

Le grand théâtre national de Chine

par Paul Andreu

Le grand théâtre national de Chine, c'est le nom officiel de la construction dont j'ai la charge depuis plusieurs années à Pékin. De manière courante, en français et en anglais, on la nomme Opéra de Pékin. La différence est importante. Un opéra n'est jamais tout à fait un théâtre comme un autre. Il est tout éclairé de la lumière fantasmagique qui s'attache à cette recherche d'un art total qu'est l'opéra comme genre théâtral. Ce bâtiment aux fonctions si strictes et si exigeantes ne se limite jamais à elles. Il est dès sa conception un symbole au sens le plus ancien, parce qu'il réunit – qu'il doit réunir –, en rétablissant une unité qui n'a peut-être été jamais que désirée, les fragments d'un tout à la fois culturel, technique et social, à la fois local et universel.

Faire un Opéra est toujours une aventure pleine d'espoir et de difficultés, d'enthousiasmes et de critiques. Elle n'est pas plus sereine que ne l'était la traversée d'un océan inconnu. Elle est toute chargée de mystère, de doutes mais par-dessus tout de l'espérance d'un nouveau monde.

Que l'on pense à la construction de l'opéra Garnier et à celle de l'opéra de Sydney, pour n'en citer que deux, et on retrouvera les mêmes enjeux urbanistiques, esthétiques, techniques et politiques, enjeux chaque fois inextricablement emmêlés. Aussi, pour vous parler de l'Opéra de Pékin, il est nécessaire que je ne limite pas à une description de ce qui est construit, en commentant par exemple des images et que, pour plus de vérité, je vous dise quelles perspectives les études et le chantier m'ont ouvertes dans des domaines qui ne sont pas les miens.

Gérard Fontaine le dit dans plusieurs livres qu'il a consacrés à l'opéra, « construire un opéra c'est avant tout choisir un site ». C'est ce qu'ont fait, il y a déjà de nombreuses années, les autorités chinoises en choisissant un très vaste terrain, proche de la place Tien An Men et de la Cité interdite, contiguë au Palais du Peuple. C'est dans le centre même de Pékin et ce mot de centre a un sens plus fort en Chine que partout ailleurs. La décision est forte, signifiante. Chou En Lai, en la prenant, faisait le projet de réunir dans un même lieu l'histoire, le pouvoir politique et la culture. Cette décision a été renforcée encore par celle, beaucoup plus récente, de transformer le Musée de l'histoire, symétrique du Palais du Peuple, en un immense musée des arts.

L'espace consacré à l'opéra et à son environnement, que j'ai contribué, il est vrai, à augmenter, est de treize hectares, ce qui, même dans une ville aux dimensions aussi dilatées que celles de Pékin, est une surface extraordinaire. Une grande partie de cette surface est occupée par des jardins qui entourent une pièce d'eau de 9 hectares d'où émerge, au centre, le bâtiment dont la forme est un demi ellipsoïde. Ce bâtiment, « sans porte ni fenêtre », sera accessible au nord et au sud par deux galeries au toit de verre passant sous le bassin. C'est une île, une île comme celles de si nombreuses légendes, qu'on ne rejoint que par un chemin invisible.

Il y a plusieurs raisons à ce dispositif.

D'une part il m'a semblé évident, dès le début du concours, que dans un site comme celui qui nous était donné, il ne pouvait pas y avoir une façade noble et une façade de service. C'est une disposition habituelle dans un environnement urbain dense. Elle se traduit souvent par une différence importante de traitement architectural entre les deux façades. L'exemple de l'Opéra Garnier le montre, ce n'est pas en soi un inconvénient pour l'intégration du bâtiment dans son environnement. Mais le site de Pékin, pris au départ entre l'avenue principale de la ville et un nouveau jardin, dégagait largement toutes les façades du futur bâtiment et les accès pour le matériel et les décors sont devenus aujourd'hui très grands. Avec la généralisation des co-productions, ce sont des containers entiers qui entrent et qui sortent des opéras. Notre situation se rapprochait davantage de celle de l'Opéra de Sydney. Son

