux reprises, un doute demeure sur leur auteur. Quant au décor de l'étage au-dessus des fenêtres latérales du foyer, il est conçu par David d'Angers en terre cuite (choix rare dans son œuvre) sur fond bleu. Chaque ensemble comprend un long relief de 6 m par 1 m présentant deux scènes en relation avec les médaillons situés de part et d'autre. À gauche, le thème est la Tragédie avec les profils de Sophocle et Corneille, encadrant *Œdipe roi* et *Le Cid*. À droite, la Comédie est représentée par Aristophane et Molière, et leurs œuvres *Les Nuées* et *Le Tartuffe*. « Il y a dans ces deux reliefs un étonnant modernisme (qui annonce précisément l'art de Bourdelle) et en même temps une référence explicite à l'art



grec archaïque. » (Jean-René Gaborit, 1987). Deux esquisses pour les bas-reliefs ont été acquises par le musée du Biterrois de la descendance de l'architecte Isabelle en 1987.

La salle comprend quatre galeries ou balcons supportés par des piliers quadrangulaires assez minces permettant une large visibilité. Les loges d'avant-scène sont encadrées par une colonne et un pilastre d'ordre colossal

avec chapiteau corinthien. La rénovation des années 1980 a encore modifié la disposition des sièges dans les galeries afin d'accroître la visibilité en réduisant le nombre de places. La salle présente un important décor peint, œuvre du Parisien Louis-Alexandre Joannis présenté par David d'Angers, suivant une soumission acceptée le 5 juin 1843. Le plafond plat présente un riche décor de compartiments octogonaux ou carrés. Les principaux, réalisés sur des dessins de David d'Angers d'où leur forte plasticité et une certaine raideur, représentent des allégories (*Poésie, Musique, Peinture* et *Danse*). Les faces des balcons sont ornées de décors peints imitant frises et compartiments avec des noms de muses dans des cartouches rectangulaires, encadrés d'amours et de guirlandes de fleurs, des instruments de musique dans des couronnes de laurier, et des noms de compositeurs dans des médaillons ovales, encadrés de cartouches avec les noms de leurs œuvres.

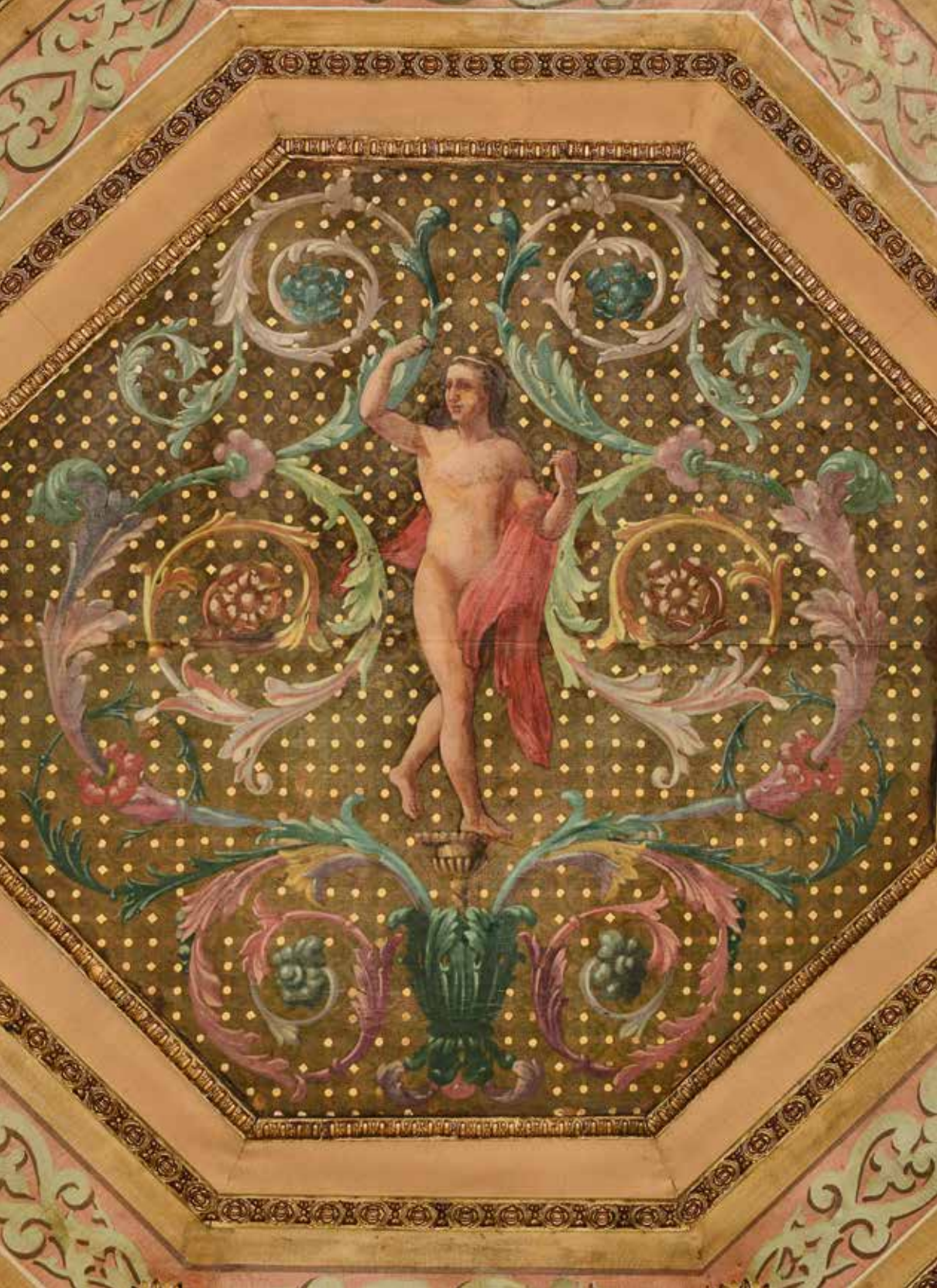
[OL]

Balcons serpentant autour de la salle.

Plafond de la salle avec ses décors allégoriques. Détail d'une danseuse au milieu d'enroulements de feuillage.







## Caissargues (Gard)

### Colonnade de l'ancien Grand Théâtre de Nîmes

Dates de construction : 1798-1806, 1823-27 (achèvement et colonnade), 1840 (décoration)

Architectes : Alexandre-Nicolas Meunier (1765-1808), Léon Durand (né en 1797), Alexandre Chancel

Auteur de la décoration peinte : Lesueur, peintre

Auteur de la décoration sculptée : Chevillon, sculpteur ornemaniste

Nombre de places : 0 [aujourd'hui]

Monument historique inscrit le 6 décembre 1949 (en totalité, aujourd'hui seulement la façade restante)

La première salle de spectacle est édifée en 1739 face aux Arènes. La première tentative d'un groupe d'actionnaires pour la remplacer échoue en 1777-78, mais le conseil de ville indique à cette occasion son souhait de voir s'élever une salle digne de celles construites partout en France. Il autorise ainsi le sieur Boyer à construire une nouvelle salle de spectacle le 27 mars 1788 dans l'angle extérieur des remparts à l'extrémité est du boulevard Gambetta. Le bâtiment, inauguré le 15 mai 1789, part en fumée dans la nuit du 29 au 30 décembre 1797.

La municipalité accepte la reconstruction sur la place dite des Cévennes établie dans l'enclos des récollets le 6 janvier 1798 à condition « d'en soigner la façade de manière qu'elle fût comme un pendant à l'antique et magnifique édifice de la Maison carrée ». La nouvelle



société d'actionnaires, fondée le 7 septembre suivant, passe un marché avec l'architecte parisien Alexandre Meunier<sup>1</sup> le 22. Le nouvel édifice est inauguré le 3 février 1800 dans un état d'inachèvement important, la façade principale, l'aile nord et la partie supérieure de l'aile sud manquant. Des travaux sont entrepris durant les six années suivantes sans pour autant venir à bout du projet de Meunier. En mai 1805, les dépenses s'élèvent déjà à plus de 382 000 francs. Les rapports entre les actionnaires, l'architecte et les autorités municipale et préfectorale sont assez compliqués. Meunier remet en janvier 1806 un projet d'achèvement pour plus de 180 000 francs sans suite immédiate. Il meurt le 9 novembre 1808 sans avoir vu son œuvre terminée.

En 1819, la Ville décide l'acquisition du bâtiment effective en 1826. Entre-temps, en 1822, le conseil municipal décide d'achever la construction pour près de 120 000 francs.



« Vue de la nouvelle salle des spectacles de la Ville de Nîmes », gravée par M<sup>lle</sup> Jammet, Paris, sd (Arch. dép. Gard).

Le théâtre de Nîmes dialoguant avec la Maison carrée (Arch. dép. Gard, 11Fi1607).

La colonnade réinstallée dans son nouvel environnement.

L'architecte Léon Durand, fils de l'ingénieur de l'arrondissement de Nîmes Charles-Étienne Durand (1762-1840), dresse alors un projet le 17 avril 1823 avec Alexandre Chancel, adjoint au directeur des travaux publics, Durand père signant les dessins pour son fils. Une vaste colonnade est à nouveau choisie pour garder l'harmonie avec la Maison carrée. Les travaux sont réalisés en 1825-27.

Le peintre Lesueur est chargé de la décoration peinte, tandis que Chevillon réalise l'ornementation sculptée en 1840. Un second incendie d'origine criminel détruit l'édifice dans la nuit du 27 octobre 1952. Il ne laisse subsister que la façade et la colonnade. La responsable, Éva Closset, est condamnée à sept ans de travaux forcés le 10 juillet 1953.

Les lieux demeurent longtemps en l'état. En 1980, on y envisage la construction d'un nouvel hôtel de ville : trois des projets proposent la conservation de la colonnade (Joseph Massota, Lavoine et Pribetich-Aznar) alors que celui de Chabanne la démolit. Le projet

demeure sans suite. Après l'élection comme maire de Jean Bousquet, un concours international est lancé en 1984 pour la construction d'un projet culturel regroupant un centre d'art contemporain et la bibliothèque municipale. C'est finalement le projet du britannique Norman Foster qui est choisi dans le second niveau du concours. S'il fait fi de la colonnade demeurée en place, il promet de l'intégrer, sans jamais y parvenir. Le Carré d'art est inauguré en mai 1993 alors que la colonnade, après destruction du mur de façade en 1987, est démontée et transportée sur l'aire de Caissargues sur l'autoroute A54 en 1990 par Jean-Pierre Dufoix, ACMH.

[OL]

1. Élève de Charles de Wailly, Meunier devient conservateur des monuments antiques du Midi et architecte de la Ville de Nîmes.



## Carcassonne (Aude) Théâtre Jean-Alary

Dates de construction : 1933-1935

Architectes : Marcel Oudin (1882-1936), Raymond Esparseil (1876-1966)

Auteurs de la décoration peinte : Gustave Louis Jaulmes (1873-1959), Jean Noël Garrigues (1889-1952)

Nombre de places : 1200 (origine), 850 (aujourd'hui)

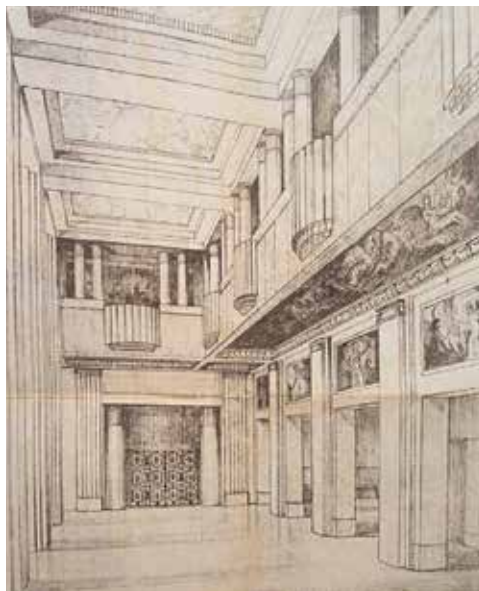
Monument historique inscrit le 2 juillet 2002 (en totalité)



Le théâtre municipal de Carcassonne est construit sur l'emplacement d'un premier théâtre, installé en 1797 dans l'ancienne église du couvent des Jacobins dans la ville neuve. Si la Ville souhaite acquérir la salle en 1839, le manque de moyens l'y fait renoncer et la vente se fait, en 1843, au profit de Casimir Courtejaire, qui l'exploite jusqu'en 1874, date à laquelle il en fait don à la ville. La capacité de la salle apparaît de plus en plus inadaptée à l'accroissement du public et aux normes de sécurité. Le 29 mars 1930, la municipalité décide de reconstruire le théâtre sur le même emplacement, recommandant au maître d'œuvre « de tirer le meilleur parti des constructions, locaux et emplacements existants », ce qui s'avère trop contraignant pour un projet moderne et d'envergure. À l'avis de concours publié le 24 mai 1930, une quarantaine d'architectes font acte de candidature : la plupart sont parisiens (Haefelin, Guiraud, Sestac, Denis, Chappey, Legrand, Berthoux...) auxquels s'ajoutent quelques architectes régionaux (Tarbouriech de Carcassonne, Peyre de Béziers, Thieulin d'Amélie-les-Bains).

