



Le P.O.P.B. : techniques du spectacle, spectacle de la technique

Eliane Daphy

► To cite this version:

Eliane Daphy. Le P.O.P.B. : techniques du spectacle, spectacle de la technique. Anne-Marie Gourdon (études réunies et présentées par). Les publics des grandes salles polyvalentes, CNRS-Editions, pp.120-34, 1991, Arts du spectacle - Spectacles, histoire, société. halshs-00004077

HAL Id: halshs-00004077

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00004077>

Submitted on 5 Aug 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE P.O.P.B. :
TECHNIQUES DU SPECTACLE, SPECTACLE DE LA TECHNIQUE

Eliane Daphy

Laboratoire d'anthropologie urbaine (LAU UPR34 CNRS)

<http://elianedaphy.org>

Manuscrit auteur – Référence de publication

1991, *Les publics des grandes salles polyvalentes*, Etudes réunies et présentées par Anne-Marie Gourdon, Paris, Editions du CNRS (collection « Arts du spectacle – Spectacles, histoire, société), pp. 119-134. [plus illustrations Cahier central]

Un nouveau lieu dans la Ville

Sur la rive droite de la Seine, entre le pont de Tolbiac et le pont de Bercy se dresse une étonnante pyramide de gazon, de verre et d'acier : le Palais Omnisports de Paris-Bercy. A la fin des années 1970, les voyageurs qui empruntaient les voies sur berges et le métro aérien ont pu suivre les transformations de l'ancien quartier des "entrepôts à vins". Les bulldozers et les pelleteuses abattaient arbres et vieux immeubles, pour nettoyer le terrain délimité par la Seine, la rue de Bordeaux, le boulevard et la rue de Bercy. Les engins préparaient un terrain de 8 hectares situé à l'ouest des entrepôts -lieu dit "Le Grand Bercy"- à recevoir les fondations du futur Palais des Sports. Les artisans négociants en vins, activité traditionnelle du lieu, avaient auparavant déménagé vers "Le Petit Bercy" ou vers la grande banlieue. Après des années d'atermoiements, de discussions houleuses en décisions toujours repoussées, le début de ce chantier marquait l'irruption de la "rénovation urbaine" dans le plus grand "espace libre" (43 hectares) de la capitale, ainsi que le qualifie les urbanistes chargés du dossier⁽¹⁾.

1 - *Schéma de secteur Seine Sud-Est*, A.P.U.R (Atelier Parisien d'Urbanisme),

La construction du Palais Omnisports de Paris-Bercy est un épisode marquant de l'histoire de la Ville. Son étude permet d'éclairer comment se conjuguent les décisions politiques, les pratiques culturelles et les innovations technologiques pour créer dans la ville un nouveau lieu pour de nouveaux usages. (cf. illustrations - plans de l'architecte)

Evolution des pratiques de spectacle

Dès les années 1970, certains spectacles, en particulier les concerts des stars de la musique populaire, ont attiré un public de plus de 10 000 personnes : les nouvelles formes de musiques populaires, comme le rock ⁽²⁾ entraînaient d'autres modes de consommation. Or, il n'existait pas dans la ville de bâtiment "en dur" capable d'accueillir de telles foules : les théâtres à l'italienne, construits à la fin du XVIII^e siècle, et les music-halls rénovés au cours de l'entre-deux guerres n'étaient guère adaptés à ces pratiques. Le phénomène "grand" concert sera, à sa naissance, une manifestation itinérante sous chapiteau de toile ; mais les conditions offertes au public d'une part, aux artistes et techniciens de l'autre, sont loin d'être optimales, et ne vont pas sans poser d'importants problèmes de sécurité. Les grands concerts affrontent la concurrence sauvage des activités saisonnières estivales, et le public parisien se voit parfois privé des "tournées internationales" qui sillonnent l'Europe. Un problème identique concerne le sport, puisqu'il n'existe pas de stade couvert adapté aux grandes compétitions sportives internationales.

Le P.O.P.B. est né de cette évolution des pratiques de loisirs populaires contemporains. Le nombre et la diversité des spectacles, leur fréquentation en font un des "grands" lieux de spectacle de France et d'Europe. A titre indicatif, il a reçu plus d'un million de spectateurs pendant la "saison" 1986/1987⁽³⁾.

C'était un pari que cette décision de créer à Paris une "grande" salle polyvalente

1973.

- 2 - On emploie ici le mot "rock" comme terme générique pour désigner un ensemble de musiques populaires qui selon les époques a changé de terminologie (Rock n' roll, yéyé, pop, folk ...) ; pour discussion sur les évolutions des taxinomies des musiques "jeunes", voir Patrick MIGNON, "Les jeunesses du rock", in *Les musiques des jeunes*, Actes de l'Université d'été de Rennes (Juillet 1986), Paris, éd. C.E.N.A.M., coll. Actes de Colloque, 1987, pp. 34-9 et Eliane DAPHY, "Le groupe de rock : rite de passage ou rite d'initiation ?", in "Jeunes et musique", Paris, éd. I.R.E.S.C.O./C.N.R.S., *Cahiers Jeunesses et Sociétés* n°10, février 1988, pp. 71-8.
- 3 - Exactement 1 272 997 spectateurs, dont environ 320 022 pour les sports, 925 965 pour les spectacles, le reste pour des manifestations diverses. *Sources* : Présentation des comptes de l'exercice 1986-1987 de la Société Anonyme d'Exploitation du Palais Omnisports de Paris-Bercy, in *B.M.O. (Bulletin Municipal Officiel)*, n°6, 18 Août 1988, séance du 27 juin 1988, pp. 291-4.

et "modulable"⁽⁴⁾, avec la mission d'accueillir dans de bonnes conditions (réception, visibilité, acoustique) des "manifestations sportives et des spectacles de grande qualité" tout en "s'intégrant harmonieusement dans le paysage parisien"⁽⁵⁾. Différents aspects étaient en jeu : politique (décision élaborée dans un contexte polémique), financier (Bercy a coûté cher, très cher, plus d'un milliard de francs fin 1988, couverts par les seuls impôts des Parisiens), technologique (l'ampleur du projet engageait ses concepteurs dans la course aux innovations), et culturel (car encore fallait-il que le public adoptât la salle). "Palais Omnisports de Paris-Bercy : pari gagné", pouvait proclamer "à la une" la revue municipale *Ville de Paris*⁽⁶⁾ en annonçant que fin 1987 la salle accueillerait son cinq millionième spectateur.

Car le Palais Omnisports de Paris-Bercy fait aujourd'hui partie de l'univers culturel des parisiens, des banlieusards et même des provinciaux ; il suffit pour s'en convaincre d'observer l'immatriculation des cars garés dans le parking les soirs de spectacles. Le public "va à Bercy" voir tel artiste ou tel spectacle sportif et cet usage métonymique du nom démontre à lui-seul la consécration du nouveau lieu. Adoption fort rapide qui doit probablement beaucoup à l'attitude positive des artistes : en témoigne cette campagne de publicité qui recouvrait au printemps 1985 les murs de Paris avec des affiches proclamant "Higelin se donne à Bercy".

Les journalistes ont rivalisé d'imagination pour qualifier la salle : "temple", "basilique", "colisée", "prototype aztéco-industriel", "paquebot", "mastodonte", "Beaubourg du sport", "cathédrale des spectacles", "pyramide mexicaine", voire "cirque du maire César"... Remarquons que le registre linguistique utilisé se marque parfois de connotations religieuses⁽⁷⁾ : ainsi, le hall que certains appellent "narthex"⁽⁸⁾, ou l'emploi dans le programme du concours d'architecture du terme "déambulatoire" pour désigner le couloir qui fait le tour de la salle, alors que le terme habituel au théâtre est celui de "promenoir". Le vocabulaire nous le rappelle, le Palais des Sports de Paris-Bercy est un lieu hors du temps quotidien, un symbole dans la ville. Son architecture extérieure renvoie à cet usage : la pelouse, élément privilégié des stades, est aussi le symbole du loisir idéal pour une civilisation urbaine nostalgique de pureté et de nature.

4 - Terme qui désigne les possibilités de transformations d'un lieu unique en configurations diversifiées.

5 - Selon les termes officiels, in *B.M.O.*, n°5, 28 mai 79, séance du 23 avril.

6 - In *Ville de Paris*, n°83, janvier 1987.

7 - Pour une analyse des rapports entre le music-hall et le sanctuaire, voir Jacques CHEYRONNAUD, "A la scène comme au sanctuaire. Le music-hall et la grande messe", in *Ethnologie française*, tome 17, n°1, janvier-mars 1987, pp. 45-52.

8 - Narthex : terme qui en vocabulaire architectural désigne "le vestibule de l'église, distinct du porche en ce qu'il est compris sous la même couverture que la nef, souvent surmonté d'une tribune" *Petit Robert*, 1980.

Les mystères techniques de Bercy

Le "calendrier" du P.O.P.B. (Cf. Tableau) tient du poème surréaliste, juxtaposant les genres. La salle étonne autant par son audace architecturale que par son imagination technique ; la multi-fonctionnalité de cet espace -tout semble pouvoir se transformer selon les spectacles- suscite de nombreuses interrogations sur les "mystères techniques" qui permettent de tels "tours de magie". De fait, le principal fantasme qui transparaît à la consultation de l'imposant dossier de presse⁽⁹⁾ est particulièrement focalisé sur des questions d'ordre technique : au fil des écrits, le P.O.P.B est tour à tour "caméléon-accordéon harnaché de mécaniques amovibles, rideaux et commandes électroniques", "machinerie entièrement automatisée, manoeuvrée par quelques techniciens presse-boutons", "passerelles volantes d'où des machinistes descendent du ciel"...