architecte Bjorn Utzon n'a sacrifié ni la façade sur la ville ni celle qui fait face à la mer. Il a placé les entrées de service latéralement en les rendant très peu perceptibles. Nous devons cependant éviter de nous enfermer, comme il l'a fait, dans des espaces trop restreints. Nous devons adopter des dimensions de circulations plus grandes, mieux adaptées aux exigences logistiques modernes d'un opéra. C'est ce qui nous a conduit, dès les premiers dessins, à situer les scènes des différentes salles en sous-sol, au niveau moins sept mètres et à desservir ce niveau par de très vastes rampes accessibles aux camions porte container. Des plantations du parc, prévues dès le départ avec la générosité suffisante, éviteront que ces rampes ne prennent un caractère agressif.

Ces considérations fonctionnelles n'étaient pas les seules à justifier l'intégration du projet dans un système d'eau et de jardins.

Même si l'avenue Chang An crée une coupure importante, nous voulions que le projet soit l'aboutissement de la région des lacs et des jardins qui bordent la Cité Interdite à l'ouest et renouer ainsi, en dépit de l'importance physique de notre construction, avec le caractère historique de la ville. Nous voulions aussi qu'en opposition avec l'ensemble de la place Tien An Men, essentiellement ouverte, minérale et monumentale, notre projet ne se dégage que progressivement de son environnement immédiat, qu'il émerge d'abord lentement des arbres, puis s'en dégage en s'isolant au centre d'une grande surface d'eau. Nous voulions que cette eau et ces arbres soient, autant ou plus que la vue du bâtiment, un motif de promenade et une occasion de repos.

Il n'est pas impossible d'ailleurs qu'un jour les autorités Chinoises décident de construire dans une autre partie de la ville un centre politique fonctionnellement mieux adapté à leurs besoins et ne donnent partiellement au public l'usage d'une partie de la région des jardins et des lacs qu'elles occupent aujourd'hui. Cela ferait de l'Opéra de Pékin la fin d'une grande composition historique.

Mais pourquoi ce que nous appelons « le passage sous l'eau », non pas un passage à vrai dire mais deux, d'inégales longueurs, qui sont, au nord et au sud, deux galeries d'accès pour le public dont le toit en verre laisse apercevoir le bâtiment à travers l'eau souvent agitée du bassin ? Les raisons fonctionnelles ici importent beaucoup moins que les raisons symboliques. Il faut entendre le mot « passage », comme on entend souvent les mots de « chemin » ou de « traversée », dans plusieurs sens qui évoquent à la fois un lieu que l'on parcourt et le mouvement du parcours, l'intervalle de temps nécessaire et la transformation irréversible qu'il opère.

Le théâtre et, plus encore que lui, l'opéra sont des lieux dans lesquels le monde est rendu plus compréhensible grâce à la fiction et au rêve, parce que la fiction ouvre les yeux et les oreilles et éclaire la pensée, parce que le rêve libère. Mais dans ces lieux, il faut entrer comme si l'on pénétrait dans un autre monde. Que les spectateurs puissent à leur guise, dans le temps qui est le leur, faire ce passage du monde réel et quotidien à celui de la fiction, c'est ce que doivent permettre les espaces du théâtre qui précèdent la salle et qui y conduisent.

Le passage sous l'eau et le temps mis à le parcourir seront avant tout je crois le lieu et le temps du passage. Cela pourrait être un tunnel obscur comme celui qui mène Virgile et le Dante du purgatoire au paradis ou comme ce passage dans la montagne que les soldats de l'empereur ne peuvent découvrir. C'est ici, quand on est descendu sous le niveau du sol et que l'on a perdu de vue le bâtiment énigmatique dans lequel on se rend, le lieu où il réapparaît dans le trouble de cette eau mobile, si souvent associée au rêve, juste avant que l'on se retrouve brusquement à l'intérieur, sous une voûte dont on n'avait pas imaginé les dimensions.

Comme beaucoup de grands équipements scéniques modernes, le grand théâtre national de Chine rassemble plusieurs salles de fonction et de taille différentes : quatre au début du concours, ce nombre ayant été réduit à trois à l'issue de la première année d'études, pour des raisons d'économie. Le théâtre expérimental modulable de quatre cents places a alors été différé. L'existence des autres salles, un opéra de 2300 places, un auditorium de 2000 places et un théâtre de 1100 places, particulièrement adapté par sa configuration au genre spécifique de l'« opéra de Pékin », n'a jamais été remise en cause sinon sur des points de détail.