Au final, deux dossiers sont déposés, assez peu satisfaisants pour que seul un second prix soit décerné à Raymond Esparseil, ingénieur au comptoir central des minerais de l'Aude, qui très vite s'associe à un véritable architecte.

Le Parisien Marcel Oudin envoie des plans début 1932. Formé à l'École des arts décoratifs, il a construit les grands magasins « À l'économie ménagère », avenue des Ternes (aujourd'hui occupés par la FNAC), les succursales des « Magasins Réunis » de Maubeuge, Lens et Soissons, ainsi que les cinémas Montrouge-Palace et La Madeleine à Paris. Oudin prévoit la démolition complète de l'ancien théâtre afin de libérer un terrain de 1 200 m<sup>2</sup>.





Son projet est résolument moderne, sobre et fonctionnel. Il insiste dans son rapport du 29 août 1932 pour que le marché soit passé de gré à gré « aucune installation ne pourra être faite sans tenir compte du caractère artistique de l'ensemble, afin de créer l'ambiance d'élégance, de luxe et de confort absolument nécessaire à une salle de théâtre moderne », « les artistes, décorateurs, sculpteurs, ferronniers ne doivent recevoir que des directives générales, en laissant libre cours à leur fantaisie et à leur inspiration ». L'entreprise Fiorio de Limoux commence les travaux en juillet 1933. L'inauguration du théâtre a lieu le 8 juillet 1935 sous la présidence d'Albert Sarraut, chef du gouvernement, en présence de Paul Valéry. En 1937, la municipalité procède à la dernière acquisition de matériel scénique.

Dans le parcellaire orthogonal de la bastide de la ville neuve de Carcassonne, le théâtre occupe l'angle formé par les rues Courtejaire et Voltaire. La façade principale sur la rue Courtejaire est largement ouverte sur

l'extérieur par trois travées vitrées au rez-de-chaussée comme à l'étage et séparées par des piliers de section rectangulaire, montant de fond, dont les embrasures sont revêtues de marbre brocatelle violette. L'étage s'affirme par la présence de trois balcons convexes à balustres droits en encorbellement sur un rang de cannelures. L'élévation d'angle est traitée avec force et simplicité, entièrement évidée, elle est rythmée par quatre colonnes montant de fond jusqu'à l'étage d'attique, au niveau duquel l'angle est abattu. Trois balcons forment entre les colonnes une bordure triflée. L'étage d'attique est sobrement éclairé par des oculi disposés au droit des travées inférieures, une corniche à larmier couronne l'ensemble.

Vues perspectives de l'édifice projeté et de son foyer, inspirés par le Théâtre des Champs-Élysées à Paris d'Auguste Perret, [1932], Marcel Oudin [Arch. dép. Aude, 20p562].

Les façades du théâtre à la rigueur toute classique, à l'angle de deux rues de la ville neuve.

Le foyer au riche décor Art déco.

La salle et ses balcons suspendus grâce à l'usage du béton armé.

Le plafond de la salle ou l'abandon de l'allégorie.

Escalier d'honneur en marbre.

La façade sur la rue Voltaire est traitée différemment. Légèrement moins élevée, elle se compose de deux parties : la première éclairée sur toute sa hauteur par de hautes verrières qui donnent jour aux escaliers des galeries et la seconde dessinée comme celle d'un immeuble de rapport à quatre étages, muni de petites baies rectangulaires. L'immeuble est couvert par un toit en terrasse équipé d'un skydôme ouvrant, au-dessus de la scène, pour le désenfumage.

L'entrée donne sur un vestibule qui occupe presque toute la largeur de l'édifice, accessible également par la rotonde d'angle qui prolonge ce vestibule. Le sol carrelé en noir et blanc est agrémenté de mosaïques à fond d'or, le plafond compartimenté est bordé de frises à motifs

géométriques. À gauche du vestibule, un escalier à une volée droite, puis deux volées droites en retour, mène au hall de l'étage ; les parois de la cage d'escalier sont entièrement revêtues de dalles de marbre de différentes couleurs ; elle est dominée par un grand tableau peint par Gustave Jaulmes, une *Offrande à Apollon*. À l'étage, le hall ou fumoir éclairé par trois immenses baies possède un décor peint par Jean Noël Garrigues au-dessus des portes de la salle, figurant une *Symphonie pastorale*. De part et d'autre du vestibule, les couloirs qui entourent la salle de spectacle desservent également les escaliers des galeries qui ont conservé leurs rampes métalliques d'origine.

La salle est classiquement composée de l'amphithéâtre en fer à cheval, entouré de





trois étages de balcons et de loges de part et d'autre de l'avant-scène, une toile due à Gustave Jaulmes anime le mur de face. La scène mesure 15 m de largeur par 10 m de profondeur ; la hauteur entre le plateau et le gril est de 20 m, la hauteur totale étant de 25 m environ entre le sol et le plafond ; les loges des artistes sont situées côté jardin, le magasin à décors côté cour sur la rue Voltaire avec une porte spécifique haute de deux niveaux.

Ce théâtre présente tous les éléments d'un programme Art déco raffiné, remarquable par l'harmonie des marbres, des luminaires,



des sols et du décor peint. Les peintures décoratives de Jaulmes et Garrigues empreintes de culture classique, sont également inspirées par le Symbolisme sous l'influence de Maurice Denis et Puvis de Chavannes. Garrigues réalise au même moment dans l'hôtel de ville de Trèbes et de l'église de Lespignassière, deux chantiers caractéristiques des années 1930.

[MF]

## Castres (Tarn)

### Théâtre municipal

Dates de construction : 1899-1904, 1908 (décoration)

Architecte : Joseph Galinier (1848-1917)

Auteurs de la décoration peinte : Jean-Paul Laurens (1838-1921), Eugène Gardy (1856-1933)

Auteurs de la décoration sculptée : Abel Fabre (1846-1922), Edmond Viala

Nombre de places : 850 (origine) ; 550 (aujourd'hui)

Monument historique inscrit le 3 février 2000 (en totalité, à l'exception de la salle de spectacle et du foyer) et classé le 3 février 2000 (salle de spectacle et foyer avec leur décor)

Ce n'est que très tardivement, en février 1890, que le conseil municipal de Castres songe à doter la ville « non [d'] un local provisoire pouvant servir de théâtre mais [d'] un monument digne de ce nom ». Prévu pour mille spectateurs, il doit être édifié au cœur du centre ancien, sa façade tournée vers les jardins de l'ancien évêché. Un architecte parisien, Eugène Dutarque, est contacté, mais le projet reste sans suite, puis en 1894 celui de l'ingénieur de la

ville, Victor Bonnet, est rejeté. En 1897, le choix se porte sur Joseph Galinier, sous-directeur de l'école des beaux-arts et architecte en chef de la ville de Toulouse, ami du maire Louis Vieu. Il propose un théâtre à l'italienne à la composition classique, avec un avant-corps aux angles arrondis séparé de la salle au plan en lyre par un promenoir flanqué de deux tours d'escalier carrées semi-hors-œuvre desservant les deux galeries ; des accès secondaires sont aménagés





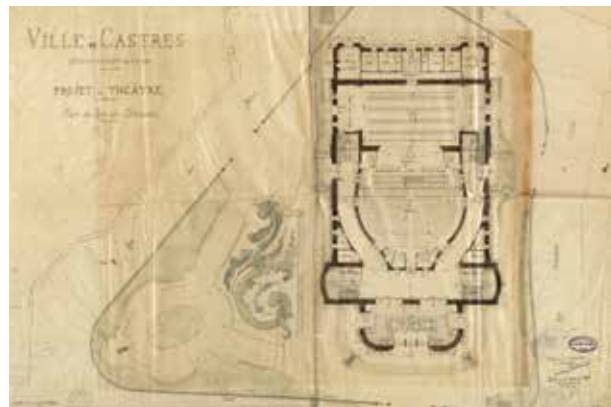
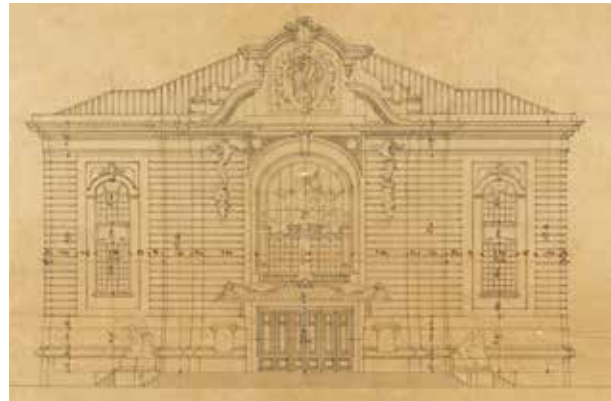
Façade principale, entre rococo et Art nouveau.

Première version de la façade, sd., [Joseph Galinier] (Arch. dép. Tarn, 2065/29/11).

Projet de théâtre, 4 avril 1898, Joseph Galinier (Arch. dép. Tarn, 2065/29/9).

sur les élévations latérales, et les services administratifs et techniques ainsi que les loges sont disposés à l'arrière de la scène. Les plans et devis sont approuvés par le conseil général des Bâtiments civils en mars 1899. Le chantier, mené par des entreprises locales, s'achève en 1908 pour la décoration. Le théâtre est cependant inauguré en grande pompe le 17 avril 1904 en présence du ministre du Commerce et de l'Industrie, en même temps que la Bourse du Travail. Hormis *l'Écho du Tarn* qui le jugea « lourd comme le maniérisme, laid comme notre époque de décadence et n'offr[ant] aux regards du passant que l'image d'un amoncellement coûteux de blocs de pierre », les louanges furent unanimes.

L'édifice repose sur un soubassement de granit gris à bossage irrégulier. Si la pierre est largement employée dans la façade principale, les élévations secondaires, percées de nombreuses baies rectangulaires, sont en moellons enduits en faux appareil. La composition de l'avant-corps, à bossage continu en table, rompt avec le principe de percements ternaires utilisé d'ordinaire pour les théâtres : un unique arc à voussure se développe sur deux niveaux et ouvre sur le vestibule au rez-de-chaussée et le foyer à l'étage. L'imposant fronton curviligne surmonté d'une lyre est orné du blason de la ville dans un cartouche rocaille cantonné de deux lions dans des rinceaux ; le décor est complété sur les pilastres par deux trophées, également de style rocaille, qui contrastent avec l'esprit Art nouveau des menuiseries et des ferronneries. Ces sculptures sont l'œuvre d'Abel Fabre, professeur à l'école des beaux-arts de Toulouse, à l'exception des chapiteaux à têtes de lion qui encadrent la porte d'entrée, exécutés, tout comme le décor intérieur, par le sculpteur castrais Edmond Viala.



Dans la salle à deux niveaux de balcons, le décor de staff et carton-pierre plaqué sur une ossature en fonte est complété par un décor peint dans les tons gris, beige et or réalisé, de même que les décors de scène, par Eugène Gardy. Il se singularise par l'emploi d'un vocabulaire Art nouveau et l'omniprésence des motifs floraux, rien n'y évoquant les arts du spectacle hormis l'oiseau-lyre ornant la clef de l'arc d'entrée de scène et la toile marouflée de la coupole illustrant la Tragédie. Celle-ci n'était toutefois pas prévue dès l'origine : c'est grâce au legs d'un riche Castrais, Ernest Barthe, que le conseil municipal décida en 1903 de faire appel à Jean-Paul Laurens pour sa réalisation. Le choix du peintre, membre de l'Institut et directeur de l'école des beaux-arts de Toulouse, a été influencé par Galinier. Célèbre pour ses compositions historiques, Laurens avait

Départ de la rampe d'escalier en fonte figurant un animal fantastique.

Vue de la salle avec ses deux galeries au décor Art nouveau.

Le plafond de la salle orné d'une vaste composition de Jean-Paul Laurens.

Pages suivantes :

Foyer illuminé et largement ouvert sur la ville.

déjà réalisé la décoration de nombreux édifices publics dont le Panthéon, l'hôtel de ville de Paris, la grande chancellerie de la Légion d'honneur ou le Capitole de Toulouse.

À Castres, Laurens propose une composition très proche de celle qu'il avait exécutée en 1888 pour le plafond du théâtre de l'Odéon à Paris : sur fond de ciel étoilé, une fausse architecture tendue de *vela* délimite des quartiers dans lesquels sont figurées des scènes du théâtre antique (Prométhée enchaîné, Œdipe guidé par Antigone), élisabéthain (Hamlet et les fossoyeurs) et classique (songe d'Athalie ou Jézabel dévorée par les chiens), devant lesquelles se détache la figure de Melpomène brandissant une torche. L'œuvre, où l'on retrouve le traitement naturaliste et le goût du macabre de Laurens, est offerte en 1906 à la Ville de Castres par le peintre qui livre un second tableau



monumental figurant la Musique sous le titre d'*Apothéose de Beethoven*. Surplombant un orchestre symphonique, la statue du compositeur y est glorifiée par des figures féminines tenant palmes et lauriers au sein d'une nuée ascendante de personnages parmi lesquels





on reconnaît des figures ou inspirations de son œuvre (Coriolan, les créatures de Prométhée, Napoléon Bonaparte...). La toile, datée de 1902, fut d'abord exposée au musée de Castres avant d'être installée en 1908 face à la baie centrale du foyer. Le traitement Art nouveau de cette dernière contraste là encore avec les lambris et les stucs de la pièce, dans le goût du 18<sup>e</sup> siècle. Complétant ce riche décor, la plupart des luminaires, les rideaux et lambrequins brodés des loges d'avant-scène ainsi que les superbes rampes ornées de griffons des escaliers donnant accès au 1<sup>er</sup> étage – travail du serrurier castrais Eugène Iche – ont été conservés.