Quels problèmes a posé la réalisation du P.O.P.B., quelles solutions techniques ont été adoptées pour parvenir à construire une "grande salle" à géométrie variable ? Tel sera ici notre centre d'intérêt. La partie historique de l'étude s'appuie sur la consultation des débats et délibérations des séances du Conseil Municipal de la Ville de Paris⁽¹⁰⁾. Le matériel utilisé pour l'exposé des caractéristiques du bâtiment repose principalement sur une documentation bibliographique⁽¹¹⁾, complétée par des entretiens avec les architectes et les scénographes de la salle. La partie "son et lumière..." résulte d'informations recueillies sur le terrain.

L'aventure du P.O.P.B. s'inscrit dans un contexte d'innovations technologiques. Les chiffres diffèrent selon les sources, les plans ne correspondent plus aux descriptions : autant d'indices des transformations, évolutions, et adaptations apportées à l'architecture et aux systèmes techniques du bâtiment, qui donnent la mesure de l'importance de ces innovations.

L'expérience du spectateur

Pour le spectateur, muni de son billet -précieux papier parfois acquis des mois à l'avance- l'accès à "sa" place est un élément important du cérémonial du spectacle.

-
- 9 - Le dossier de presse est pour le chercheur un outil riche d'enseignement, au delà du seul intérêt anecdotique, car il permet de saisir les différentes dimensions de l'imaginaire.
 - 10 - Consignés dans les *B.M.O.*, consultables à la Bibliothèque Administrative de la Ville de Paris.
 - 11 - Consultation des revues "professionnelles" spécialisées dans l'architecture, comme *Le Moniteur des Travaux Publics et du Bâtiment*, *Recherche et Architecture*, *Technique et Architecture*, etc, ou le spectacle comme *Actualité de la Scénographie*, *Sono*, etc.

C'est l'étape initiale qui le séparera de la foule anonyme composée d'étrangers pour l'intégrer au groupe des participants venus célébrer un même événement. Chaque lieu de spectacles, permanent ou temporaire, propose ses propres rites initiatiques qui marquent l'espace et le temps dans la ville : ainsi, les amateurs d'art lyrique gravissent place de l'Opéra le célèbre escalier, les spectateurs de l'Olympia forment de longues files statiques sur le trottoir des grands boulevards, les "rockers" zigzaguent à travers les travaux du Parc de la Villette en groupes éparpillés qui fusionnent en un long serpent se dirigeant vers le Zénith.

Tout spectateur arrivant pour la première fois place de Chambertin ne peut être qu'immédiatement saisi par l'environnement grandiose du P.O.P.B., il est plongé dans un espace aux dimensions imposantes, 30 mètres de hauteur, 230 de longueur par 200 de largeur à la base pour le bâtiment. Certains éléments inhabituels en architecture contemporaine ne manqueront de le surprendre, comme ces façades en "vrai" gazon.

"L'arrivée au bâtiment à partir du métro a fait l'objet d'une mise en scène particulièrement soignée par les architectes. Le public accède au parvis situé à 9 mètres de hauteur par des emmarchements monumentaux. Ce cheminement orienté vers le bâtiment vu en contre-plongée constitue une expérience spatiale de grande qualité, et une excellente introduction au spectacle.⁽¹²⁾

Dès la sortie du métro, le futur spectateur est en communication sonore avec la salle, grâce à un ensemble de haut-parleurs extérieurs ⁽¹³⁾ qui diffusent des messages émis d'une régie annexe par le "chef de salle" ; le trajet du spectateur est ainsi guidé vers la grande porte située au niveau bas, ou vers l'une des 16 entrées annexes conduisant à sa place numérotée.

Remarquons que les automobilistes qui ont réussi à garer leur véhicule dans une des 1 000 places du parking situé dans les sous-sols du bâtiment ne peuvent accéder directement à la salle de spectacle, et doivent ressortir sur le parvis. La même expérience d'arrivée est donc partagée par tout le public. Par contre, les "personnalités" (journalistes, invités de marque) et les occupants des loges rentrent dans la salle côté Seine. A cet endroit, la façade est entièrement recouverte de gazon, à l'exception d'une brèche vitrée éclairant l'entrée des officiels, qu'une passerelle couverte conduit aux gradins, ou au "grand salon" de réception. Quant aux artistes ou techniciens, ils rejoignent directement leurs postes à partir du parking souterrain "privé". Les modalités d'accès à la salle définissent ainsi les différents statuts, qui séparent peuple et élu, spectateurs et travailleurs.

L'ascension des escaliers en terrasses de pierre blanche, vers le parvis, niveau

12 - JYH , "Un Colisée moderne dans la capitale", in *Technique et Architecture*, n°353, Paris, avril/mai 1984, p. 107.

13 - Système permanent de sonorisation composé de projecteurs de son en ligne de 100 volts.

d'accueil principal, permet au public de saisir la construction dans son ensemble. De quelque côté qu'on l'approche, le bâtiment fournit une image à peu près identique : un tronc de pyramide octogonale, qui selon Michel Andraut, l'un des architectes, est "né à la fois de la nécessité fonctionnelle et d'une volonté plastique"⁽¹⁴⁾. Il s'agissait tout à la fois de réduire l'impact visuel dans le paysage des 40 000 tonnes de béton, acier et verre du ce bâtiment, et de l'harmoniser dans son futur environnement (un parc urbain).

Tant dans sa forme que dans ses matériaux, "Bercy" donne l'image de la symétrie : les matériaux s'étalent en strates horizontales et superposent leurs différentes couleurs. Les éléments "naturels" répondent aux éléments "industriels" : la pierre blanche des escaliers et le gazon d'un vert presque irréel des talus en surplomb, la transparence bleutée des verrières et au-dessus, la charpente métallique peinte en bleu roi qui dépasse du bâtiment et s'élanche vers le ciel. Selon Rocco Compagnone, scénographe de la salle, un des aspects les plus surprenants de l'architecture du lieu est que sa fonction de vélodrome d'hiver (imposant la présence d'une piste cycliste inamovible, anneau circulaire de grande dimension), n'influe pas sur la forme extérieure du bâtiment : en effet, de l'extérieur, rien ne laisse deviner la forme intérieure ovale de la salle ; "la forme mâle externe de la pyramide correspond à la forme femelle de l'arène interne"⁽¹⁵⁾.

En haut des escaliers, le spectateur pénètre dans le bâtiment et se trouve alors dans l'entrée principale, grand portique couvert par une verrière et dominé par un des quatre piliers monumentaux qui soutiennent la toiture. Il y trouve les services d'accueil, d'information, et d'animation. Quelques panneaux d'affichage vitrés à l'entête de la Mairie de Paris lui suggèrent qu'il se trouve dans une salle "officielle" ; ce que confirme l'immense plaque commémorative, scellée sur le pilier en béton, qui annonce : "Mr. Jacques Chirac, maire de Paris, a procédé à l'inauguration du Palais Omnisports de Paris-Bercy le 3 février 1984. R.I.V.P. Maître d'Ouvrage délégué. Andraut, Parat, Guvan, architectes"

Au fond du hall débouche le "déambulatoire", large galerie foyer d'une longueur d'environ 250 mètres qui fait le tour de la grande salle et où se rassemble le public au moment de l'entracte. L'aménagement intérieur -caoutchouc bleu à pastilles en relief du sol, carrelages en céramique des murs, néon blanc des éclairages, béton brut et menuiserie métallique- donne au spectateur l'impression qu'il se trouve dans un lieu de transit moderne (gare ou aéroport). Quelques écrans vidéo diffusent inlassablement les même images promotionnelles des prochains spectacles... Des comptoirs de bars en céramique blanche sont prévus pour consommer debout. Trouées des verrières, portes

14 - JYH, "Un Colisée moderne dans la capitale", *op. cit.*

15 - Rocco COMPAGNONE, "P.O.P.B, Bercy sur Seine", in *Actualité de la scénographie*, n°23, Paris, avril/mai/juin 1984, p. 7.

des toilettes, postes de téléphone, panneaux lumineux qui affichent des publicités, rien ne vient rompre l'unité de cet univers composé de matériaux industriels. Et lorsque retentit la sonnerie qui annonce le début et la fin de l'entracte, ou au moment de la sortie, la foule s'écoule rapidement, en moins de 10 minutes la salle se vide de ses 17 000 spectateurs. La conception des salles modernes (normes de sécurité, rapidité ...) déterminent un usage du lieu de spectacle très différent de celui des salles traditionnelles.

Dans le déambuloire s'ouvrent 20 galeries de desserte qui conduisent à la salle. Le spectateur ouvre une porte et se trouve directement devant la gigantesque salle en arène, garnie de gradins ; des milliers de fauteuils en tôle peinte sont recouverts de tissu rouge. Tout autour, en haut des gradins, des panneaux marquent l'espace particulier des 17 "loges" officielles ; ils annoncent au public le nom des locataires, Pernod, Coca-Cola, Dupont de Nemours, Evian, Renault, Loto...