La voûte recouvre trois blocs construits distincts ainsi que toutes les circulations et les espaces publics entre eux et autour d'eux. Au cœur de chaque bloc se trouve une salle de spectacle. Les espaces publics

sont vastes. Ils permettent d'ajouter à la fonction principale du bâtiment d'autres activités qui lui assureront une utilisation continue. Cette organisation de l'espace et l'extension qu'elle donne au programme faisaient partie de nos idées de base. Les formes ont changé dans le déroulement du concours mais le principe n'a jamais été remis en cause. Pourquoi ce développement des espaces publics ? Nombreuses sont les raisons, la première étant l'utilité sociale du bâtiment. Un opéra est toujours qu'on le veuille ou non, un bâtiment élitiste, le nombre de places est limité – ce sont souvent des places chères même si l'activité est très subventionnée – mais élitiste aussi parce que souvent l'opéra repousse un certain nombre de gens qui considèrent qu'ils ne sont pas chez eux dans ce genre de bâtiment. Je crois qu'un bâtiment comme Beaubourg a beaucoup fait pour que cet aspect un peu hautain des grands bâtiments culturels disparaisse. Beaucoup de ceux qui sont allés à Beaubourg, qui ont monté les grandes rampes de Beaubourg jusqu'en haut, y sont allés pour voir les toits de Paris, pour voir un bâtiment moderne, pour participer de cette aventure qui était son ouverture – ce phénomène a duré et c'était bien -. Et si un certain nombre de gens à cette occasion ont poussé la porte de la bibliothèque, si ils ont trouvé facile d'entrer dans le musée, si 1 % d'entre eux a pris le virus de fréquenter musées et bibliothèques, c'est déjà une réussite considérable et un succès social énorme.

Dans la Chine d'aujourd'hui, il n'y a pas de grand bâtiment moderne ouvert. Existents des centres commerciaux, des gares, des aéroports, des endroits où l'on a quelque chose à faire, des endroits où l'on paie. L'Opéra de Pékin devrait être un endroit qu'on peut venir visiter en donnant trois sous comme on donne trois sous pour entrer dans les parcs mais pas davantage, et où je pense que les Chinois viendront voir le monde, le leur, pas le monde le plus général mais voir l'architecture qui est finalement un grand volume libre donné et peut-être qu'un certain nombre iront ensuite à l'opéra et cela rejoint la deuxième raison.



La deuxième raison est que, partout en Chine et dans tous les pays du monde, l'opéra et la musique classique se cherchent de nouveaux spectateurs. Les salles sont pleines, mais peu grâce à de jeunes

gens. Tout le monde se pose la question : « quel est le public de demain de la musique ? ». Que faut-il faire pour que les gens viennent ? Non pour les attirer dans une espèce de souci de marketing, non pas qu'il y ait nécessité à ce qu'ils viennent, mais parce que c'est un bonheur qui est à leur portée et dont il faut qu'ils profitent, du moins ceux qui le désirent.

Partir dans la fiction et dans le rêve, ce n'est pas partir dans quelque chose qui va vous séparer du monde mais au contraire vous donner une nouvelle manière de le voir, de nouvelles clés pour le comprendre et revoir la ville en étant sur le toit de l'Opéra et en voyant d'un côté la Cité Interdite et de l'autre cette Cité Interdite moderne que l'on n'a pas vue depuis trente ans et qui, d'un seul coup, va accepter qu'on la découvre. Ce mouvement de la ville qu'on quitte et de la ville qu'on retrouve, tous ces tours et détours, voilà de quoi cet ouvrage est fait aussi et surtout.