Les saisons castraises connurent un grand succès (plus de vingt-sept mille entrées comptabilisées dès la première année) avant que la désaffection du public n'entraîne la transformation de l'édifice en cinéma en 1931. Afin de retrouver sa vocation première, des travaux de rénovation ont malheureusement fait disparaître le dispositif scénographique et la machinerie d'origine ainsi que les papiers peints qui décoraient le foyer et la salle. Redevenu théâtre en 1982, il accueille toujours de nombreux spectacles.

[CA]





Mende (Lozère)

## Ancien théâtre, aujourd'hui cinéma « Le Trianon »

Dates de construction : 1893-1898

Architectes : Edme Armand (1862-après 1936), puis Jules Brun, architecte-vooyer

Nombre de places : 150 chaises (1898), 306 places (1927)

Monument historique inscrit le 9 novembre 1984 (façades et toitures)

L'ancien théâtre municipal, élevé à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, conserve une belle façade sur rue, offrant aujourd'hui un cachet particulier à cette portion du boulevard ceinturant la vieille ville.

La décision de construire un « lavoir avec une salle de réunion » est prise par la Ville en 1893, sous l'impulsion du maire Lucien Arnault, à l'emplacement d'anciens abattoirs (déménagés en 1889)<sup>1</sup>. Le nouvel édifice est destiné à devenir un lieu culturel où se tiendront bals, concerts, réunions politiques. Les travaux, conduits par l'entrepreneur Louis Bringer, commencent en 1894 sous la direction de l'architecte E. Armand qui en avait dressé les plans dès 1893, remplacé en 1897 par l'architecte-vooyer Jules Brun. L'édifice est inauguré le 15 février 1898 avec un concert de charité, la réception définitive des travaux n'ayant lieu que le 24 juillet 1899. Par un curieux « coup du destin », comme aime à le rappeler l'actuel directeur du cinéma Trianon, le théâtre de Mende naît en même temps que le 7<sup>e</sup> Art !

Le théâtre est construit en pierres de taille bien assisées, jouant habilement sur deux qualités

de calcaire, ocre pour la façade et bleuté pour les autres élévations. La pierre calcaire ocre est bien identifiée à Mende car fort utilisée durant la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent beaucoup de maisons mendoises de cette période. Elle est notamment utilisée pour les importants travaux néogothiques de la cathédrale et pour la construction de l'hôtel de préfecture. Elle proviendrait d'une carrière voisine située à Bahours. Elle est particulièrement tendre et propice à la taille de modénatures variées, ce qui explique son utilisation pour les façades, les encadrements et les moulures. Au contraire, le calcaire bleuté de type dolomitique des autres murs est beaucoup plus dur, bien adapté à une solide construction. Son emploi s'explique sans doute par la disposition de cet édifice qui épouse une pente naturelle. La peur d'un glissement de terrain ainsi que la présence d'eau (le Lot n'est d'ailleurs pas très loin et peut déborder jusque-là) semblent avoir justifié un bâti massif. Le lavoir, situé dans l'étage de soubassement en contrebas du boulevard, était stabilisé par quatre piliers intérieurs en pierre.

La façade classique ordonnancée est l'élément remarquable de l'édifice justifiant sa protection. Divisée en trois parties verticales, elle présente un avant-corps central en saillie souligné par deux pilastres de part et d'autre et couvert par un fronton triangulaire supporté par un entablement. Elle est composée de deux niveaux séparés visuellement par un bandeau mouluré qui court sur toute la largeur. Une balustrade en pierre souligne les trois baies de l'étage de l'avant-corps. Le triplet de baies forme une serlienne en référence au célèbre architecte italien de la Renaissance Sebastiano Serlio : la baie centrale est ainsi couverte d'un



Façade de la salle de spectacle.

Projet d'élévation, 1<sup>er</sup> décembre 1893, E. Armand (Arch. mun. Mende).



arc en plein cintre à clé saillante, tandis que ses deux voisines, plus basses, sont surmontées d'un linteau droit. Deux médaillons sont disposés de chaque côté de cette grande baie : destinés à recevoir les lettres RF (pour République française) comme l'indique le relevé de l'architecte, ils n'ont jamais été sculptés. Cette façade est d'ailleurs beaucoup moins ornementée que sur le dessin de 1893, les dépenses ayant été revues à la baisse !

Quant au décor intérieur, trois projets sont mis en concurrence, avec dominante peinture ou tapisserie, sujet à un vif débat au sein du conseil municipal. Entre 1897 et 1900, le tapissier-décorateur Geneste-Robert réalise la décoration de la galerie et de l'avant-scène avec fronton en staff, armes de la Ville, sujets allégoriques, panneaux de lambris, pilastres et velums. Jusqu'en 1927, la salle n'a pas d'ameublement fixe. Les chaises en bois blanc présentes avant

la Grande Guerre sont utilisées pour les réfugiés et les hôpitaux temporaires. La Ville achète 261 strapontins et 45 fauteuils en 1927.

Ce théâtre est un cinéma depuis la fin des années 1960. Sur la façade opposée à celle du boulevard, un mur peint a été réalisé par la Ville en 1998. Du bâtiment originel, ne subsistent que quelques éléments : l'enveloppe extérieure bien sûr mais aussi deux des quatre piliers ainsi que deux arcs, présents aujourd'hui dans la salle n°3 du cinéma et rescapés de l'ancien lavoir démolé lors de la création de cette troisième salle en l'an 2000. Un projet d'agrandissement du cinéma est actuellement en cours de réalisation.

[ID]

1. En l'absence de publication, les sources principales sur la construction de l'édifice sont les documents conservés dans les archives municipales (1M4 et 1M5) et départementales (20955).

## Montpellier (Hérault)

### Théâtre de la Comédie

Dates de construction : 1881-1888, 1887-1904 (décoration intérieure)

Architectes : Marie-Joseph-Cassien Bernard dit Cassien-Bernard (1848-1926), Arthur Sassua (1859- ?)  
Auteurs de la décoration peinte : Ernest Michel (1833-1902), Jean-Baptiste Arnaud-Durbec (1827-1910), Antonin Chatinière (1828-1916), Alexandre Courtines (1857-1923), Paul Estève (1864- ?), Max Leenhardt (1853-1941), Auguste Privat (1865-1949), Édouard Lefèvre (peintures décoratives et plafond de la salle de concert)

Auteurs de la décoration sculptée : sculptures extérieures : Jean-Antoine Injalbert (1845-1933), Alfred Darvant (1830-1909), Auguste Baussan (1829-1907), Alfred Avinaud, Raymond Coste, Arthur Jullian, sculptures intérieures : Auguste Baussan et Édouard Lefèvre (staff)

Nombre de places : 1 500 (origine), 1 200 (aujourd'hui) et 350 pour la salle de concert (salle Molière)

Monument historique inscrit le 7 septembre 2020 (en totalité, classement en cours)

Le premier théâtre, construit à l'emplacement de l'actuel par l'ingénieur Philippe Mareschal de 1752 à 1755 à la périphérie de la ville ancienne, est le catalyseur d'un développement urbain nouveau. En 1785, un premier incendie détruit le bâtiment reconstruit partiellement par les architectes Jacques Donnat et Samson-Nicolas Lenoir (1785-87). En 1881, un second incendie anéantit de nouveau la salle, ne laissant que ses quatre murs. Un théâtre provisoire est édifié par Léopold Carlier, élève de Charles-Auguste Questel, en 1882-83.

La reconstruction définitive, sur le même emplacement agrandi, prend la forme d'un concours d'architecture lancé en juillet 1881 auquel se présente 13 concurrents dont les projets sont examinés par un jury au sein duquel prend place Charles Garnier, grand spécialiste des théâtres en France depuis la construction du nouvel Opéra de Paris. Le concours est remporté par l'architecte Marie-Joseph-Cassien Bernard dit Cassien-Bernard, élève de Questel et Jean-Louis Pascal à l'École des Beaux-Arts de Paris, et surtout inspecteur dans l'agence de l'Opéra de Paris. Les deuxième et troisième prix reviennent également à des élèves de Questel (Alphonse Goutès et Lucien-François Feuchère, ce dernier en collaboration avec Gustave Arnaud). L'impact du modèle parisien, grande salle monumentale insérée dans un urbanisme moderne, est évident même si l'exemple méridional n'en reprend pas exactement les

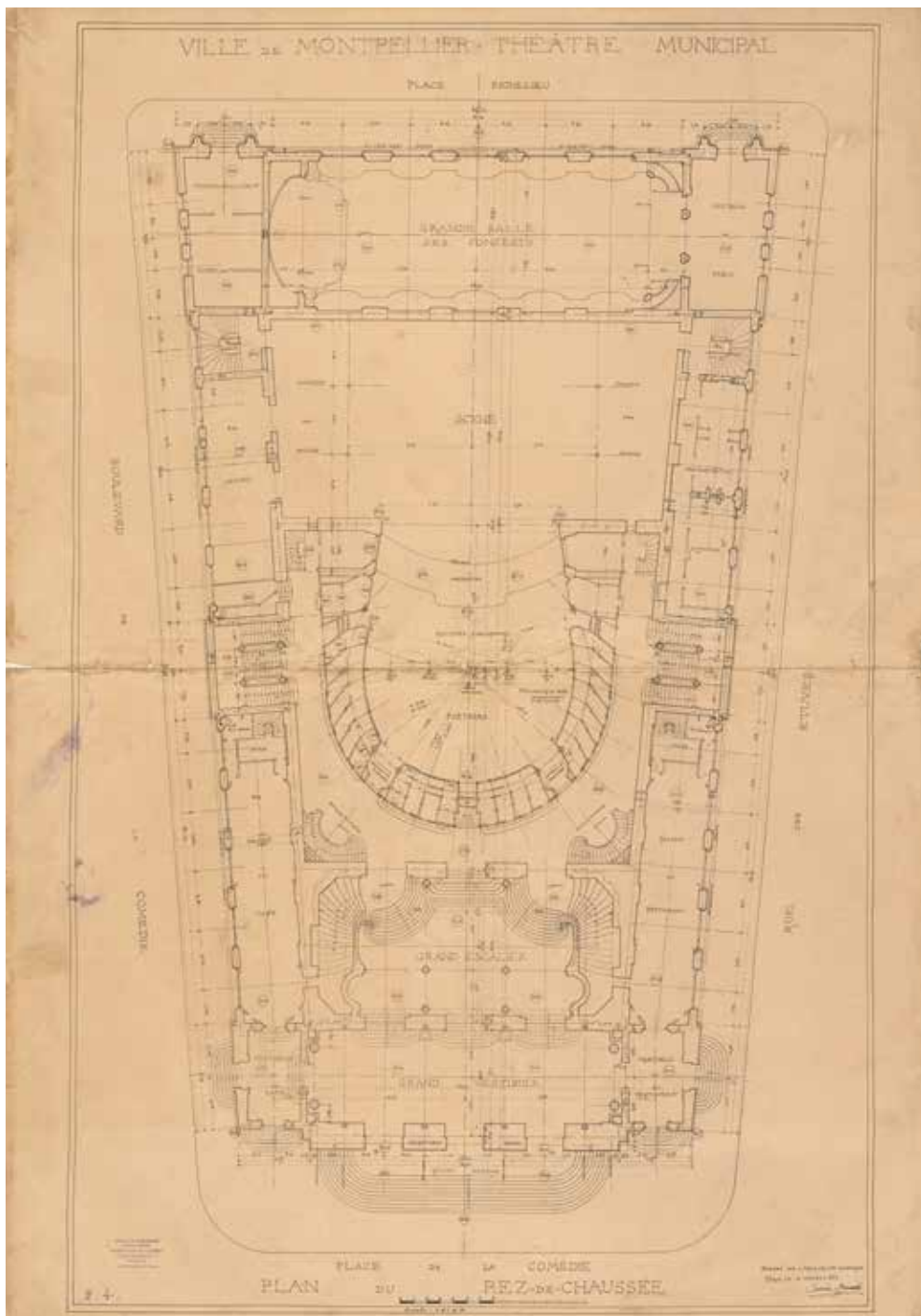


dispositions. À partir de la construction de l'Opéra de Paris, les colonnades en façade sont abandonnées au profit d'un rythme ternaire, déjà présent dans certaines salles d'Ancien Régime, mais qui s'impose massivement dans toutes les constructions postérieures. Toutes comprennent deux grands niveaux de façade, un rez-de-chaussée formant soubassement correspondant au vestibule, un premier étage pour le foyer accueillant un décor sculpté parlant et généralement de gracieuses colonnes encadrant de grandes baies pleines cintre. À Montpellier, Cassien-Bernard adopte

Façade sur la place de la Comédie en cours de construction, 1887 (coll. de l'Entente bibliophile de Montpellier).