De partout, le regard peut saisir l'ensemble de la salle sans obstacle, vers le haut, vers le bas, en diagonale. "C'est l'accumulation de ces mesures qui donne le sentiment de grandeur et qui constitue après la promenade extérieure, le premier effet scénographique de Bercy."⁽¹⁶⁾.

En levant les yeux, le spectateur peut entr'apercevoir un "décor de machinerie d'avant garde"⁽¹⁷⁾ : le plafond, constitué de passerelles en charpente métallique bleue, forme le gril technique. En son milieu, à 24 mètres de hauteur, un panneau d'affichage électronique à quatre tableaux, commandé depuis une régie autonome tient lieu de lustre central ; il affiche en lettres lumineuses les résultats sportifs, l'intitulé du spectacle ou les noms d'annonceurs publicitaires. Parfois surnommé par les techniciens de la salle le "YOP"⁽¹⁸⁾, en référence à un des annonceurs, ce panneau symbolise l'utilisation des nouvelles technologies dans la salle. Il relie par le biais de claviers électroniques les juges des compétitions sportives et la régie qui retransmet au public quasi instantanément les résultats. Son utilisation révèle un véritable code des différents spectacles : c'est ainsi qu'il n'est jamais allumé pendant les représentations musicales, et qu'au moment crucial des compétitions sportives, seuls sont visibles les résultats, les publicités ayant disparu.

La polyvalence rend toute description interne de la salle aléatoire. Qu'ont en commun les 3 500 tonnes de terre du terrain de motocross, la piste cycliste de 250 mètres, le ring de boxe, la patinoire, les ponts de lumière des scènes de spectacle de rock, ou les décors monumentaux et les innombrables participants d'un opéra⁽¹⁹⁾ ? La

16 - *Idem.*

17 - *Id.*

18 - Ou appelé "Longines", du nom de son fabricant.

19 - Pour *Nabucco*, 70 mètres d'ouverture, 45 de profondeur et 28 de hauteur avec 650 participants, dont 240 figurants, 230 choristes, et 180 musiciens.

scène est située tantôt à l'extrémité de la salle et le parterre occupé (ou non) par des gradins (configuration frontale), tantôt au centre de la piste... Le spectateur peut être amené à faire l'expérience de ces transformations⁽²⁰⁾ en participant à différents types de spectacles. Il éprouve alors l'impression déroutante de retrouver un lieu à la fois familier et étrange. La dimension technique est transparente, et il est difficile pour le simple spectateur d'imaginer quels mécanismes techniques permettent ces mutations, cette flexibilité. Cette incompréhension des causes rationnelles produisant cette mobilité des repères qu'il subit, explique en partie les attributs "magiques" du lieu.

Durant les "shows" sportifs ou musicaux le spectateur attentif peut distinguer dans la pénombre une zone faiblement éclairée : la régie technique, accrochée à un pilier de béton, à 15 mètres de hauteur, telle la cabine de pilotage vitrée d'un immense navire. Sa dimension, environ 25 mètres de longueur, laisse présager l'importance de la technique. Impression qui se confirme lorsqu'on croise parfois un technicien affairé, le talkie-walkie à la main, se dirigeant d'une démarche rapide et assurée vers quelque tâche mystérieuse, ou que, dernier spectateur à quitter la salle, jetant un regard en arrière, on voit s'agiter sur scène ou dans les "ponts", dans la lumière crue de l'après-spectacle, le ballet des *roads* qui déjà commencent à "plier" le matériel sur scène.

En coulisses

La surface totale du P.O.P.B. est de 60 000 mètres carrés, dont 1/3 environ est accessible au public. L'organisation interne du bâtiment est à l'image de ce rapport. En visitant, on est surpris par l'immensité de ce bâtiment dont les dimensions réelles échappent au spectateur. Bien sûr, la dichotomie scène/coulisses est vraie pour toute salle de spectacle, mais au P.O.P.B. le décalage frappe d'autant plus que l'espace "coulisses" est très important.

En suivant les techniciens qui circulent dans le lieu, on emprunte rapidement les couloirs de briques rouges dont la seule décoration murale est constituée par des plans du bâtiment et des postes de téléphone. On traverse des "salles annexes" à double entrée, déroutant aux passages des sportifs qui s'entraînent, ou une équipe de télévision qui monte son matériel. Dans ce labyrinthe, on croise parfois un visiteur égaré qui demande sa route, et la réponse de "ceux de la maison" consiste souvent à proposer : "Je vais vous accompagner". Il paraît en effet bien difficile au "touriste" de se repérer dans cet espace étrange.

Les plans n'aident guère à comprendre la logique propre du bâtiment : ainsi, pour

20 - Cf dans cet ouvrage l'article d'Anne-Marie Gourdon, qui met en évidence l'existence d'un public d'habitues du POPB. Les résultats de l'enquête montrent que 47,60% des spectateurs de *Nabucco* sont déjà venus dans la salle, à différentes occasions, opéra, mais aussi sport, concerts rock ou variétés.

atteindre la régie ou les bureaux, il faut choisir le "bon" ascenseur. Car les ascenseurs, situés aux extrêmes du bâtiment, ne desservent pas de façon similaire les 4 niveaux (numérotés de 2 à 6 sur la plaque de service) ; ce qui ne correspond pas aux descriptions architecturales, qui organisent le bâtiment en 3 échelons :

- niveau sous-sols (stockage des gradins),
- niveau bas (parking, entrée du parking et ère de livraison, salles d'entraînement, vestiaires des sportifs, stockage, aire centrale de la grande salle, patinoire, gymnase),
- niveau supérieur (vestiaire du public, galerie-foyer des spectateurs, bars, grande salle, sanitaires, hall d'entrée, terrasse extérieure).

La manière de compter des techniciens est spécifique ; chaque corps de métier (sonorisateur, éclairagiste, électriciens, etc) décrit sa propre représentation de l'espace, établissant des équivalences entre des informations communes à tous (comme les inscriptions du tableau d'ascenseur) et les déplacements exigés par sa fonction. Les perceptions du lieu sont donc différentes, selon qu'on le voit, qu'on y vit ou qu'on l'ait conçu, et la logique de l'usage pour ceux qui y travaillent ne coïncide que partiellement avec celle des architectes.

Au P.O.P.B., rien n'a été laissé au hasard, dans les domaines techniques comme dans l'organisation du travail. Ainsi, l'alimentation électrique est assurée par une double arrivée et la présence de groupes électrogènes de secours garantit la sécurité. La répartition des tâches est gérée avec la rigueur des grandes unités de productions. Un système de communications internes (interphonie) met en relation permanente les différents participants de la chaîne de production ; la technologie remplace le dialogue direct que l'immensité des distances ne permet pas. Comme dans les hôpitaux, il existe des "tours d'astreinte" : certaines catégories de techniciens quittent le P.O.P.B. munis d'un "bip", qui permet à la G.T.C. (Gestion Technique Centralisée) de les contacter en cas de difficultés.

Le personnel se compose d'équipes aux dimensions mobiles, dont une partie seulement a le statut de "personnel fixe". Dans les périodes de coup de feu, qui correspondent aux phases de montage/démontage des équipements spéciaux (décors, éclairages, sonorisation) et des aménagements internes (gradins), le P.O.P.B. fait appel à un personnel intérimaire spécialisé, selon la gestion propre à toutes les entreprises de spectacle.

Avant d'exposer les caractéristiques architecturales du bâtiment, il est nécessaire de faire un détour par l'histoire. En effet, le contexte politique dans lequel la salle a été conçue apporte des éléments décisifs pour la compréhension des choix architecturaux qui ont été faits.

La construction du P.O.P.B. s'inscrit dans un contexte qui dépasse le niveau municipal, et ceci pour de multiples raisons, où interfèrent la personnalité du maire de

Paris à l'origine du projet, la situation politique nationale de la période, et la localisation du bâtiment.

Les épisodes successifs du "feuilleton Bercy" ont été, et sont encore, l'objet de chroniques régulières dans les médias. Le rôle des médias ne se limite pas au seul commentaire, dans la mesure où une partie non négligeable des informations concernant le P.O.P.B. a été diffusée directement par voie de presse, avant son annonce officielle au Conseil de Paris⁽²¹⁾.

Il faut rendre à Paris "son" "Vél' d'Hiv"

Octobre 1977, le Conseil de Paris vote en séance un premier crédit qui autorise l'engagement d'études en vue de la réalisation de la construction du nouveau "Vélodrome d'Hiver" de Paris⁽²²⁾. Quelques mois après son élection à la Mairie de Paris, Jacques Chirac enclenche le processus de ce qui "sera la grande affaire de sa mandature"⁽²³⁾.

Quels besoins ont déterminé l'émergence de la salle ? La réponse est loin d'être simple... Force est de constater que toutes les séances du Conseil, abordant la question du P.O.P.B. se déroulèrent dans un climat passionnel. Les élus de l'opposition, et parfois même ceux de la majorité, s'opposent à un projet dont le "gigantisme" inquiète. Les circonstances dans lesquelles sont prises les décisions sont par ailleurs loin de faire l'unanimité : "absence de concertation", "arbitraire", "secret", "décision au coup par coup" tels sont les termes que l'on peut relever à la lecture des comptes rendus des débats retranscrits dans le *Bulletin Municipal Officiel (B.M.O.)* "C'est Monsieur Chirac, et Monsieur Chirac seul qui a décidé de construire le centre international des sports à Bercy", affirme un élu⁽²⁴⁾. L'analyse est tentante : le P.O.P.B. est un "grand projet" porté par l'ambition d'un homme seul qui "veut laisser son nom attaché à quelque réalisation gigantesque, inaugurée en grandes pompes"⁽²⁵⁾. Si l'absence de participation financière de l'Etat et de la Région, pour cause de non-demande, est un argument qui va dans ce sens, ce serait pourtant faire peu de cas de l'environnement général, en particulier des influences des différents groupes de pression (sportifs, écologistes)...