Quant aux salles – car c'est l'objet absolu, j'ai beaucoup écouté les personnes qui connaissent l'opéra mieux que moi pour bien essayer de comprendre ce qu'il s'y passait. Une salle d'opéra est une salle où l'on doit entendre et voir parfaitement. « Entendre et voir parfaitement » appelle un certain nombre de réflexions. C'est une revendication normale mais moderne. Du temps de Garnier, lorsqu'il n'y avait pas de musique enregistrée, l'on considérait déjà bien d'être au poulailler d'où, à défaut de voir bien le spectacle, on l'entendait magnifiquement. De nos jours, le public veut voir absolument et entendre, et veut parfois même plus, retrouver paradoxalement le son qu'il connaît – tout à fait impossible -. Nous connaissons la voix de La Callas et non celle de La Tebaldi (pour parler de gloires anciennes). Bien sûr, un enregistrement est une chose hors du temps, hors de l'espace, et le spectacle est tout au contraire dans le temps et dans l'espace. Cette pression de l'enregistrement et de sa perfection est une pression qui touche à l'absurde et qui, parfois, fait juger l'acoustique des salles de manière un peu perverse. À ce jour, les acousticiens ont fait des progrès considérables, ils savent calculer, ils savent quel sera l'effet des dispositions de détails, ils le savent en termes scientifiques, mais qu'est-ce que ces valeurs de pression de l'air donneront comme sentiment aux gens ? Cela échappe bien sûr encore assez largement à leur appréciation et un acousticien est toujours – et il le revendique – quelqu'un qui fait des choix esthétiques. Si l'ambition est une salle dans laquelle sera donnée la primauté à la précision du son, à son côté analytique, cette salle sera traitée d'une certaine manière, si au contraire l'ambition est de donner de l'ampleur au son, la salle sera conçue différemment – il y a toujours un choix -.

Par ailleurs, je tenais pour l'Opéra à ce que les formes soient courbes parce que certainement cela me plaît et parce que je pense que cela correspond à la musique. Mais, naturellement, cela va complètement à l'inverse de ce que voudraient les acousticiens. De notre conflit, est née une solution relativement originale : ce que l'on voit dans cette salle est donné par une maille métallique (dont on a vérifié qu'elle était transparente au son). Derrière cette maille métallique interviennent les grands pans de réflexion et un éclairage double : un éclairage devant la maille qui en fait ressortir le côté un tout petit peu doré qui peut la refroidir ou la réchauffer, et dans l'intervalle, entre des murs qui sont peints en rouge et la maille, une lumière très faible qui est mise à la disposition du metteur en scène pour, pendant ou avant le spectacle, donner une teinte plus ou moins chaude, plus ou moins rouge à la salle.

Le Théâtre, lui, est plus petit mais il a un peu les mêmes dispositions que l'Opéra. Il offre 1100 places. Les conditions acoustiques sont moins extrêmes. C'est un théâtre dans lequel on doit jouer ce qu'on appelle l'Opéra de Pékin qui se joue sur un proscenium, c'est pour cette raison que nous avons décidé de la taille du théâtre, de son proscenium, de la forme de son parterre et décidé aussi de tout son revêtement puisque ses teintes de rouge et brun sont des teintes qui doivent mettre en valeur les costumes de l'Opéra de Pékin, les bleus vifs et les rouges intenses.

Enfin, l'Auditorium, ce que l'on appelle, en termes de métier « une boîte à chaussures » acoustiquement, est ce qui dérive des grandes salles de musique allemandes qui étaient de grandes salles rectangulaires. C'est une salle plutôt blanche avec un orgue extrêmement développé, un orgue vraiment moderne qui se développe sur une très grande longueur et qui commence à envelopper les auditeurs. Nous avons essayé de transformer dans cette salle les problèmes acoustiques en quelque chose d'esthétique.

La construction de l'Opéra de Pékin est avant tout une grande construction métallique, une voûte sans point d'appui intermédiaire. Il faut résister à Pékin aux tremblements de terre, au vent, à la neige. C'est

une structure que je pense être chinoise, une structure que nous avons dessinée en réfléchissant aux conditions économiques de la Chine, une structure qu'on ne pourrait pas faire chez nous. Rester fidèle à l'économie comme nous l'avons toujours fait, toute notre architecture classique est faite d'un rapport de beaucoup de travail et d'un matériau pauvre. Une autre manière de rester fidèle à ce que l'on peut construire en Chine est aussi d'employer des matériaux qui sont disponibles. L'Opéra de Pékin est un ouvrage sans dogme, ni « high-tech », ni « low-tech », ni moderne, ni post-moderne.