Plan général de l'édifice montrant la progression jusqu'à la scène, 12 octobre 1883, Cassien-Bernard (Arch. mun. Montpellier, 1F112/4).







Dessin validé du motif de l'horloge, 2 juillet 1887, Jean-Antoine Injalbert (Arch. mun. Montpellier, M4/7).

Vue d'ensemble de l'édifice sur la place de la Comédie.

cette typologie de façade, mais se démarque de la « silhouette Garnier » en abandonnant la coupole aplatie et en adoptant un grand comble plus dans l'esprit du 18<sup>e</sup> siècle, contrairement aux projets concurrents proches du grand modèle parisien. L'examen du projet par le conseil général des Bâtiments civils amène l'architecte à raffiner son projet dont les plans d'exécution sont dressés entre juillet 1883 et octobre 1885.

La première pierre est posée le 14 juillet 1884 et le bâtiment inauguré le 1<sup>er</sup> octobre 1888 avec la représentation de l'opéra de Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots*, avec un livret d'Eugène Scribe. Entre ces deux dates, les dépenses grimpent de 2 millions à près de 3,4 millions y compris les acquisitions de terrain. Ces problèmes financiers, ainsi que les méthodes de travail de l'architecte et ses choix en matière de matériaux et d'entrepreneurs, privilégiant notamment des parisiens, créent les conditions d'une rupture avec les autorités municipales, Cassien-Bernard acceptant finalement de produire les documents nécessaires en laissant les mains libres à l'architecte directeur des travaux, Arthur Sassua. Le procès, conséquence de ce conflit, est réglé par le Conseil d'État en 1891 au bénéfice de l'architecte.

Le nouvel édifice comprend de vastes espaces de représentation à l'avant de la salle pour le plaisir de la bonne société qui se retrouve lors des soirées de gala, comme dans l'Opéra

parisien, le sobre vestibule d'entrée donne accès à un étourdissant escalier d'honneur aux marches chantournées dont l'ascension conduit à un vaste palier au sol coloré et surmonté d'un décor sculpté et peint d'une qualité inédite en province. Le grand foyer termine cette préparation au spectacle en donnant une vision sur la place de la Comédie. La grande salle à l'italienne est doublée par des parties techniques mises aux normes actuelles. Élément inédit, la salle montpelliéraine est complétée par une salle de concert rectangulaire d'une taille plus raisonnable à l'arrière de l'édifice et destinée à d'autres formes de spectacle.

La décoration peinte et sculptée constitue un ensemble remarquable de décors du début de la III<sup>e</sup> République rivalisant avec les exemples parisiens. Elle est réalisée par des artistes locaux formés à l'École des Beaux-Arts de Paris et dans l'atelier d'Alexandre Cabanel pour les peintres, de 1887 à 1904. La sculpture extérieure est réalisée sur des modèles de la maison parisienne Alfred Darvant et d'Auguste Baussan, ce dernier prenant en charge la direction de tout le chantier de sculpture. Il exécute aussi la façade principale avec les écoinçons des grandes arcades du foyer représentant des figures jouant d'instruments de musique, tandis que Alfred Avinaud, Arthur Jullian et Raymond Coste se partagent les trois autres façades. C'est un grand prix de Rome de sculpture, le biterrois Jean-Antoine Injalbert, qui exécute le motif central couronnant la façade (deux renommées entourant un cadran d'horloge et tenant chacune un flambeau, qui symbolisent l'une la musique en jouant de la trompette, l'autre la poésie en déclamant). On lui doit aussi les statues posées sur les balustrades [aujourd'hui déposées].



Trois espaces monumentaux reçoivent les décors intérieurs : l'escalier d'honneur, le grand foyer et la salle. L'escalier d'honneur est un vaste volume sur deux niveaux, dont la décoration, riche et foisonnante, cherche à rivaliser avec l'escalier de l'Opéra de Paris. Cependant la mise en page ne permet pas le même effet : l'escalier est divisé en deux séries de volées se rejoignant sur un palier central décoré d'une belle mosaïque de la maison Pellarin & fils, installée à Montpellier. L'aspect minéral de l'ensemble, réalisé en pierre et marbre (marches, balustrades...), avec ses pilastres colossaux, arcades plein cintre et écoinçons sculptés dus à Auguste Baussan, est contrebalancé par des médaillons en mosaïque à fond d'or avec l'initiale de Montpellier (de Pellarin), mais surtout

par le vaste plafond peint. Il se compose d'une ample voussure avec compartiments à motifs végétaux et ornementaux et quatre médaillons avec les armes de quatre grandes villes du département. Ces peintures sont l'œuvre d'Édouard Lefebvre, décorateur installé près de la gare de Montpellier, comme le décor de staff. Les trois coupoles sont conçues et exécutées par le peintre Ernest Michel, grand prix de Rome de peinture en 1860. Il y place des allégories de la *Nuit*, de l'*Aurore* (Phaéton sur le char du Soleil) et du *Jour*.

Le grand foyer présente un décor plus sobre avec une vaste peinture plafonnante de 80 m<sup>2</sup> due également à Michel et figurant *La Voie lactée* avec une quarantaine de nymphes dont les

Partie supérieure de l'escalier d'honneur donnant accès aux premières loges.

Plafond de l'escalier d'honneur par Ernest Michel avec Phaéon sur le char du Soleil au centre représentant *L'Aurore*.

carnations font contraste avec le bleu du ciel étoilé. En 1894, un concours est lancé pour décorer de peintures les huit trumeaux. Les lauréats sont tous montpelliérains : Paul Estève (*La Musique* et *La Tragédie*), Max Leenhardt (*La Comédie* et *La Poésie*) et Auguste Privat (*Le Chant* et *L'Histoire*) exécutent deux peintures chacun, tandis que Alexandre Courtines (*La Danse*) et Antonin Chatinière (*La Pastorale*), une seule. Auguste Baussan sculpte les deux figures couchées aux extrémités du foyer en 1904.

La salle est un vaste volume pouvant accueillir 1200 places dans les tons rouge et or. Elle présente un large parterre, un grand balcon en porte à faux, puis trois galeries supportées par des colonnes à chapiteaux d'ordre composite à l'allure moins que canonique. Les faces des galeries sont ornées de peintures décoratives dues à Édouard Lefebvre, comme toutes celles de la salle à l'exception de la coupole et les ornements en staff, avec des motifs de guirlandes de fleurs, masques, instruments de musique, ainsi que des éléments sculptés avec des cartouches contenant des noms de compositeurs. Le plafond en coupole repose sur des

Vue du foyer avec sa grande peinture plafonnante d'Ernest Michel et ses murs ornés d'allégories.

Pages suivantes :

La salle richement décorée et tournée vers la scène.

pendentifs assez plats ornés de peintures, présentant des génies soutenant un écusson avec nom d'un poète ou d'un musicien languedocien, prolongé par des plafonds en pénétration avec instruments de musique peints. La coupole est peinte par le Marseillais Jean-Baptiste Arnaud-Durbec dans le style rococo de Tiepolo représentant du côté de la scène « la ville de Montpellier sous la figure d'une femme debout sur les degrés du temple de la Gloire appelant à elle les poètes, les littérateurs et les musiciens » et sur les autres côtés « les danses du Languedoc, la danse du chevalet, la danse de la treille, jeux floraux, farandoles, etc. ».

Enfin la salle de concert, à l'arrière de l'édifice, perpétue une tradition montpelliéraine depuis le 18<sup>e</sup> siècle. Elle possède sa propre entrée avec un vestibule donnant accès à une longue salle rectangulaire avec un parterre à gradins, un balcon dans le fond et des galeries sur les côtés en forme de baignoire. Le parterre a été modifié en 1963. Le décor peint, comme les éléments en staff sont l'œuvre d'Édouard Lefebvre dans des tonalités dominantes jaune-orangé : guirlandes de fleurs, arabesques, cartouches à





cuirs enroulés, rubans... ainsi que des médaillons en camaïeu de rose sur fond or figurant des bustes de muses dans les voussures. Le plafond plat représente la salle à ciel ouvert, avec une balustrade et des architectures s'ouvrant sur un ciel nuageux avec des putti ailés jouant avec des rubans, des instruments de musique et des couronnes de laurier. Des oiseaux égayent l'ensemble, tandis que deux vélums brodés des noms du Drame et de l'Opéra, abritent du soleil les bustes de deux auteurs.

Afin d'améliorer les dispositifs scéniques, de mettre aux normes l'ensemble des

équipements, d'importants travaux ont eu lieu de 2009 à 2012. Ils ont permis de retrouver des vestiges de la commune clôture du 13<sup>e</sup> siècle, conservés dans les sous-sols. Ceux-ci ont été dégagés montrant la qualité de la construction des fondations par Cassien-Bernard et Sassua. La cuve à eau en métal servant pour le premier secours en cas d'incendie est elle aussi conservée et témoigne des préoccupations des architectes du 19<sup>e</sup> siècle pour la sécurité et leur hantise de l'incendie.

[OL]





## Pézenas (Hérault)

### Théâtre municipal

Dates de construction : 1609 (chapelle), 1650 (façade), 1804 (théâtre), 1886 (aménagements)

Architectes municipaux : A. Saunière, A. Mas, Paul Jeanbon

Auteur de la décoration peinte : Jean Laplaine (1901)

Nombre de places : 500 (origine), 220 (aujourd'hui)

Monument historique classé le 17 février 1995 (en totalité)

Dès 1783, la construction d'une salle de spectacle est envisagée par une société d'actionnaires privés de Pézenas. Ce projet répond à la nécessité de posséder un véritable lieu dédié à la poésie, à la danse, au chant et à la déclamation. Certainement jugée trop ambitieuse, l'idée est abandonnée et ce n'est que vingt plus tard, le 16 avril 1803, que quelques personnalités de la ville achètent la chapelle des Pénitents noirs, vendue comme bien national en 1793, transformant le monument en théâtre privé, ouvert en 1804. Pour aménager le théâtre, la structure de l'ancienne chapelle est entièrement modifiée, à l'exception de la voûte de la nef, de la sacristie et de l'imposante façade à bossage et fronton cintré.



On ignore le nom de l'architecte qui a conçu le programme de travaux et de décoration, mais le parti pris général présente toutes les

caractéristiques des théâtres du 18<sup>e</sup> siècle, à l'image de celui de Montpellier des années 1785. D'après un état des lieux dressé en 1855 par l'architecte municipal Joseph Montgaillard, un vestibule d'entrée ouvrait sur le « bureau de distribution », « le café » et la salle des pas-perdus, desservant le parterre, les baignoires et les deux niveaux de galeries, l'ensemble rayonnant dans une dominante de couleur bleue dans le goût du 18<sup>e</sup> siècle. À cette salle de spectacle s'ajoute une salle de concert, située au-dessus du vestibule d'entrée. Pendant un demi-siècle, opéras et opéras-comiques, français et italiens, sont donnés dans ce théâtre privé, dont la grande salle de spectacle « arrangée avec beaucoup de goût et installée suivant les meilleurs modèles de l'époque<sup>1</sup> » peut accueillir près de cinq-cents personnes.





Décor de la porte de l'ancienne chapelle des Pénitents noirs.

Plaque commémorative retraçant l'histoire du lieu.

Vue d'ensemble de la façade de la chapelle transformée en théâtre.

En 1854, la commune souhaite acquérir le théâtre alors propriété de cinq actionnaires, dont le richissime Jules Bonnet-Mel (1797-1864), grand donateur du musée Fabre de Montpellier en 1864<sup>2</sup>. Après trois ans de formalités, l'achat est effectué le 18 juin 1857, dotant définitivement la ville d'un théâtre public, à l'image de Montpellier, Nîmes ou Béziers. Diverses transformations de l'édifice sont réalisées jusqu'en 1886 sous la direction des architectes municipaux Mas et Saunière. Ces travaux visent la modernisation de certains dispositifs, comme l'éclairage au gaz, l'amélioration des espaces de circulation, l'aménagement des deux portes de part et d'autre du grand portail d'entrée ou encore l'agrandissement du vestibule. En 1884, la création d'une « fosse » d'orchestre implique la construction de nouvelles loges d'avant-scène, et diverses retouches décoratives sont apportées aux parquets et papiers peints, donnant à la salle une dominante rouge. La direction commande également en 1886 de nouveaux décors de scène à Jean-Baptiste Amen (1837-après 1891), peintre décorateur du théâtre de Nîmes, représentant une place publique, un salon romantique, un fond de mer, une forêt, des rochers, une fontaine...

C'est dans cet espace privilégié de l'illusion et à cette période que la figure de Molière s'impose à Pézenas, point de départ des grandes manifestations moliéristes de 1897 et de la grande rénovation esthétique du théâtre à partir de 1899. Cette dernière campagne de travaux, menée par l'architecte de la ville Paul Jeanbon et le peintre-décorateur de Montpellier Jean Laplaine, donne à la salle de spectacle son aspect définitif. Les décors de Laplaine remplacent alors ceux d'Amen en 1901<sup>3</sup>.