21 - Les comptes rendus et les délibérations des séances du Conseil font plusieurs fois allusion à cette pratique, qui provoque le mécontentement des élus, y compris ceux de la majorité municipale, voir entre autres, *B.M.O.* n° 5, 1979 ; n°11, 1979 et n°3, 1980.

22 - Séance du 3 octobre 1977, *B.M.O.* n°11, 26 octobre 1977, p. 511.

23 - Bernard TIELES, séance 24 mars 1979, *B.M.O.* n° 3, 17 avril 1980, p. 197.

24 - Jean-Jacques ROSAT, séance du 5 mars 1979, *B.M.O.* n° 3, 4 avril 1979, p. 235.

25 - Bertrand DELANOE, *idem*, p. 202.

C'est en 1959 que le "vieux Vél' d'Hiv", situé rue Nélaton dans le 15^e arrondissement a fermé ses portes. Depuis, il est régulièrement question de "redonner" à Paris "son" vélodrome et la reprise à Grenoble⁽²⁶⁾, en 1971, de la plus fameuse manifestation du Vél' d'Hiv' *Les Six Jours* est apparue comme un véritable "détournement". "Respectueusement ou sur l'air des lampions, par déclarations ou par délégations, pétitions, manifestations, qu'il s'agisse de champions olympiques ou de clubs de quartiers, il ne s'est pas passé une année, depuis deux décennies, sans que l'exigence (de reconstruction) n'ait été exprimée"⁽²⁷⁾. Dans les années 60/70, il est ainsi régulièrement question de doter Paris d'un stade couvert mieux adapté aux grandes manifestations sportives internationales que le Palais des Sports de la porte de Versailles, construit à la fin des années 50, qui, faute de structures adaptées, n'a jamais accueilli de compétitions cyclistes.

Ce sera à Bercy

La question du terrain est examinée par l'A.P.U.R.⁽²⁸⁾. Le site des anciens abattoirs de la Villette, un moment envisagé, est abandonné. Le président Giscard d'Estaing vient de décider d'y implanter un musée des sciences et des techniques et la Ville n'en possède pas la maîtrise des sols, contrairement à Bercy. Jacques Chirac annonce au Conseil le 11 septembre 1978 : "J'ai confirmé que le choix de l'emplacement prévu pour l'implantation du palais des sports/vélodrome de Paris serait Bercy"⁽²⁹⁾, décision entérinée par un vote du Conseil le 5 mars 1979⁽³⁰⁾. Ce choix présente selon les décideurs "l'avantage de rééquilibrer la capitale sur le plan de la localisation des installations sportives"⁽³¹⁾ ; par ailleurs, il s'inscrit dans la logique du "schéma d'urbanisme de secteur de Seine Sud-Est", adopté en 1973⁽³²⁾.

Il faut préciser que l'aménagement des entrepôts de Bercy est une question

26 - Dans le stade couvert construit à l'occasion des Jeux Olympiques d'hiver de 1968.

27 - Jean-Jacques ROSAT, qui réfère à la proposition de loi déposée en 1976 à l'assemblée nationale par Henri Fizbin, député communiste, relative à l'aménagement de la Villette, et prévoyant un palais des sports avec vélodrome, *B.M.O.*, n°3, 17 avril 1980, p. 198, voir aussi *idem*, *B.M.O.* n°3, 4 avril 1979, p. 235.

28 - A.P.U.R : Atelier Parisien d'Urbanisme, organisme "mixte" comprenant des représentants de la Ville, de la Région Ile-de-France et de l'Etat.

29 - *B.M.O.* n°11, 3 octobre 1978, p. 536.

30 - *B.M.O.*, n°3, 1979, p. 245.

31 - La majorité des installations sportives sont concentrées dans le Sud et l'Ouest de la capitale (15^e et 16^e arrondissements).

32 - Schéma qui comprenait entre autres l'aménagement de la nouvelle gare de Lyon et l'implantation d'un ensemble de bureaux quai de La Rapée.

d'actualité pour les hommes politiques... depuis plus de 100 ans ! La présence, aux portes de la Cité, d'un lieu de "débauche et d'orgie" apparaît depuis longtemps comme une véritable "provocation aux bonnes moeurs".

Le choix d'installer un palais des sports à Bercy dans ce quartier lourd d'histoire⁽³³⁾, suscite immédiatement l'hostilité des associations de sauvegarde du Grand Bercy qui réclament la création d'un plan de rénovation et l'ouverture d'un espace vert. Comme un refrain, on parle de la protection des 990 arbres recensés sur le site (dont certains platanes centenaires), des "traditions d'un quartier attachant à dimension humaine". Un tel tintamarre n'est pas sans émouvoir les élus, qui exigent pour le site "l'engagement formel de respect des arbres", et pour le bâtiment "le choix de matériaux en harmonie avec la vocation de parc urbain du quartier"⁽³⁴⁾.

La définition du projet : urgence et polémique

La phase de conception se caractérise par une extrême rapidité : en moins d'un an (octobre 1978/octobre 1979), le projet est bouclé, choix des architectes compris. La construction suivra ensuite le même rythme : débuts des travaux de terrassements en octobre 1980, et inauguration en février 1984.

Le Conseil de Paris (5 mars 1979) vote le budget du futur Palais Omnisports, dont la "polyvalence" commence à apparaître : le futur vélodrome de 17 000 places "accueillera aussi des activités très diverses, de nature sportive, artistique, culturelle"⁽³⁵⁾. Les élus adoptent des positions tranchées, que n'expliquent guère le jeu des alliances politiques nationales : les élus R.P.R., parti du maire, votent pour ; les socialistes, "inquiets devant le flou des estimations financières" votent contre ; les communistes reprochant au "projet de n'être pas assez ambitieux", votent cependant pour "sous réserves que sa vocation ne soit pas détournée par des activités mercantiles" ; les élus centristes ("Paris-Renouveau" et "Centrisme Liberté") craignant "l'absence de greffe auprès des habitants du quartier" et "l'inadéquation du projet à une pratique sportive populaire", s'abstiennent⁽³⁶⁾.

Maurice Doublet, directeur du cabinet du Maire, a été nommé "commissaire général à l'aménagement du projet"⁽³⁷⁾. Son expérience comme préfet à Grenoble lors

33 - On s'aperçoit à cette occasion de l'abondante littérature historique qu'a inspirée le lieu, par exemple Lucien LAMBEAU, *Histoire de Bercy*, Paris, Editions Leroux, 1910, ou Alfred SABATIER, *Bercy, son histoire, son commerce*, Paris, Editions GAYET, 1875.

34 - Paul PERRIN, élu du douzième arrondissement, *B.M.O.*, n° 3, 1979, p. 204.

35 - In *Ville de Paris*, n°1, op.cit.

36 - *B.M.O.*, n° 3, 4 avril 1979, séance du 5 mars 1979, pp. 200-4 et 235-45.

37 - In *B.M.O.* n° 11, 3 octobre 1978, séance 11 septembre 1978, p.536.

des Jeux Olympiques d'Hiver de 1968, explique en partie ce choix : rappelons que Paris nourrit encore alors l'espoir d'accueillir les Jeux Olympiques (en 1988, puis en 1992). Il s'entoure d'un "comité des sages", comportant spécialistes du sport, architectes et représentants de la Ville. Le comité visite les salles similaires dans le monde, en particulier aux Etats-Unis, pour en étudier le fonctionnement économique et les caractéristiques techniques. Il élabore ensuite un programme qui prévoit de "concilier la pratique de 22 disciplines sportives et l'accueil de manifestations de masse les plus diverses ; la salle doit recevoir 17 000 spectateurs dans sa configuration la plus spacieuse".

Les délais impartis pour la réalisation du projet amènent à privilégier le modèle du concours d'architecture sur sélection (dit "concours restreint") plutôt que l'appel d'offres national ou international. En mai 1979, la consultation est ouverte auprès de seize équipes "voulues françaises"⁽³⁸⁾ d'architectes, qui doivent rendre leurs copies⁽³⁹⁾ en trois mois. Le choix de l'architecture du futur bâtiment est une question fondamentale : "il faut marquer la ville par une nouvelle architecture résolument hardie, belle et audacieuse, dans l'intérêt de la Ville et pour offrir une vitrine à l'exportation aux entreprises qui auront contribué à cette construction". Début octobre, Jacques Chirac présente le projet lauréat, celui du cabinet Andrault, Parat, Guvan, aux adjoints, puis aux élus⁽⁴⁰⁾ : "l'accent mis sur le végétal, l'insertion dans le site, le respect des arbres existants et l'amorce du futur parc ont été au centre de sa décision".

Ensuite, tout va très vite. Le 19 novembre 1979, l'affectation d'autorisation de programmes est votée⁽⁴¹⁾. Maurice Doublet, en présentant à la presse la maquette du projet lauréat (13/11/80) a précisé les dates : les travaux doivent commencer en février 1981, et être terminés en février 1983⁽⁴²⁾. Le 24 mars 1980 marque l'entrée dans la phase active du projet : les élus décident de confier la délégation de la maîtrise d'ouvrage à la R.I.V.P.⁽⁴³⁾ et l'automne voit commencer les premiers travaux de terrassements.

Cette rapidité de mise en oeuvre est l'objet de critiques acerbes. Les démentis officiels se succèdent : Maurice Doublet intervient dans *Le Monde* à plusieurs reprises, affirmant que les "études ont permis la mise au point d'un dossier précis de

38 - *Signature*, n° 203, octobre 87.

39 - Cf la présentation des différents projets in *Le Moniteur des Travaux Publics et du Bâtiment*, supplément magazine au n° 51 du 17 décembre 1979.

40 - *B.M.O.* n°10, 15 novembre 1979, séance du 22 octobre p. 754.

41 - *B.M.O.*, n°11, 24 décembre 1979, séance du 19 novembre, pp. 828-34.

42 - "Bercy : 2 ans pour réussir" titrera la revue *Ville de Paris* en février 1981, annonçant l'ouverture pour l'automne 83.

43 - R.I.V.P. : Régie Immobilière de la Ville de Paris, société d'économie mixte qui a pour mission la réalisation des programmes immobiliers de la Ville, en particulier dans le domaine des logements sociaux.

consultation"⁽⁴⁴⁾. Qu'en disent les professionnels du bâtiment ? Selon certains, le programme du "cahier des charges est bien référencé (...) en plusieurs centaines de pages, et il fait l'unanimité des éloges : les architectes ont trouvé ce qu'ils souhaitent obtenir d'un maître d'ouvrage idéal sachant établir une vraie programmation et un authentique cahier des charges"⁽⁴⁵⁾ ; mais d'autres font état des conditions "pour le moins remarquables" dans lequel le concours se déroule, exigeant des "hommes de l'art" qu'ils définissent un projet dans l'urgence et l'imprécision. Ainsi, l'un des scénographes du bâtiment, Rocco Compagnone : "sport oblige, une vingtaine de champions, pré-sélectionnés, apportèrent en un temps record des réponses dont chacune en établissait de nouveaux : le moins cher, le plus rapide, la plus grande portée, la plus grande économie d'énergie etc... Le jury lui-même surpassa tout le monde en déclarant en quelques semaines le vainqueur de cet admirable sprint"⁽⁴⁶⁾. Des entretiens avec un architecte du projet, il ressort que si les modalités du concours et les délais de sélection sont dans la norme des concours d'architecture concernant ce genre d'ouvrages, il n'en est pas de même pour le délai alloué aux différentes études de réalisation (entre le concours et le début des travaux), qui, compte tenu des modifications successives apportées au cahier des charges, "a tenu plus d'une course de vitesse que d'un marathon".

La polémique s'envenime, et les différents protagonistes s'expliquent par presse interposée. L'approche des élections municipales (mars 1983) va entraîner peu à peu la question du financement du P.O.P.B. au coeur des enjeux électoraux : "ce projet fait penser à l'inévitable salle des fêtes que chaque élu local veut mettre dans sa corbeille de réélection"⁽⁴⁷⁾. Le projet s'annonce comme un "gouffre financier"⁽⁴⁸⁾, scandent les élus d'opposition, en demandant s'il n'y a pas de meilleure utilisation possible pour les impôts des parisiens...

La presse municipale s'efforce de calmer les esprits : "la décision a été prise de ne pas dépasser 200 MF, soit 20 milliards de centimes, à savoir 6 à 7 fois moins cher que le Centre Pompidou", "le projet ne touchera qu'à 6 arbres"⁽⁴⁹⁾. Pourtant, des dépassements de budgets sont prévisibles dès le départ, dans la mesure où le programme du concours ne concerne pas la totalité de l'opération. Les équipements

44 - Questions à Maurice Doublet, *Le Monde*, 27 juin 1979, propos recueillis par Jean PERRIN, et idem, article "Les voix du stade", *Le Monde*, rubrique Point de vue, 6 novembre 79.

45 - *Le Moniteur*, article cité.

46 - Rocco COMPAGNONE, *op. cit.*, p. 5.

47 - Michèle CHAMPENOIS, *Le Monde*, 23 octobre 1979.

48 - Pour plus amples informations sur la question du financement du P.P.P.B, on se reportera au *Rapport au Président de la République, suivi des réponses des administrations, collectivités, organismes et entreprises*, réalisé par la Cour des Comptes en 1989, *Journal officiel* n° 4143, pp. 163-77.

49 - *Ville de Paris*, n°6, décembre 79.

dits "spéciaux", à savoir la quasi totalité des aménagements intérieurs (électricité, installations scénographiques) ne sont pas compris dans l'enveloppe financière initiale de 200 MF. Ils doivent être définis ultérieurement, en accord avec les exploitants de la salle car ils sont "étroitement liés à l'exploitation de la salle"⁽⁵⁰⁾. Et dès octobre 1980, l'adoption d'une mission d'études sur ces équipements spéciaux ouvrira la voie d'une longue succession d'avenants financiers au contrat. Précisons qu'il est fort délicat d'analyser les dimensions budgétaires du projet : l'accumulation d'informations contradictoires ou incomplètes entretient l'ambiguïté⁽⁵¹⁾.

Usages : du Beaubourg du sport au temple du show-bizz ?

Les utilisations du futur lieu sont également sources de débats ; dans un premier temps, le programme du concours d'architecture ("sport, sports-spectacles, et spectacles"), qui impose modularité et polyvalence, fait craindre pour l'environnement. Ne risque t'on pas de construire un monstre architectural, un "nouveau dinosaure dans la ville" ? Les journalistes sont sceptiques : "Mariez la glace, la sciure et la piste cycliste, dit-on aux architectes, et comme la rentabilité n'est pas certaine, prévoyez qu'on y donne aussi concerts, opéras et spectacles de cirque" et ils dénoncent les "coûteuses acrobaties techniques" qu'entraînerait une telle "gageure"⁽⁵²⁾. Puis le débat se polarise sur la question des usages du lieu, on met en avant la proportion respective de sports et de spectacles, et le risque de glissements. Le choix a été fait de confier la gestion à des exploitants privés plutôt qu'à un service municipal et les arguments employés par les contradicteurs lors du vote des statuts de la Société Anonyme d'Exploitation du P.O.P.B., en février 1982, sont riches d'informations pour comprendre quel est l'enjeu qui se joue derrière cette polémique. Les modifications de programmation "plus de vedettes, moins de champions"⁽⁵³⁾, liés aux contraintes économiques de rentabilité, ne sont pas sans soulever des objections ; ils posent en effet une question fondamentale : quel mode de financement des loisirs doit prévaloir dans le domaine culturel ? Le glissement vers le show-bizz se dessinait en filigrane dès la création de la Société d'Exploitation ; en effet, le contrat passé avec la Ville de Paris autorisait les exploitants à organiser des "spectacles à titre complémentaire", et les invitait à fonder leur propre société de production de spectacles, y compris non

50 - *B.M.O.*, n° 8, 22 octobre 1980, séance du 22 septembre 1980, pp. 60-72.

51 - Pour plus de précisions, voir article Etienne Marest sur la gestion du P.O.P.B dans cet ouvrage, et *Rapport de la Cour des Comptes au Président de la République*, déjà cité.

52 - Marc AMBOISE-RENDU, *Le Monde*, 21 décembre 1982.

53 - Pour reprendre le titre d'un article Marc AMBOISE-RENDU, *Le Monde*, 13 septembre 86.

sportifs, dans laquelle la Mairie se réservait un droit de participer au même titre que dans la Société d'Exploitation.

Rappelons les objectifs de création du P.O.P.B. : "Bien entendu, le "Vél' d'Hiv" ne sera pas réservé exclusivement aux courses cyclistes, mais aux compétitions sportives, et des spectacles divers pourront y être montés. Mais pour répondre aux vœux des sportifs et des élus, le sport sera privilégié"⁽⁵⁴⁾. Dès janvier 1979, Maurice Doublet avait annoncé que la future salle servirait également "pour monter des spectacles originaux adapté à cet espace scénique très vaste", "serait ouverte à tous les cyclistes qui désirent s'entraîner"⁽⁵⁵⁾. Si dans la phase initiale, le P.O.P.B. était présenté comme un lieu consacré uniquement au sport, il fut donc rapidement question de polyvalence. Aucune précision n'était néanmoins apportée quant aux spectacles. Le contenu réel de la diversification des genres fut révélé par la pratique : la première saison printemps 1984 vit se succéder *Les Six Jours cyclistes*, le *Requiem* de Berlioz dirigé par Lorin Maazel, le groupe de hard-rock allemand *Scorpions*, du jumping, *Aïda* de Verdi, le chanteur anglais Elton John, du motocross, du football, de la boxe, du judo, des arts martiaux, un spectacle militaire, le chanteur américain Stevie Wonder, le groupe de hard-rock australien *AC-DC* et le guitariste américain Franck Zappa. Le premier artiste français à "faire" Bercy fut Julien Clerc, en avril 1985.