Détail du décor du premier balcon.

Le vestibule d'entrée avec le buste de Molière.

Vue de la salle depuis le dernier balcon avec les anciennes voûtes de la chapelle décorées de velums.

Peinture du plafond de l'avant-scène illustrant la traditionnelle danse des treilles.



Les galeries développent au-dessus du parterre un balcon à profil concave, disposé en U, meublé de « strapontins coquets » et doté de cinq loges de fond, l'ensemble est décoré de papier peint rouge à rayures. Le second niveau de galerie reprend en réduction le

même schéma et un décor identique, des gradins de bois, le paradis remplaçant les loges de l'étage inférieur. Au-dessus de la « fosse », l'ouverture de scène est flanquée de part et d'autre d'un atlante et d'une cariatide disposés dans des colonnes cannelées à chapiteaux d'ordre corinthien. Des colonnes identiques encadrent les loges d'avant-scène du premier balcon décorées de trophées musicaux ou de masques pour les loges au-dessus. Rubans, cadres moulurés, guirlandes festonnées... décorent les balcons, l'ensemble exécuté en « staff carton-pierre » rehaussé d'effets couleur bronze et or. Pour le rideau de scène, Laplaine peint de grandes draperies feintes ouvrant sur un jardin luxuriant avec le monument dédié à Molière du sculpteur Jean-Antoine Injalbert inauguré à Pézenas en 1897. En écho, la toile du plafond de l'avant-scène déroule une belle composition en frise illustrant le thème des danses





régionales, ici celle des Treilles<sup>4</sup>. Enfin, la voûte de la salle représente un décor printanier de fleurs polychromes sur un grand velum et ciel azuréen.

Dans les années 1920, quelques peintures au pochoir sont apposées dans le vestibule et le foyer sans altérer l'ambiance générale du théâtre. Fermé en 1947 pour des raisons de sécurité, le théâtre rouvre en 2012 après une restauration générale. La communauté d'agglomération Hérault-Méditerranée, maître d'ouvrage, la ville de Pézenas et la direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon ont défini le parti pris de restauration. Cette opération a été confiée pour la partie patrimoniale à Dominique Larpin, architecte en chef des monuments historiques, et pour la partie technique à Yvan

Peytavin, architecte et scénographe. Le monument a retrouvé sa fonction initiale de salle de spectacle, intégrant la technique des théâtres d'aujourd'hui, et rayonne dans son dernier état décoratif des années « 1900 ».

[LF]

1. Description de Joseph Montgaillard en 1855, citée par Jean Nougaret dans *Le théâtre de Pézenas. Hérault, Itinéraire du patrimoine* n°10, 1992.

2. Sur Bonnet-Mel, voir Farigoule (Jérôme), *Le Trait en majesté*, cat. d'exp., Montpellier, musée Fabre, Somogy, 2011, p. 15-17.

3. Seul « Le palais » est connu par une photographie ancienne reproduite dans Nougaret (Jean), 1992, p. 74.

4. Les danses du Languedoc sont très appréciées dans la parure décorative des théâtres de la région, en témoignent les peintures du théâtre de Montpellier des années 1880 : danse de chevalet, danse de la treille, jeux floraux, farandoles. Voir Nougaret (Jean), *Montpellier Monumental*, Paris, Éditions du patrimoine, 2005, t. 1 p. 423-424.

Rieux-Volvestre (Haute-Garonne)

## La Tourasse (maison commune et théâtre)

Date de construction : 1923 (date portée)

Auteur de la décoration peinte : Mercié (signature portée)

Nombre de places : 150

Monument historique inscrit le 23 juillet 1990 (la Tourasse en totalité)

Rien ne laisse supposer la présence de ce charmant théâtre à l'italienne derrière l'imposante façade de *La Tourasse*, terme désignant en gascon une grosse tour ancienne. Implanté à l'entrée de la rue de Sala (du château), parallèle à la grand-rue de la petite cité épiscopale de Rieux<sup>1</sup>, ce bâtiment à trois niveaux, bâti en briques et couvert par un haut toit en tuiles plates, a appartenu à la famille de Tersac au 13<sup>e</sup> siècle puis aux Marquefave, coseigneurs de la ville. Il se distingue des maisons voisines par sa massivité et son toit élané. La façade antérieure conserve au premier étage une baie géminée avec colonnette double à chapiteau feuillagé en calcaire



datable de la première moitié du 13<sup>e</sup> siècle. Les autres baies ont été remplacées au 18<sup>e</sup> siècle par quatre grandes fenêtres à arc segmentaire. La porte d'entrée encadrée par des pilastres portant un fronton cintré a été refaite à la même époque.

Le 6 octobre 1517, la communauté de Rieux achète l'édifice à la baronne de Marquefave pour en faire la salle de réunion du conseil des consuls qui l'utilisent jusqu'en 1795. Un document de 1742<sup>2</sup> donne un aperçu de la distribution : le rez-de-chaussée « consistait en une grange » tandis que l'étage se composait « d'une grande salle pour les assemblées du conseil de ville » et d'une « petite chambre [pour] les archives de la communauté et du diocèse » avec au-dessus un « galetas ». Le rez-de-chaussée conserve deux cellules de la geôle, probablement aménagées à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, dont les murs sont couverts de graffitis de détenus. Dans l'entrée, un guichet sommaire en planches est adossé à l'escalier en vis desservant l'ancienne salle des consuls transformée en théâtre.





Une première salle de spectacle semble avoir été aménagée au 19<sup>e</sup> siècle pour des troupes ambulantes. La société philharmonique Les Enfants de Rieux, société sur laquelle on ne dispose d'aucune information, obtient le bail des locaux et y aménage ce petit théâtre au décor soigné.

La transformation de la salle des consuls en théâtre dans les années 1920 a bouleversé la distribution des étages supérieurs, avec la suppression du plancher et des cloisons. La salle se compose d'un parterre planchéié

et d'un balcon au garde-corps galbé, orné de guirlandes de roses en plâtre fixées avec des clous et des fils. Les murs ont été doublés de planches enduites clouées sur des poteaux, le tout a reçu un décor peint : des panneaux<sup>3</sup> avec des vues de la ville et de la campagne environnante, des guirlandes de roses enrubannées

Détail d'un bélier égayant la frise du balcon.

Façade sur la rue.

Décor central du plafond ouvrant sur le ciel.





Vue d'ensemble de la salle de spectacle.

soutenant des médaillons portant des inscriptions, « VAUDEVILLE », « COMEDIE », « OPERA »... Le plafond de la salle est peint d'un oculus bordé d'une balustrade fleurie en trompe-l'œil ouvrant sur un ciel bleu ; deux putti présentent les armes de la ville et un trophée de musique et de peinture. Ce décor est signé Mercié qui serait selon la tradition orale un des épiciers de la ville ! Le fond de scène est orné d'un paysage champêtre<sup>4</sup>. Le centre du cadre de scène porte la date de 1923 flanquée de deux figures maladroites de Renommée se détachant sur des treillages fleuris.

Il semble que la salle ait accueilli des spectacles jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Dans les années 1960, le théâtre est encore utilisé en tant que salle de cinéma comme en témoigne la cabine de projection. Le bâtiment qui s'est dégradé au fil des ans, est fermé en 1965 pour des raisons de sécurité. En 1990, La Tourasse avec le théâtre sont protégés au titre des monuments historiques. Des travaux de restauration – mise hors d'eau et hors d'air – ont été réalisés en 1990-92 et en 2005. La commune a commandé dernièrement une étude afin de pouvoir rouvrir la salle ; le respect des normes de sécurité pour l'accessibilité et leur coût ont compromis jusqu'à ce jour la réalisation de ce beau projet.

[MED]

1. Le pape Jean XXII décide en 1317 de démembrer le diocèse de Toulouse en créant six nouveaux diocèses ; le bourg de Rieux est choisi comme siège d'un des nouveaux évêchés en raison de la présence d'un prieuré.

2. Arch. dép. de la Haute-Garonne, C 1927, biens patrimoniaux de Rieux.

3. Vraisemblablement fixés en haut sur les murs du balcon à l'origine, ils sont pour la plupart démontés.

4. Il couvre le conduit de l'ancienne cheminée dont le foyer est visible sous la scène ; les piédroits de la cheminée sont peints de fleur de lys.

Sète (Hérault)

## Théâtre Molière

Dates de construction : 1896-1904

Architecte : Antoine-Émile Gour (né en 1859)

Auteurs de la décoration peinte : Édouard Lefèvre (1842-1923), Léon Galand (1872-1960), Guirand de Scévola (1871-1950), Ernest Azema (1871-1917), Émile Troncy (1859-1943)

Auteurs de la décoration sculptée : Jean-Antoine Injalbert (1845-1933), Auguste Baussan (1829-1907) et André Saurel, Marius Roussel (1874-1942)

Nombre de places : 1 401 (origine), 850 (aujourd'hui)

Monument historique inscrit le 26 septembre 2003 (en totalité)

Le temple sétois de l'art lyrique, inauguré le 12 avril 1904 avec *La Favorite*, opéra de Gaetano Donizetti, est le plus récent des théâtres à l'italienne de l'Hérault (Béziers 1844, Montpellier 1888). À l'époque où le théâtre à l'italienne est le seul modèle européen de théâtre<sup>1</sup>, il est qualifié de « plus jolie salle à l'italienne de tout le sud de la France ». Le Théâtre Molière de Sète ainsi nommé depuis 1983, scène nationale depuis 1987, est toujours considéré comme l'un des fleurons architecturaux de

la ville. Vaisseau amiral de la culture sur le bassin de Thau, le théâtre est depuis 2003 un patrimoine intercommunal sous la responsabilité de Thau agglomération.

Dès 1888, année de l'inauguration du théâtre de Montpellier, est envisagée la création d'un théâtre sur un projet de l'architecte montpellierain Léopold Carlier (1839-1922), afin de suppléer aux salles du Théâtre la Comédie, du Casino Kursaal et du Théâtre Jeannin. Mais ce



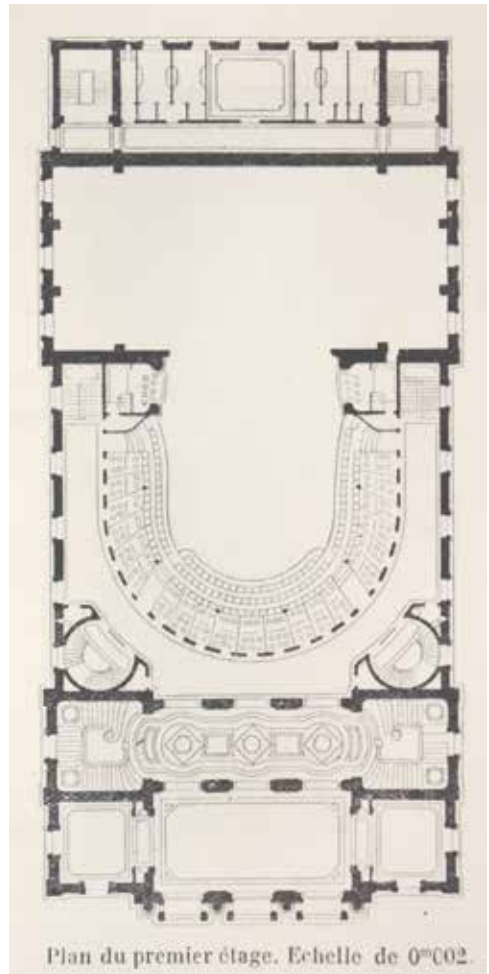


Motif central sculpté par Jean-Antoine Injalbert.

Façade principale inspirée de la Comédie de Montpellier et plan du 1<sup>er</sup> étage du bâtiment, publiés dans la *Construction moderne*, 3 juin 1905.

n'est qu'en 1896, qu'est actée sa construction, confiée à l'architecte de la Ville, Antoine Gour. Celui-ci succède à Léon Rosiès, architecte municipal de Sète de 1881 à 1892, créateur de nombreux bâtiments (bourse du travail, halles, collège communal). Pour Honoré Euzet (1895-1931), nouveau maire de Sète, le quartier de la Bordigue (la pêcherie) au nord de la ville en pleine expansion s'impose pour ce théâtre tant attendu. C'est donc sur des terrains marécageux gagnés sur la mer, sur la belle perspective de l'avenue de la Gare (actuelle avenue Victor-Hugo) récemment tracée (1885) que le théâtre trouve son écrin, participant ainsi au développement urbain et au renouvellement social de la cité portuaire.