La convention d'origine prévoyait que le calendrier devrait comporter 65% de sport et 35% de spectacles. En 3 ans (1984-86) avec une moyenne de 125 manifestations par an (47 pour le sport, 53 pour les spectacles), la proportion s'est inversée. Les explications sont à chercher dans le domaine économique : les manifestations présentées au P.O.P.B. sont celles jugées aptes à drainer des foules de 8 à 15 000 personnes, ce qui est nécessaire à l'amortissement des investissements⁽⁵⁶⁾.

Le public sportif a été moins important que prévu ; les compétitions sportives, même celles qui proposent une affiche internationale, attirent rarement un public suffisant pour rentabiliser les investissements. Quelle qu'en soit la cause, mutations profondes des pratiques culturelles, ou rejet de la salle, cette désaffection du public pour les manifestations sportives a creusé le fossé entre les objectifs de départ et la programmation actuelle.

Par contre, la forte fréquentation des spectacles musicaux (variétés françaises et internationales, ou représentations symphoniques et lyriques) démontre que le P.O.P.B. répondait dans ce domaine à un besoin. La cohabitation, dans un même lieu, de spectacles sportifs et de concerts de musique populaire ne semble guère avoir suscité de polémiques. Plusieurs raisons se conjuguent pour expliquer ce point : Paris,

54 - *Ville de Paris*, n° 1, octobre 1978, p. 33.

55 - Maurice Doublet, propos rapportés par Eric Perrin, *Le Monde*, 20 janvier 79.

56 - Pour l'analyse des problèmes de gestion, voir l'étude Etienne Marest dans cet ouvrage.

on l'a dit, manquait de "grande" salle, et l'ouverture en 1984 du Zénith (3 700 à 6 300 places) ne palliait que partiellement cette absence. Par ailleurs, on peut penser que l'usage d'une même salle pour le sport et la musique populaire perpétue une tradition du spectacle populaire : ainsi, accordéon et vélo faisaient bon ménage à l'ancien Vél' d'Hiv'. Au contraire, l'innovation qui consiste à représenter dans un palais des sports des spectacles d'art lyrique ou des concerts de musique symphonique n'a pas été sans susciter des réticences, sur le thème "un opéra dans un palais des sports, est-ce encore de l'Opéra ?". Mais le nombre de spectateurs qui fréquentent les concerts de musiques symphoniques et les représentations d'opéra semble prouver que la greffe a pris, autant auprès d'un public averti qu'auprès d'un public novice⁽⁵⁷⁾.

On peut noter que le "marché" de la salle, aux contours fort vagues à l'ouverture s'est précisé avec l'usage. Ainsi, un point fort intéressant concerne le "créneau" sport/spectacle (bicross, cascades de voitures, motocross), qui correspond à l'émergence de nouveaux "produits". Une partie de la réussite de la salle s'explique par le fait que ses possibilités techniques permettent un type de spectacles sportifs, jusqu'alors inexistant en salle car impossibles à réaliser. La salle a su se créer ses propres débouchés. Cette réussite financière s'inscrit dans le modèle de l'économie marchande, qui n'est pas sans influencer les choix culturels.

L'architecture

Les "hommes de l'art" s'accordent à souligner l'aspect exceptionnel de la construction du P.O.P.B., et considèrent que ce "grand projet" constitue un "pari architectural", une "prouesse technique", d'autant que les délais de réalisation ont été particulièrement courts. Les entreprises qui ont travaillé "pour Bercy" tirent fierté de leur participation à cette "aventure historique" : "un palais des sports de 17 000 places, on n'en construit qu'un dans toute une carrière..." Preuve en est le nombre de films "industriels"⁽⁵⁸⁾ commandités par les entreprises et de reportages dans la presse technique spécialisée : tous parlent "d'exploit", de "défi", de "grande première".

57 - Voir l'étude d'Anne-Marie Gourdon sur la question.

58 - La Vidéothèque de la Ville de Paris a également réalisé un film sur la construction du P.O.P.B.

Les caractéristiques architecturales du bâtiment

Les architectes lauréats du concours voulaient "un bâtiment simple et monumental", à l'image de la revitalisation du quartier Est de Paris. Leur "parti architectural", tel qu'il a été présenté dans les revues professionnelles au moment du résultat du concours, s'organisait autour de trois idées :

- l'intégration du site dans le parc, en imaginant de recouvrir le béton des façades extérieures du bâtiment par des talus engazonnés, symbole d'espace vert,
- l'accessibilité totale de la charpente, par un réseau de passerelles de service extérieures, et un système de plancher/gradins mobiles qui permet de moduler le sol, offrant toutes les possibilités techniques de polyvalence des espaces,
- la présence d'un salon ouvert sur les berges de Seine, "permettant des réceptions dans un cadre digne de la capitale", et d'une tribune d'honneur avec voie d'accès réservée⁽⁵⁹⁾.

Le choix architectural s'explique en partie par l'obligation de résoudre au mieux les différentes contraintes liées au site (proximité de la Seine, intégration dans le futur parc) et aux usages (polyvalence et modularité), tout en offrant de bonnes conditions de loisir et de travail.

Le terrain est situé sur les alluvions d'un bras de la Seine, où se déversait jadis un affluent. Les fondations du bâtiment, construit sur une nappe phréatique, comprennent plus d'un millier de pieux de bétons qui descendent dans le calcaire à une profondeur de 17 à 20 mètres. Pour limiter les risques d'inondation, il ne possède qu'un seul niveau de sous-sols (pour le stockage gradins), contrainte qui a donné naissance à la principale caractéristique interne du bâtiment ; l'impossibilité de gérer la polyvalence du lieu par des machinismes souterrains. D'où la conception d'un système original : l'ensemble des moyens techniques qui assurent les transformations prennent place dans le plafond. L'horizontalité de la couverture du bâtiment est née de cette nécessité.

Le bâtiment, d'une surface totale de 60 000 mètres carrés, comporte huit façades entièrement recouvertes de gazon, inclinées à 43° ; cette inclinaison produit une atténuation visuelle du volume. Le bâtiment est éclairé naturellement par des verrières au vitrage isolant et réfléchissant. Outre la grande salle, il comprend deux salles annexes (le gymnase polyvalent Marcel Cerdan, et la patinoire Sonja Henie), des salles d'entraînements, des vestiaires, des bureaux

L'ossature principale du bâtiment est constituée d'une structure en portiques, en béton, de 10,40 mètres de haut qui supporte les talus et les gradins. Les portiques étagés en traverses horizontales reprennent les planchers, tandis que les montants

59 - Cf *Le Moniteur des Travaux Publics et du Bâtiment*, supplément du n° 51 du 17 décembre 1979, qui fait sa une sur "Le concours pour le Vél' d'Hiv".

extrêmes, inclinés, supportent du côté intérieur les gradins, et du côté extérieur les talus. Quatre piliers de béton armé de 6,30 mètres de diamètre, implantés aux angles d'un carré de 84 mètres de côté, supportent la charpente de couverture située à 24 mètres du sol. Cette couverture est délimitée en périphérie par sa jonction avec les façades hautes de l'ouvrage et se prolonge en un porte-à-faux de 21 mètres dont une partie se trouve à l'air libre au-dessus des talus engazonnés.

La charpente a permis à Jean Prouvé, génial "ferrailleur" de l'architecture métallique française, ainsi qu'il se qualifiait lui-même, d'exercer son talent. En tant qu'ingénieur-consultant, il a participé à la conception et à l'élaboration du projet ; son rôle consista à intégrer la charpente dans l'architecture. Cette structure est exceptionnelle, tant dans sa conception, que dans sa mise en oeuvre et son utilisation. C'est une charpente métallique horizontale, à deux nappes parallèles de 14 000 mètres carrés, qui représente un plan en croix grecque de 126 mètres de longueur, bâtie sur une trame carrée d'une portée libre de 77 mètres. Elle est composée d'une grille de poutrelles de 4 mètres de haut ; cette résille porte elle-même le plafond sur un réseau de poutrelles secondaires. Elle a un poids propre de 1 600 tonnes, et supporte une charge de 2500 tonnes. La façon dont a été montée cette charpente est particulière : l'assemblage sur place des poutres porteuses principales permet de reconstituer une nappe. Cette structure hautement hyperstatique comprend 3 500 barres et 1 300 noeuds de jonction. Ce type de construction n'est pas courant dans le bâtiment, et la technologie employée pour sa réalisation s'apparente, selon les architectes du P.O.P.B. à celle des plates-formes de forages pétroliers sous-marins.

Cette charpente métallique de couverture intègre par ailleurs dans son volume tous les équipements scéniques d'éclairage et de sonorisation, fixes ou mobiles, un réseau de monorails avec convoyeurs, les réseaux de ventilation et d'électricité.

Les équipements scénographiques

La multi-fonctionnalité de la salle était inscrite au programme du concours. Pour les aménagements spécifiques, les architectes font appel à des cabinets spécialisés. Une particularité du projet lauréat, d'après les architectes, est qu'il intégrait la participation des scénographes dès le concours. L'importance de la polyvalence, définie par le cahier des charges, n'avait pas été sous-estimée.

La conception de l'espace théâtral consiste en l'organisation technique de l'espace scénique et des gradins : machineries, systèmes d'éclairage et de sonorisation en constituent les principaux outils. Les scénographes chargés de l'étude, Guy-Claude François et Rocco Compagnone, devaient éviter que l'importante machinerie des équipements spéciaux ne dévore l'espace. Pas question donc d'employer une

technologie de scène omniprésente ; la machinerie devait être souple et discrète. L'ensemble des équipements scéniques du P.O.P.B., qui a trouvé place dans la charpente, présente trois systèmes différents : monorail, passerelles fixes et passerelles mobiles.

Le système de convoyage et de levage, utilisé pour manipuler les éléments lourds (gradins, décors) consiste en un réseau de monorails implanté sous la partie basse de la charpente métallique où circulent des appareils de chargement et de levage : quatre grues, d'une puissance de 5 tonnes, pilotées par un conducteur depuis une cabine attelée et douze treuils radio-commandés de 500 kg.

Le gril technique se compose d'un réseau de passerelles fixes (1 300 mètres linéaires) superposé au monorail. Il couvre, à 24 mètres au-dessus du sol, la quasi totalité de la salle. Ces passerelles permettent d'accéder à la couverture, elles comprennent l'alimentation électrique, des panneaux absorbants de correction acoustique, la climatisation, le système de détection d'incendie, l'éclairage d'ambiance et de sécurité, et les enceintes de sonorisation.

L'altitude par rapport au sol des passerelles fixes est trop importante pour permettre l'utilisation normale des projecteurs de lumière. Pour supprimer cet inconvénient, a été conçu un système original : un réseau secondaire de passerelles mobiles couvre l'aire centrale. Ces passerelles mobiles (22 droites et 23 cruciformes) se déplacent verticalement, et permettent d'abaisser le gril technique totalement ou partiellement à mi-hauteur (en 4 paliers, moins 4, moins 5,7, moins 8, et moins 12 mètres). Accessibles à partir des passerelles fixes par des échelles métalliques, elles peuvent être assemblées entre elles pour former un réseau. Selon les besoins, on peut y accrocher les projecteurs de lumière ou les "rideaux de partition" (qui constituent le fond de scène et les coulisses pour certains spectacles).

La piste cycliste de 250 mètres, ruban ellipsoïdal de 7 mètres de largeur, s'inscrit en diagonale entre les piliers de bétons entourés de gradins (Cf Plan). Elle comporte quatre brèches mobiles, sorte de pont-levis qui permettent aux véhicules utilitaires d'accéder à l'aire centrale. Sa présence impose à la grande salle (128 x 103 m) sa forme interne d'arène. Cette piste cycliste, fixe, est recouverte par une toile de protection, et enjambée par des gradins lors des spectacles qui ne l'utilisent pas.

L'aire centrale de la salle, d'une surface de plus de 5 000 mètres carrés (60 par 90 m) comprend en son milieu une piste de glace (30 par 60 m), qui peut se couvrir d'un plancher de protection. L'aire centrale communique avec les différents magasins et avec le sous-sol (lieu de stockage des gradins) par 4 trappes (4 par 11 m) qui servent à descendre le gros matériel et 4 escaliers qui permettent au public d'accéder à l'aire centrale lors des *Six Jours*. Selon les manifestations, cette surface, qui peut supporter une charge d'une tonne au mètre carré, est recouverte par des matériaux divers : 40 cm de terre pour le jumping, un plancher spécial (démontable) pour jeux de balles, des

gradins lorsque le spectacle utilise la configuration "frontale", ou tout autre décor qui aura pris forme dans l'esprit d'un metteur en scène inspiré par le lieu.

Les gradins sont disposés en arène tout autour de l'aire centrale, et forment un tronc de pyramide inversé. Chaque niveau de gradins est constant sur tout le périmètre de la salle. La ceinture la plus grande mesure 1 km, la plus petite 200 mètres, et 18 mètres de hauteur par rapport au sol les séparent. L'effet est tout à fait grandiose lors du rituel d'allumage des briquets dans les concerts de rock ou de variétés.

La dimension innovante de la salle amène la conception à évoluer au gré des nouveaux besoins d'exploitation que créent l'usage de la salle et l'évolution de son marché, entraînant des travaux d'amélioration successifs. Les périodes de fermetures estivales sont mises à profit pour faire des adaptations. La caractéristique de tous les travaux réalisés depuis l'inauguration est que leur réalisation procède par concertation entre les concepteurs de la salle, la municipalité, et les exploitants. Les techniciens participent activement à ce processus : on peut prendre l'exemple de la création de la nouvelle régie technique, spécifiquement destinée aux spectacles, en 1986. La régie d'origine, située sur le côté de la salle au niveau des loges avait été conçue dans la perspective d'une salle destinée principalement au sport. Parfaitement adaptée pour un type de manifestations se déroulant au centre de la salle, elle se trouva inadéquate aux nouvelles orientations privilégiant les spectacles, tant sportifs que musicaux. En effet, pour "faire le son" ou la lumière d'un concert, le meilleur emplacement du poste de travail des techniciens est d'occuper un espace central, en hauteur, face à la scène, afin qu'ils puissent voir et étendre directement les résultats de leur travail, comme les perçoit le spectateur. Après une phase de négociations avec la direction de la salle, les techniciens ont travaillé avec les architectes sur les plans de *leur* régie. Ils possèdent maintenant un lieu de travail performant, tant par ses possibilités techniques que par les conditions de travail qu'il offre (dimensions, toit et fenêtres ouvrants). Dans toute aventure technologique, les remaniements sont inévitables sous peine d'obsolescence rapide. Mais ces ajustements, prévisibles, quoique difficilement quantifiables, sont souvent mal perçus par l'opinion publique, qui, ne comprenant pas toujours l'intérêt des innovations, réagit par le rejet : "Encore des travaux, mais quand le P.P.P.B. sera-t-il terminé ?". Tant que le public et les spectacles évolueront, (et le domaine du spectacle est particulièrement ouvert aux nouveautés technologiques), la salle devra suivre.

Il faut souligner le rôle déterminant des maîtres d'oeuvre du projet dans ce processus : leur volonté de proposer de bonnes conditions au public, et la nécessité d'évoluer pour adapter la salle aux contraintes de rentabilité du "marché", les amènent à envisager sans cesse de nouvelles adaptations. Ils doivent se battre sans relâche contre les contraintes financières, techniques et psychologiques engendrées par les mutations technologiques.

Le son et la lumière ou l'histoire des systèmes techniques

Le P.O.P.B. à la différence du Zénith⁽⁶⁰⁾ possède ses systèmes propres d'éclairage et de sonorisation, qui servent pour le sport et pour les concerts de "grande" musique (lyrique et symphonique). Pour les concerts de variétés et de rock, les techniciens utilisent toujours des systèmes de sonorisation extérieurs, installés par les sociétés de service qui assurent la prestation technique. Par contre, ils utilisent parfois une partie des possibilités du système d'éclairage (en particulier pour les spectacles de variétés français qui font de longs séjours dans la salle).

Avant de présenter rapidement les caractéristiques techniques de ces systèmes, il faut préciser que nous touchons là un domaine particulièrement concerné par la problématique d'innovation précédemment évoquée. En effet, les systèmes prévus initialement ont été peu à peu modifiés, voire abandonnés. Leur évolution permanente suit à la fois l'adaptation aux nouveaux besoins de la salle, liée aux transformations de ses activités et l'apparition de produits nouveaux sur le marché, dans un secteur où le rythme d'innovation est particulièrement rapide.

L'éclairage

Pour le système d'éclairage, la principale difficulté consiste à éclairer un espace scénique dont les dimensions (40 x 20 m pour les jeux de balles, 90 x 50 m pour le cyclisme, voire 50 x 45 x 28 m pour les décors d'opéra) et les emplacements ("central" ou frontal) sont variables et importants. Par ailleurs, le système doit pouvoir adopter des types d'éclairage différents selon les manifestations.

La conception architecturale de la salle impose des contraintes particulières que doivent résoudre les systèmes utilisés. Ainsi, la hauteur imposée par le gril technique (les projecteurs sont au minimum à 19 mètres) limite les possibilités d'utilisation de certains projecteurs qui seraient inefficaces à de telles distances.

A l'origine, il avait été prévu que l'éclairage comporte deux systèmes distincts, l'un pour le sport, l'autre pour le spectacle. L'éclairage, appelé "le sportif" par les techniciens, comprenait des projecteurs fixes et était fonctionnel dès l'inauguration de la salle. Bien que conçu spécifiquement pour le sport, il s'avéra rapidement inapte à créer le climat indispensable aux "grandes" manifestations sportives. Le type de projecteurs utilisés ("extensifs") ne permet pas de cerner précisément une zone, et les premières rangées de spectateurs se trouvaient donc éclairées autant que les sportifs. Un tel éclairage des gradins, qui abolit le contraste entre la pénombre de la salle et la lumière de la scène, n'est guère propice à créer la concentration nécessaire au

60 - Cf l'étude de Michel Martin sur le Zénith.

spectacle. "Le sportif" est progressivement tombé en désuétude, et son usage est désormais réservé aux entraînements sportifs, et au montage du matériel. L'éclairage des manifestations sportives utilise aujourd'hui une partie (un "sous-système") du système global, à savoir les cinquante cinq projecteurs type lumière du jour dont le puissant rendement est particulièrement adapté aux besoins de tels spectacles. Cette évolution du système d'éclairage, d'un double système à fonctions séparées (sport et spectacle) vers un système unique, multi-fonctionnel (sport/spectacle), comprenant plusieurs modules, s'inscrit dans un mécanisme d'intégration de la flexibilité.