Comme tous ses contemporains, le théâtre de Sète s'inspire du grand modèle parisien (Opéra Garnier) revisité par la Comédie de Montpellier. Cependant il adopte des proportions plus modestes : 29 m de façade principale, 60 m de profondeur et 25 m de hauteur. Fondé sous le niveau de la mer grâce à des pilotis, le nouvel édifice met en œuvre les techniques les plus modernes de construction sur un sol instable. Conçu dans un style néo-Renaissance, le théâtre est construit en pierre de taille. Les quatre façades sont en grand appareillage : calcaires de Ruoms pour le soubassement, de Nîmes pour la façade principale, plus coquillé des Baux-de-Provence pour les élévations et pierres de Beaucaire pour les encadrements. L'ossature de l'édifice est une vaste structure métallique, véritable prouesse technique et esthétique répondant aux exigences de forme de la salle et de la coupole. Des innovations, comme l'utilisation des fermes « Polonceau » à double poinçon renversé pour les charpentes couvertes de zinc, attestent de la volonté de



Signature de l'architecte Antoine Gour au plafond du foyer.

Vue d'ensemble de la salle avec ses trois balcons.

Un des termes encadrant les loges d'avant-scène, figurant une femme tenant une aiguière.

modernité et du souci de qualité de cette réalisation<sup>2</sup>. Si l'organisation des volumes intérieurs est celle classique des théâtres à l'italienne, la liberté de l'espace permet un dispositif scénique d'envergure et d'une grande amplitude : grande scène (12 x 16 m), deux pièces latérales, arrière-scène, quatre niveaux de loges, large fosse d'orchestre.

Précédée d'un perron majestueux, la façade principale s'orne d'un décor sculpté fidèle aux canons de l'Antiquité revus par la Renaissance italienne : colonnes à fût lisse ou cannelé, surmontées de chapiteaux ioniques ou corinthiens, pilastres à chapiteau toscan, jeu des sept masques placés en diagonale, anges musiciens avec flûte à bec et violon, tambourin et cymbales ou encore cor de chasse des écoinçons du *piano nobile*. Autant de



sculptures dues aux Montpelliérains Auguste Baussan et André Saurel, ou bien au Biterrois Jean-Antoine Injalbert, qui exécute avec brio le couronnement de l'attique.

À l'intérieur, le raffinement est encore plus apparent. La salle à l'italienne, dans les tons rouge et or, est surplombée d'un lustre monumental d'Henri Beau (1855-1937)<sup>3</sup> éclairant le plafond peint d'une voûte céleste. La salle comprend trois galeries avec balcons, loges et baignoires, autour de l'amphithéâtre. Les dégagements sont larges et nombreux, distribués









par les deux escaliers d'honneur et quatre secondaires. Vestibules, foyers, salle et galeries ont conservé leurs décors d'origine (stucs, tentures, mobiliers et peintures), reflétant le goût de la III<sup>e</sup> République triomphante. La décoration en staff de l'ensemble des plafonds est due à Édouard Lefèvre, élève d'Alexandre Cabanel. Plusieurs grands tableaux ornent l'escalier à double volée : *La danse du Feu* d'Ernest Azéma, *Les Joutes* de Léon Galand, *Le Carnaval* et *Le déchargement des oranges* d'Émile Troncy. Deux sculptures du Sétois Marius Roussel symbolisant *La Tragédie* et *La Comédie* dominent les escaliers du foyer. Les peintures marouflées, fêtes galantes et paysages choisis, sont l'œuvre du Sétois Guirand de Scévola.

Pour les décors de scène, la commande est passée à Eugène Carpezat (1833-1912), décorateur du palais Garnier, qui livre neuf panneaux nécessaires pour accueillir tout type d'opéra : un tombeau, une chapelle, un cloître, une montagne avec rochers, une prison, un palais gothique, un quai avec une barque, une place publique et enfin un grand escalier.

Pendant un siècle d'existence, aucune dégradation, ni rénovation sauvage ne sont venues

dénaturer le théâtre. Cependant d'importants travaux de conservation, de mise aux normes et de modernisation sont réalisés de 2011 à 2013 en étroite coordination avec la DRAC. Si l'objectif était de renforcer la pierre, restaurer les sculptures endommagées, ces travaux ont aussi permis d'améliorer la qualité de l'accueil et le confort du public, de moderniser l'équipement scénographique et de restaurer les décors<sup>4</sup>. Ce chantier complexe, magnifié par une cohérence architecturale et culturelle, a su conjuguer les enjeux patrimoniaux et l'usage contemporain du spectacle vivant.

[HP]

1. 170 théâtres furent construits en France dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, à la suite de l'Opéra Garnier achevé en 1875. Celui de Sète est recensé parmi les 46 plus intéressants théâtres à l'italienne de France, dont cinq seulement dans le Languedoc-Roussillon.

2. Fabre (Xavier). *Le Théâtre sans fin. La transformation du théâtre historique de Sète*, Arles, 2013, p. 30.

3. Pionnier de l'éclairage électrique, Henri Beau réalise les lustres de nombreux opéras à Paris, Nice ou Genève.

4. La rénovation a été confiée au cabinet d'architectes Fabre/Speller. 24 entreprises dont 13 héraultaises sont intervenues et près de 80 personnes ont travaillé en simultané sur ce chantier exceptionnel. Ils ont été suivis à la DRAC par Delphine Christophe.

Le foyer au riche décor peint et sculpté.

Scène de la Renaissance, peinture de l'avant-foyer.

Toulouse (Haute-Garonne)

## Théâtre du Capitole

Dates de construction : 1736-1738, 1816-1818, 1878-1880, 1917-1923 (reconstruction), 1950 (idem), 1995 (idem), 2004-2006 (cage de scène)

Architectes : Guillaume Cammas (1698-1777), Jacques Cellerier (1742-1814) et Guy de Gisors (1777-1835), Charles Alfred Leclerc (1848-1905), Marcel Dieulafoy (1844-1920), Paul Pujol (1848-1897), Henri Brunerie (1916-1972), Yvonnick Corlouër (1932-2017) et François Linarès (né en 1947), Jean-Loup Roubert (né en 1932)  
Auteur de la décoration sculptée : Abel Fabre (1846-1922)

Auteurs de la décoration peinte : Bernard Bénézet (1835-1897), Henri Rachou (1855-1944), Richard Peduzzi (né en 1943)

Nombre de places : 667 (1737), 950 (1818), 1156 (2022)

Monument historique classé par liste de 1840 et par arrêté du 11 février 1911 (façade sur la place du Capitole), inscrit par arrêté du 11 octobre 2021 (façades et toitures non classées, à l'exception de la surélévation de 2006, classement en cours)





Façade sur la place du Capitole.

Figure de théâtre sculptée en agrafe d'une baie du rez-de-chaussée.

jusqu'à aujourd'hui. Ils commandent en 1736 une nouvelle salle à l'italienne à Guillaume Cammas, inaugurée le 11 mai 1737. Elle pouvait accueillir 667 spectateurs et sa scène était plus profonde que l'actuelle.

Cette salle en mauvais état est fermée le 18 juin 1800, les représentations se déroulant alors dans le Théâtre privé de La Liberté installé en face dans l'ancien couvent Saint-Martial. Dans un rapport de 1808 au conseil des Bâtiments civils, l'architecte Brongniart note qu'elle est mal construite et mériterait presque une reconstruction complète. En 1816, deux architectes parisiens, Jacques Cellerier et Guy de Gisors livrent les plans d'une nouvelle salle<sup>1</sup>. Inaugurée le 1<sup>er</sup> octobre 1818, elle pouvait accueillir 950 personnes et était essentiellement consacrée à l'opéra. Durant plus de quarante ans, la question de la reconstruction du Capitole voit se succéder les concours, les projets et les controverses politiques. L'emplacement du théâtre pose un problème crucial : doit-il rester dans l'enceinte du Capitole ou être déplacé face de l'hôtel de ville comme le propose l'architecte toulousain Jacques-Jean Esquié (1817-1884), lauréat en 1844 du concours pour la reconstruction ?

Alors qu'Alfred Leclerc, architecte parisien, élève de Charles-Auguste Questel et grand prix de Rome en 1868, est finalement nommé en 1878 pour mener le grand chantier du Capitole, Marcel Dieulafoy, ingénieur des ponts et chaussées et directeur des services des travaux municipaux, est choisi sans concours par le maire pour aménager la salle de spectacle. En dépit du refus des plans par le conseil des Bâtiments civils et de l'opposition d'Esquié, alors conseiller municipal, les

Le Capitole abrite l'hôtel de ville de Toulouse et le théâtre municipal. Il se compose de bâtiments bâtis entre le 17<sup>e</sup> et la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Sa longue façade antérieure est édifiée entre 1751 et 1759 par Guillaume Cammas, peintre et architecte de la Ville, afin d'offrir à la vieille « maison commune », une élévation digne de la future place royale. Elle est animée par un large avant-corps central et deux avant-corps latéraux convexes à fronton courbe. Le théâtre correspond à l'avant-corps et aux trois travées sud-ouest ; son fronton est surmonté des statues de la Tragédie et la Comédie encadrant les attributs de la musique.

Au 16<sup>e</sup> siècle, une salle de l'auberge du Logis de l'Écu, implantée au sud du vaste *moulon* occupé par la maison commune, sert ponctuellement pour des représentations théâtrales. Les capitouls font aménager en 1671 une première salle permanente avec des loges, toujours dans le même secteur, décidant ainsi de l'emplacement du théâtre

Façade latérale du 19<sup>e</sup> siècle.

Longue façade de Guillaume Cammas sur la place du Capitole.

La salle tout de rouge et d'or.

travaux se déroulent de 1879 à 1880. Dieulafoy démissionne en raison du scandale que suscite leur surcoût. En l'absence d'illustration conservée, on peut supposer que l'architecte y développe un style éclectique alors en vogue. Le peintre toulousain Bernard Bénézet réalise le plafond de la salle (Clémence Isaure et la Belle Paule) et Henri Rachou décore le foyer.

Dans le même temps, Alfred Leclerc remet en 1879 les premiers plans pour la reconstruction du Capitole en conservant la façade de Cammas, la cour Henri IV et le théâtre au sud ; les travaux de gros œuvre débutent en 1884. La façade postérieure reprend l'organisation générale de la prestigieuse façade du 18<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Le fronton est du théâtre est orné d'un haut-relief du sculpteur Abel Fabre - *Le comte Raimond V remettant la charte des libertés à la ville*. L'ensemble de cette façade







réserve une place importante à la sculpture, notamment les clés des baies du rez-de-chaussée ornées de têtes d'acteurs et de personnages célèbres du répertoire. L'école de sculpture toulousaine est alors au faite de sa gloire.

Ravagée par un incendie le 10 août 1917, la salle du théâtre est reconstruite par l'architecte Paul Pujol qui reprend son projet de 1892 ; la salle se caractérise par son opulent décor. La réhabilitation de 1950 par l'architecte de la Ville, Henri Brunerie, afin de moderniser le jeu d'orgue et l'électricité, supprime tous les décors 1900 au profit d'une salle sobre aux tonalités rouges.

La rénovation de 1995 par les architectes toulousains Yvonnick Corlouër et François Linarès et l'architecte en chef des BCPN et des monuments historiques Jean-Loup Roubert a cherché à recréer pour la salle la richesse passée ; elle est peinte de trompe-l'œil dans

des tons ors, conçus par le décorateur et scénographe Richard Peduzzi. En 2006, la cage de scène est modernisée pour une gestion informatisée des cintres motorisés<sup>3</sup>, qui permettent de compenser l'étroitesse de la scène et l'absence de coulisses.

L'incendie de 1917 et les rénovations successives du théâtre et des parties techniques ont fait table rase de tous les aménagements anciens. La taille réduite du plateau de scène et l'absence de coulisses contraignent à une utilisation maximale de tous les espaces du théâtre. Le Capitole, une des grandes salles françaises d'opéra, est encore exploité en régie directe par Toulouse-Métropole.

[MED]

1. Architecte d'opération Jean-Pierre Laffon (1787-1865).
2. La façade sud en brique (théâtre), datant de 1816, n'a pas été reconstruite.
3. Ces nouvelles installations ont nécessité une surélévation d'un étage au-dessus de la scène avec un toit arrondi couvert en bac acier.

## Villefranche-de-Rouergue (Aveyron)

### Théâtre municipal, ancienne salle des fêtes

Dates de construction : 1894 (projet), 1897-1898

Architecte : Ernest Fage (1857-1936)

Décoration sculptée : Ambialet et Ernest Fage

Décoration en céramique : A. Janin et Guérineau

Nombre de places : 400 (origine), 355 (aujourd'hui)

Monument historique inscrit le 1<sup>er</sup> avril 1993 (théâtre, y compris les porte-affiches)



Alors que le fronton porte l'inscription « Salle des Fêtes » en lettres dorées, cet édifice s'apparente par son plan, sa façade et son décor, au modèle du théâtre à l'italienne qui connut un grand succès. Villefranche-de-Rouergue a disposé dès 1810 d'une salle spectacle, aménagée dans l'ancien couvent de la Visitation transformé en hôtel de ville après la Révolution. Elle est fermée, sans doute à la fin des années 1820, et transformée par la commune en poids public.

Villefranche, bastide fondée en 1252 et florissante au Moyen Âge, est à la fin du 19<sup>e</sup> siècle une sous-préfecture d'un peu moins de

10 000 habitants quand on décide de la construction d'une nouvelle salle des fêtes. En 1894, le projet est examiné en conseil municipal à l'initiative du maire Marcellin Fabre. Le choix se porte sur une parcelle laissée vacante par le déménagement du palais de justice, le long du quai du Palais (aujourd'hui de la Sénéchaussée), en bordure de l'Aveyron, au sud de la bastide. La façade antérieure, ouvrant sur la rivière, offre un paysage urbain plaisant, le monument étant visible de la rive droite. Le budget étant contraint, ses dimensions sont modestes (environ 13 m de largeur sur 33 de longueur). C'est l'architecte de la Ville, Ernest Fage, Parisien formé dans l'atelier Coquart

Façade donnant sur l'Aveyron.

Foyer du public, espace de convivialité.

à l'École des Beaux-Arts, qui est chargé du projet. Pour les travaux, il fait appel à des entrepreneurs locaux : A. Rossignol pour la maçonnerie, J. Loupiac pour la charpente, E. Castex pour la peinture...

L'architecte opte pour un plan classique avec vestibule d'entrée, foyer à l'étage et salle de spectacle rectangulaire avec un balcon en ovale tronqué. La façade reprend un vocabulaire architectural académique fréquemment utilisé depuis les années 1870. Comprises entre deux pavillons, légèrement plus bas, jadis surmontés de balustrade, les trois travées centrales, correspondant à la largeur de la salle, dessinent un avant-corps. Les chaînes d'angle à bossage de l'avant-corps supportent un fronton-pignon dont les rampants sont soulignés par une corniche à modillons massive. Le rez-de-chaussée, présentant un bossage continu en table en plein

cintré, alors qu'à l'étage les portes-fenêtres du foyer sont rectangulaires. Elles ouvrent sur un balcon à garde-corps à balustres, porté par quatre consoles ornées de feuilles d'acanthé alternant avec les agrafes sculptées de masques des portes du rez-de-chaussée formant consoles. Le fronton est percé d'une fenêtre thermale dont la clé est ornée d'un masque de théâtre antique. La manufacture parisienne A. Janin et Guérineau a fourni les carreaux de céramique bleu turquoise portant l'inscription « Salle des Fêtes » encadrée de trophées d'instruments et de partitions de musique ainsi que les petits bas-reliefs à motifs végétaux. Des noms d'auteurs dramatiques, de compositeurs et d'acteurs sont gravés sur les tables sculptées au sommet des chaînes. Fage a concentré toute la décoration sur la façade antérieure, les autres élévations sont dépouillées, simplement animées par les baies éclairant l'étage de la salle.





Le vestibule d'entrée, dont le sol en granito porte la date de 1897, permettait autrefois d'accéder directement au parterre. Comme la salle de spectacle et le foyer, il a reçu un décor sculpté soigné en carton-pierre. Placé dans le pavillon droit, le grand escalier donne accès au foyer et au balcon ; sa rampe en fer forgé est signée « GARGAROS / Serrurier / VILLEFRANCHE » qui a également réalisé le garde-corps du balcon intérieur ouvrant sur la cage d'escalier. Cette dernière a reçu une peinture effet marbre. Le plafond du foyer ainsi que quatre consoles ornées de bustes de jeunes filles conservent une partie de leur polychromie alors que l'ensemble du théâtre est aujourd'hui uniformément peint en blanc.

La salle ne dispose que de deux loges d'avant-scène et un balcon au garde-corps galbé, supporté par quatre colonnes ornées de feuilles de laurier et de guirlandes de chêne, motif repris pour le cadre de scène. Les cartouches sculptés, de deux putti au centre du balcon et de têtes de Méphistophélès pour des loges, référence à l'opéra de Charles Gounod, sont signés de l'architecte Fage et du sculpteur toulousain Ambialet, élève d'Alexandre Laporte. Ce dernier est peut-être aussi l'auteur des décors des corniches avec têtes féminines. Ce décor intérieur soigné montre le souhait de se rapprocher des grands théâtres en dépit des moyens modestes.



Les travaux sont réceptionnés le 17 août 1898 et le bâtiment est inauguré les 23, 24 et 25 septembre 1898 avec plusieurs jours de festivité. La salle est transformée en cinéma, le *Splendide Cinéma Pathé*, de 1912 à 1927. Des troupes de passage et des conférences continuent de s'y produire ponctuellement. Après la fermeture du cinéma, l'état sanitaire du théâtre qui n'est plus régulièrement utilisé, se dégrade. Un projet de rénovation est envisagé par la commune en 1990 et confié aux architectes villefranchois Didier et Jean-Claude Marty. La procédure d'inscription intervient à ce moment-là afin de préserver l'essentiel de ses dispositions d'origine. C'est en tant que théâtre municipal qu'il a été inscrit en 1993 en raison de l'homogénéité et de la conservation de son architecture et de son décor. Bien que la commission ait signalé l'intérêt du rideau de scène d'origine, sans doute commandé à la maison Diosse et fils de Lyon, et la possibilité de le protéger au titre des objets mobiliers, il a été remplacé par un rideau moderne, de même que la machinerie d'origine. Le théâtre a rouvert en mars 1996.

[MED]

Salle avec balcon soutenu par de fines colonnettes.  
Grand cartouche sculpté au centre du balcon.  
Vestibule et balcon du foyer ouvrant sur l'escalier.



## Glossaire

**Avant-scène** : partie de la scène visible lorsque le rideau est baissé, abritant la trappe du souffleur et la rampe. Elle dissimule parfois la fosse d'orchestre.

**Baignoires** : loges placées autour de la salle au niveau du parterre, sous le premier balcon, proposant des places à prix réduit.

**Balcons** : galeries entourant la salle et abritant les loges, la première étant souvent avancée par rapport aux suivantes.

**Cadre de scène** : élément architectural formant séparation entre la salle et la scène, comme un arc triomphal à l'entrée d'un chœur d'église. Il dissimule rideaux de scène et de fer.

**Cage de scène** : volume à l'arrière du cadre de scène, abritant les dessous, la scène et les cintres.

**Cintres** : espaces situés au-dessus de la scène et abritant une partie de la machinerie et des décors, ainsi que les appareils d'éclairages (herses, portants).

**Col de cygne** : cloison partielle découpée en forme de col de cygne.

**Dessous** : espaces situés sous la scène et abritant une partie de la machinerie et des décors.

**Fosse d'orchestre** : espace placé au même niveau que le parterre au-devant de l'avant-scène et accueillant les musiciens de l'orchestre.

**Foyer** : lieu recevant le public durant les entractes.

**Gradins** : succession de plateaux de hauteur croissante sur lesquels sont placés les sièges des spectateurs et leur offrant une meilleure visibilité.

**Herse** : dispositif d'éclairage horizontal situé dans les cintres.

**Jeu d'orgue** : pupitre réunissant les conduites de gaz ou les câbles électriques permettant de varier l'intensité de la lumière et de contrôler les effets lumineux.

**Loges** : alvéoles situées dans les balcons, séparées par des cloisons, pleines ou réduites en France à des cols de cygne,

**Loges d'avant-scène** : richement décorées, elles sont placées au niveau de l'avant-scène et marquent la séparation visuelle entre la salle et la scène. Au 19<sup>e</sup> siècle, elles accueillent ordinairement les autorités civiles, le maire et le préfet ou le sous-préfet.

**Machinerie** : ensemble de dispositifs techniques destinés à changer les décors et créer des effets lors des représentations, situés dans les cintres et les dessous.

**Parterre** : vaste espace en contrebas de la scène offrant un grand nombre de places à des tarifs abordables. Longtemps sans sièges fixes, il est progressivement équipé par des bancs puis des sièges individuels.

**Plafond** : couverture de la salle, le plus souvent en forme de coupole, accueillant les grilles d'évacuation de la chaleur et des fumées, et le grand lustre.

**Portant** : dispositif d'éclairage vertical situé entre les éléments de décor et délivrant un éclairage latéral.

**Poulailler ou paradis** : il s'agit du dernier balcon, aux places inconfortables et au tarif modeste, ne donnant qu'une faible visibilité aux spectateurs. Le terme paradis vient de la proximité avec le plafond souvent décoré de personnages mythologiques.

**Rampe** : dispositif d'éclairage horizontal placé à l'avant-scène avec la trappe du souffleur.

**Rideau de fer** : paroi métallique en une ou plusieurs parties, remontée dans les cintres et permettant de séparer la scène de la salle pour éviter la propagation des incendies.

**Salle** : espace accueillant le public installé dans le parterre et les galeries.

**Scène** : espace réservé aux acteurs et au déroulé du spectacle. Appelé aussi plateau.

**Traînée** : dispositif d'éclairage horizontal posé au sol selon les besoins.

**Trappe du souffleur** : le souffleur, placé au premier dessous, à l'avant-scène n'est visible que des acteurs, la tête cachée par un petit auvent ou logette.

## Bibliographie

### Ouvrages généraux

Association des Théâtres à l'Italienne, *Théâtres en ville, Théâtres en vie*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Banu (Georges), *Le Rouge et l'Or, une poétique du théâtre à l'italienne*, Paris, Flammarion, 1989.

Cussinot (Marie-France), *L'architecture théâtrale en Province (1879-1914)*, thèse sous la direction de Jean-Paul Bouillon, université Clermont-Ferrand II, 1995, 4 vol. (320, 136, 291 p. et ill.).

Finot (André), « L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIII<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup> siècle », *Annales historiques de l'électricité*, 2009/1, n°7 p. 11-23.

Frantz (Pierre) et Sajous d'Oria (Michèle), *Le siècle des théâtres : salles et scènes en France, 1748-1807*, cat. d'exp., Paris, bibliothèque historique de la Ville de Paris, 21 mai-13 juillet 1999, Paris, Paris bibliothèques, 1999.

Gosset (Alphonse), *La Sécurité dans les théâtres par les escaliers*, Paris, Baudry, 1898, 19 p., extrait des *Nouvelles annales de la construction*, avril 1898.

Gosset (Alphonse), *Traité de la construction des théâtres*, Paris, Librairie polytechnique Baudry et C<sup>ie</sup>, éditeurs, 1886.

Latour (Geneviève) et Claval (Florence) dir., *Les théâtres de Paris*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1991.

Marchegiani (Cristiano), « Passaggio al Neoclassico. Dalla *salle oblongue* verso la *cavea* vitruviana : geometrie teatrali nel secondo Settecento fra Parigi e Roma », *Studiolo*, n°3-2005, p. 133-168.

Mead (Christopher Curtis), *Charles Garnier's Paris Opera. Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism*, the Architectural History Foundation, Cambridge (Mass)-Londres, MIT Press, 1991.

*Les monuments historiques de la France*, n°4, 1978, « Architecture du Spectacle ».

Pougnaud (Pierre), *Théâtres, 4 siècles d'architectures et d'histoire*, Paris, éditions du Moniteur, 1980.

Rabreau (Daniel), *Apollon dans la ville : le théâtre et l'urbanisme en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2008.

*Revue d'Histoire du Théâtre*, n°273, trimestre 1, 2017, « L'éclairage au théâtre ».

Roy (Alain), *Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1992.

Steinhauser (Monika), *Die Architektur der Pariser Oper, Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architekturgeschichtlichen Stellung*, Munich, Prestel-Verlag, 1969.

Thaon (Bernard), « L'éclairage au théâtre », *Histoire de l'art*, n°17/18, mai 1992, p. 31-43.

*Théâtre et architecture : Louis-Marie Cordonnier (1854-1940) architecte*, cat. d'exp., Lille, opéra-école d'architecture, 1985.

*Victor Louis et le théâtre. Scénographie, mise en scène et architecture aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, actes du colloque de Bordeaux (8-10 mai 1980), Paris, Éd. du CNRS, 1982.

### Bibliographie sur les théâtres d'Occitanie

Guilhem (Jean), *Biographie d'un théâtre*, Cahors, Coueslant (impr. de A. Coueslant), 1955.

Lepage (Jean), *La création artistique dans le Languedoc vers 1889*, cat. d'exp., musée d'Art et d'Histoire de Narbonne 30 juin-2 octobre 1989, Narbonne, 1989.

Tisseyre (Christine), *Le Théâtre municipal de Perpignan. Un siècle de théâtre à Perpignan 1811-1914*, Perpignan, archives communales, 1995.

Vallarino (Édouard), *Le Théâtre de Perpignan*, Perpignan, 1881.

### Théâtres protégés au titre des Monuments historiques

Archives départementales.

Archives municipales.

DRAC Occitanie, archives de la conservation régionale des monuments historiques, dossiers de protection.

### Albi

Capella (M.-L. de), *Les théâtres municipaux d'Albi et de Castres (1861-1908)*, mémoire DEA d'histoire de l'art, université Toulouse Le Mirail, 1991.

### Auch

Branet (Alphonse), « M. d'Etigny et le théâtre d'Auch », *Revue de Gascogne*, t. xxxviii, 1897, p. 451-455.

**Brégail (M.)**, « Édification de l'Hôtel-de-Ville d'Auch par l'Intendant d'Etigny », *Bulletin de la société archéologique, historique, littéraire & scientifique du Gers*, XLV<sup>e</sup> année, 1944, p. 111-117.

**Couzier (L.)**, « La salle de théâtre d'Auch. Œuvre de d'Etigny », *Bulletin de la société archéologique, historique, littéraire & scientifique du Gers*, XL<sup>e</sup> année, 1939, p. 49-54.

**Frantz (Pierre) et Sajous d'Oria (Michèle)**, *Le siècle des théâtres : salles et scènes en France, 1748-1807*, cat. d'exp., Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 21 mai-13 juillet 1999, Paris, Paris bibliothèques, 1999, p. 188.

**Legrand (Françoise-Claire)**, « Théâtres et hôtels de ville à Auch, Bayonne et Pau », in *Victor Louis et le théâtre. Scénographie, mise en scène et architecture aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, actes du colloque de Bordeaux (8-10 mai 1980), Paris, Éd. du CNRS, 1982, p. 208-224, en part. p. 208-212.

**Palanque (Charles)**, « Un collaborateur de M. d'Etigny : l'architecte Albert du Limbeau », *Revue de Gascogne*, t. xxxv, 1894, p. 389-391.

**Pays d'art et d'histoire du Grand Auch**, *Laissez-vous conter le théâtre d'Auch*, brochure, septembre 2011.

## **Béziers**

**Bèges (Janine et Alex)**, *Béziers au XIX<sup>e</sup> siècle. Mémoire d'un théâtre : Opéra, Théâtre, Musique & Divertissements*, Béziers, Société de musicologie de Languedoc, 1987.

## **Castres**

**Capella (M.-L. de)**, *Les théâtres municipaux d'Albi et de Castres (1861-1908)*, mémoire DEA d'histoire de l'art, université Toulouse Le Mirail, 1991.

**Jean-Paul Laurens, 1838-1921 : peintre d'histoire**, cat. d'exp., Paris, musée d'Orsay, 6 octobre 1997-4 janvier 1998, Toulouse, musée des Augustins, 2 février-4 mai 1998, Paris, RMN/Toulouse, musée des Augustins, Mairie de Toulouse, 1997.

**Vergnette (François de)**, « Jean-Paul Laurens et le décor du théâtre de Castres », *Midi-Pyrénées Patrimoine*, n°25, printemps 2011, p. 96-101.

## **Montpellier**

*130 ans du théâtre Opéra Comédie*, brochure réalisée à l'occasion de l'exposition organisée par les archives municipales et l'opéra orchestre national de Montpellier.

**Bladier-Descas (Anne-Martine)**, *Le théâtre municipal de Montpellier*, travail d'étude et de recherche sous la direction du professeur Paul Roudié, Bordeaux, 1980.

**Fabre (Ghislain)**, *Dossier d'inventaire fondamental établi en 1986, 1987*, Inventaire général. [En ligne]

**Millot (Caroline)**, « La salle de spectacle et de concert de Montpellier au siècle des Lumières (1753-1785) : une œuvre de l'ingénieur Jacques-Philippe Mareschal », *Bulletin historique de la ville de Montpellier*, décembre 2013, n°35, p. 62-77.

**Mireille (Lacave), Gelbseiden (Annick) et Maier (Dani)**, *Ville de Montpellier. Opéra. Le centenaire*, Toulouse, ACCORD, 1988, 125 p.

**Nougaret (Jean)**, avec la collaboration de **Grandjouan (Marie-Sylvie)**, *Montpellier monumental*, coll. Cahiers du Patrimoine n°68, Paris, Monum, Éditions du Patrimoine, 2005, t. II, p. 412-425.

## **Nîmes (Caissargues)**

**Crémieux (Ad.)**, « Documents pour servir à l'histoire de la construction du théâtre de Nîmes », *Revue du Midi*, 1899, p. 93-124, 192-219.

**Boyer (Ferdinand)**, « Les décors du nouveau théâtre de Nîmes (1788) », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1931, p. 177-188.

**Ferba (José)**, « Notes sur le théâtre à Nîmes de 1785 à 1830 », *Cahiers d'histoire et d'archéologie (Nîmes)*, 1937, p. 263-286.

**Clément (Robert)**, *Les théâtres de Nîmes au cours des siècles*, Nîmes, Lacour Libraire-Éditeur, 1986.

## **Pézenas**

**Demore (Myriam), Nougaret (Jean), Oddon (Marie)**, *Les grandes heures d'un petit théâtre*, Pézenas, Association Galope, 1992.



Trophée d'instruments de musique dans la salle de la Comédie de Montpellier.



*L'ami de Pézenas*, bulletin trimestriel de l'association « Les amis de Pézenas », n°56, septembre 2010.

*Le théâtre de Pézenas*, Villes & Pays d'art et d'histoire de Pézenas, brochure, 2019.

**Nougaret (Jean)**, *Pézenas : évolution urbaine et architecturale, du XVI<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, n° spécial d'*Études sur Pézenas et l'Hérault*, 1979, p. 120.

**Nougaret (Jean)**, *Le Théâtre de Pézenas, Hérault*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, coll. Itinéraires du Patrimoine n°10, Montpellier, Association pour la connaissance du patrimoine du Languedoc-Roussillon, 1992.

## Sète

**Anonyme**, « Théâtre municipal de Cette », *La Construction moderne*, 3 juin 1905, p. 424-427, pl. 71-72.

« Numéro spécial théâtre de Cette », *La vie montpelliéraine et régionale*, 11<sup>e</sup> année, 1905.

**Bourgue (Louis)**, « Naissance et croissance du quartier de la Bordigue », *Bulletin de la société des études historiques et scientifiques de Sète et sa région*, vol. XII-XIII, 1983.

**Fabre (Xavier)**, *Le Théâtre sans fin. La transformation du théâtre historique de Sète*, Arles, Actes Sud, 2013.

**Lacomblez (Simone)**, *Les Cent Ans du Théâtre Molière de Sète 1904-2004*, avec la collaboration de Jacques Dalquier, Sète, Ville de Sète, 2005.

<https://www.agglopoie.fr/wp-content/uploads/2015/03/Tout-savoir-sur-la-r--novation-du-Th---tre-Moli--re.pdf>

## Toulouse

*Bulletin municipal de la ville de Toulouse*, février 1926, p. 15.

**Foucaud (Odile)**, *Toulouse. L'Architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition tenue au musée Paul-Dupuy du 12 avril au 30 septembre 2000, Toulouse-Paris, musée Paul-Dupuy, Somogy éditions d'art, 2000.

**Rivet-Barlangue (Luce)**, *La vie artistique à Toulouse, 1888-1939*, doctorat d'État d'histoire, sous la direction d'Yves Bruand, université de Toulouse Le Mirail, 5 vol., 1989.

**Rivière (Auguste) et Jouffray (Alain)**, *Le Théâtre du Capitole 1542-1977*, Toulouse, Privat, 1978.

Ouvrage publié par la direction  
régionale des affaires culturelles  
Occitanie

Hôtel de Grave  
5 rue de la Salle-l'Évêque  
cs 49020  
34967 Montpellier Cedex 2  
Tél. 04 67 02 32 00  
Hôtel Saint-Jean  
32 rue de la Dalbade - BP 811  
31080 Toulouse Cedex 6

#### Direction des publications et de ce Duo

Michel Roussel,  
directeur régional  
des affaires culturelles

Hélène Palouzié,  
chef de la mission publications  
et valorisation scientifique

#### Relecture

Stéphanie Quillon

#### Graphisme

Charlotte Devanz

#### Fabrication

Printteam, Nîmes

#### Achévé d'imprimer

Juin 2022

#### Dépôt légal

Juin 2022

ISBN n° 978-2-11-167717-3

## Crédits photographiques

Les photographies sont de Jean-François Peiré, DRAC Occitanie, à l'exception de :  
Archives départementales de l'Aude : p. 24, 58h et b ; du Gard : p. 18, 56b ; du  
Gers : p. 37 ; de l'Hérault : p. 17, 22, 23 ; du Tarn : p. 14, 62.  
Archives municipales d'Albi : p. 43 ; de Mende : p. 69 ; de Montpellier : p. 21, 71, 72.  
Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:86681/> : p. 21.  
Josette Clier © DRAC Occitanie : p. 68.  
Collection privée, Montpellier : p. 16, 27.  
Communauté d'Agglomération Hérault-Méditerranée : p. 6.  
M. Descosy © Région Occitanie, service Inventaire et connaissance des patri-  
moines : p. 70.  
Michèle François © DRAC Occitanie ; p. 24, 58h et b.  
Florent Joliot © Scène nationale de Sète : p. 9.  
Olivier Liardet © DRAC Occitanie : p. 7, 39b, 46, 51, 56h, 57, 86, 87b, 103.  
Hugues Rubio © Montpellier Méditerranée Métropole : couverture, p. 34, 73.

## Remerciements

Delphine Adam, théâtre municipal de Castres ; Christopher Drew Armstrong, associate professor and director of Architectural Studies, University of Pittsburgh ; Samuel Caldier, responsable du service Archives municipales de Mende ; Élodie Capet, service des publics, de la valorisation du patrimoine et de la coopération, archives départementales de l'Aude (Carcassonne) ; Mauro Carbone, professeur à l'université Jean-Moulin Lyon 3 ; Véréne Charbonnier, documentaliste, service Inventaire et connaissance des patrimoines, Direction de la culture et du patrimoine, Région Occitanie, site de Montpellier ; Roxelane Cicekli, attaché de conservation du patrimoine, Musées de Béziers ; Magali Dall'Occhio, service communication, Ville de Carcassonne ; Lise Denoy, stagiaire à la DRAC PACA /CRMH, juillet 2019, Montpellier ; Sylvie Desachy, directrice des archives départementales de l'Hérault, Montpellier ; Christine Feuillas, directrice des Archives municipales de Montpellier ; Valérie Gautrand, responsable du pôle ressources et diffusion numériques, archives départementales du Tarn ; Pauline Gendry, directrice des archives départementales de la Lozère, Mende ; Pascal Geneste, directeur des archives départementales du Gers, Auch ; Patrice Girardi, responsable du service des archives municipales de Cahors ; Frédéric Gourdon, directeur du service culturel et du Théâtre, Ville de Pézenas ; Mona Guichard, présidente de l'Association des théâtres à l'italienne ; Isabelle Hirschy, architecte du patrimoine, responsable du projet Pays d'art et d'histoire, Mission Patrimoines, Montpellier Méditerranée Métropole ; Françoise Laur, pôle archives municipales, Ville d'Auch ; Stella Lebaudy ; Anne Lefebvre, chargée d'études documentaires honoraire, DRAC Hauts-de-France ; Valérie Lhuillier, directrice de Tarbes en Scènes, Tarbes ; Olivier Maby, responsable communication, Ville de Sète ; Aurélie Macia, responsable des théâtres, Ville de Béziers ; Sandrine Mini, directrice de la Scène nationale de Sète ; Kristell Nerrou, directrice du pôle mémoire, Ville de Montauban ; Didier Pacaud, château de Saint-Amans-Soult ; Michelle Pernelle, archiviste municipale, Ville de Perpignan ; Caroline Quérol, bibliothèque municipale Max-Rouquette, Ville de Clermont-l'Hérault ; Julie Rastouil, programmation et relations publiques, théâtre de Béziers ; Marie Ruffel, directrice adjointe des affaires culturelles, du patrimoine et des relations internationales, Ville d'Albi ; Clémence Ségalas-Fricaud, responsable des fonds modernes et de la salle de lecture, services des archives, Ville de Montpellier ; Nour-Eddine Slim, coordinateur sécurité et conditions de travail, Opéra de Montpellier ; Luc Tournemire, responsable du service Culture et Animations, Ville de Villefranche-de-Rouergue ; Jean-Louis Vaysettes, ingénieur de recherche honoraire, DRAC Occitanie ; Patrick Vazeilles, archiviste municipal, Ville de Nîmes ; Maryse Vezat-Baronia, maire de Rieux-Volvestre ; Pascal Vitrou, régisseur général, Théâtre Molière, Sète.



# monuments | objets

Édités par la direction régionale des affaires culturelles Occitanie, les ouvrages de la collection « Duo » proposent au public de valoriser les actions de la DRAC Occitanie, dans les domaines du patrimoine et de la création. Cette collection concerne la protection et la restauration du patrimoine monumental et mobilier, le patrimoine archéologique, les sites labellisés « Patrimoine mondial », les monuments labellisés « Architecture contemporaine remarquable » ou « Maisons des Illustres », les sites patrimoniaux remarquables, ainsi que les domaines relatifs aux arts vivants, arts plastiques, musique, théâtre, danse, etc.

## **Théâtres à l'italienne en Occitanie**

Jean-Baptiste Poquelin aurait eu 400 ans en 2022. Cet anniversaire de Molière, gloire nationale aux mille visages et aux mille théâtres, est une opportunité extraordinaire pour non seulement célébrer et transmettre l'héritage de Molière, mais aussi faire aimer le Théâtre, les théâtres.

Cet ouvrage propose un regard patrimonial sur les théâtres protégés au titre des Monuments historiques en Occitanie qui enrichit l'histoire de l'architecture théâtrale dite « à l'italienne », art devenu avec l'opéra, un rite social, un spectacle lyrique universel. Dans une plongée en plein cœur du 19<sup>e</sup> siècle, les auteurs nous font découvrir des lieux mythiques, où l'illusion et la magie opèrent, animés par les superflus de fastes et de magnificences.