La mise en oeuvre du système "spectacle" posa quelques problèmes pour des questions de raccords, et nécessita des modifications avant d'être opérationnel. Précisons qu'un système d'éclairage comporte deux composantes : la première, l'installation fixe avec l'ensemble des circuits électriques, les branchements et les consoles de jeux d'orgues ; la seconde, le matériel mobile à savoir les projecteurs qui viennent se brancher sur l'installation fixe. Le nombre et le positionnement des projecteurs utilisés varient en fonction des spectacles.

Le parc d'éclairage du P.P.P.B. possède actuellement un matériel diversifié de mille cents projecteurs aux capacités variées (puissance et spécificité) ainsi que des projecteurs type lumière du jour équipés de changeurs de couleurs et de volets automatiques. Il comprend également quelques "effets spéciaux", comme des machines à fumée, et bien sûr des kilomètres de câbles en sections de diverses longueurs (5 à 50 m). De "grosses" poursuites, au nombre de 6, sont dans des emplacements, à demeure ; montées sur des praticables, elles possèdent une capacité de mobilité de 15 à 20 mètres. Il faut aussi ajouter deux "petites" poursuites transportables.

La flexibilité a été prise en compte dès la conception ; elle est assurée par un ensemble de circuits gradués fixes pré-câblés et un réseau de circuits directs. Cela permet d'une part d'éviter aux techniciens la majeure partie du travail de câblage, et d'autre part de pouvoir installer les régies son et lumière au milieu de l'aire centrale pour certains spectacles (exemple du rock). Le système comprend cinq cent douze circuits gradués de 10 kilowatts, dont la majeure partie (quatre cents circuits) se trouve répartie dans les passerelles mobiles. Les prises sont câblées en parallèle sur le gril fixe, ce qui permet de travailler simultanément aux deux endroits. Les circuits restants sont répartis au sol tout autour de l'aire centrale ou dans des "caniveaux", et en parallèle dans les brèches. Tous les circuits sont connectés sur des prises graduées qui comportent des variateurs (temps/intensité). Les cents circuits "directs" de 10 kilowatts, non gradués, sont utilisés pour les projecteurs type lumière du jour sur lesquels la seule intervention possible consiste à allumer ou éteindre le projecteur.

Le système d'éclairage est piloté par cinq ordinateurs, qui effectuent chacun une tâche spécifique. Ils servent à commander les circuits (gradués et directs), et à gérer

automatiquement les changeurs de couleurs (douze possibilités par projecteur).

La lumière fonctionne comme une "grammaire de la scène"⁽⁶¹⁾. L'utilisation de la couleur et des mouvements varie selon le genre musical. Pour la musique symphonique, la lumière blanche est de rigueur, qui correspond au noir des smokings du chef d'orchestre et des musiciens. Seuls sont admis quelques mouvements "légers", crescendo/décrescendo, parallèles aux mouvements musicaux. Le chef d'orchestre est le seul à bénéficier d'un éclairage direct ; les musiciens ne doivent surtout pas être "trop" éclairés, l'orchestre devant donner l'impression d'un groupe compact. Les solistes bénéficient parfois d'un éclairage un peu plus intense. La tentative d'introduction de la couleur dans le concert classique est encore au stade d'ébauche, et jusqu'à présent, les rares expériences réalisées se limitent à un éclairage pastel diffusé sur le rideau de fond. L'opéra emploie plus largement les effets de lumières, en particulier la couleur. Mais ces derniers sont souvent utilisés de façon redondante par rapport à la musique, l'intrigue, ou la mise en scène.

Bien différente est l'utilisation de l'éclairage dans les concerts de musique populaire (rock, variétés) : la lumière est non seulement partie intégrante du spectacle, elle en est un des éléments, en partie autonome, et nul ne s'étonne aujourd'hui des décalages qu'elle introduit parfois entre son propre message et celui de la musique.

Pour les compétitions sportives, ni couleur, ni mouvement de lumière ; la lumière immobile, blanche et crue, souligne la pureté du geste. La situation diffère pour le sport-spectacle (par exemple les exhibitions de patinage artistique) où le jeu des couleurs et des poursuites vient souligner le mouvement. Cela exige un savoir-faire particulier des "poursuiveurs" (les éclairagistes manipulant les poursuites), qui doivent garder dans le faisceau lumineux de leur "bécane" les mouvements des artistes (chanteurs, danseurs, musiciens ou patineurs).

La sonorisation

L'histoire du système technique de sonorisation est riche d'enseignements. Contrairement à la lumière, où il s'est agi d'adaptations successives sur un système initialement prévu, la mise en place de la sonorisation a conduit à la conception et à l'installation d'un nouveau système. En effet, le P.O.P.B. n'était équipé au départ que d'une "petite installation simple", conçue pour sonoriser uniquement les manifestations sportives où l'amplification sert à annoncer les résultats et à diffuser les bandes de musique enregistrée qui accompagnent les performances des sportifs. Il était entendu que les concerts de musique populaire utiliseraient leur propre matériel. Les concerts

61 - Louis-Jean CALVET, "Pour une grammaire de la scène", in *Vibrations* n°5, Toulouse, Privat, 1988, pp. 8-12, et *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

de musique symphonique et lyrique devaient se passer en acoustique "naturelle". La participation dans l'équipe de maîtrise d'oeuvre d'Abraham Melzer, acousticien de réputation internationale, avait permis de procéder au traitement acoustique interne de la salle. Le temps de réverbération de la salle avait ainsi été ramené à une valeur tout à fait acceptable (de 7 à 2,5 secondes), et toutes les sources sonores émises étaient intelligibles. Différents aménagements ont été réalisés pour obtenir une meilleure acoustique : panneaux acoustiques absorbants dans la charpente métallique, laine de verre de 19 millimètres d'épaisseur dans le plafond.

Aïda, premier opéra représenté à Bercy (en 1984, peu de temps après l'inauguration) procéda suivant la logique de développement du modèle existant dans les théâtres lyriques : un opéra dans une salle plus grande, donc plus de décors, plus de figurants, plus de musiciens, plus de choristes. Si les résultats furent tout à fait satisfaisants pour l'oeil, la perception auditive était loin d'être correcte. La presse parla même à ce sujet "d'opéra muet"... Ces problèmes acoustiques risquaient fort de condamner l'utilisation du P.O.P.B pour les musiques symphonique et lyrique. La volonté de la Mairie et des exploitants de continuer ce type de spectacles dans leur salle les entraîna dans l'aventure de l'innovation technologique. Depuis *Turandot* (1986), le P.O.P.B utilise pour les représentations de musiques symphonique et lyrique un système d'amplification électro-acoustique.

Dans le domaine de la diffusion sonore, il faut savoir que le principal besoin, pour un lieu comme le P.O.P.B., consiste à assurer une couverture sonore uniforme dans une zone relativement importante tant en surface qu'en volume. Il s'agit de problèmes relativement habituels en acoustique : il faut fournir une couverture correcte des bandes de fréquences (des graves aux aigus) et maîtriser les phénomènes d'écho et de réverbération. La sonorisation de pièces de théâtre et d'oeuvres lyriques comporte des contraintes et des besoins spécifiques. Le système technique sert essentiellement aux effets spéciaux (voix *off*, bruitages, parfois musique enregistrée) et au renforcement des voix des comédiens. Le son renforcé doit toujours donner l'impression de provenir des comédiens, donc il faut faire en sorte de conserver la localisation spatiale d'origine. Pour la réalisation du système de renfort acoustique, qui devait être polyvalent, capable de sonoriser aussi bien du sport que de l'opéra, les architectes ont fait appel à Jean-Luc Moncel, ingénieur spécialiste des problèmes de sonorisation, qui avait déjà travaillé auparavant pour le Palais des Congrès. Selon lui, la conception du système technique du P.O.P.B. se heurtait à une contrainte particulière puisque l'équipement prévu devait être le plus "invisible" possible : "si les termes du cahier des charges de l'étude n'étaient pas aussi directifs que "système transparent", la condition était latente : je ne m'occupais pas de "sono", mais d'assistance technique à la diffusion, ce qui était plus qu'une nuance linguistique⁽⁶²⁾".

62 - Entretien avec Jean-Luc MONCEL, réalisateur du système, cf Eliane DAPHY,

Les composantes du système sont donc complètement invisibles par le public : les enceintes sont dissimulées dans le gril et les micros cachés dans les décors, la fosse d'artistes, ou les costumes des chanteurs.

Les technologies de la sonorisation sont issues de la radiodiffusion et de l'enregistrement ; le système s'est peu à peu complexifié et spécialisé. La dernière innovation importante, datant d'une dizaine d'années, est l'apparition des micros H.F. (pour Hautes Fréquences) qui libèrent l'artiste et les instrumentistes du "fil à la patte" du micro, et changent les possibilités scéniques des interprètes. Le micro H.F., qui utilise la technologie de radiodiffusion en modulation de fréquences est un micro qui fonctionne avec une pile ; un système émetteur/récepteur remplace le fil. Au départ, il s'agissait de micros de taille normale, maintenant les micros H.F. sont de la taille d'un filtre de cigarettes, ce qui permet de les dissimuler facilement dans les vêtements des chanteurs.

L'application des technologies électro-acoustiques dans la musique symphonique et lyrique peut s'analyser en terme de transfert de technologie : le procédé technique (l'amplification) transite de son genre d'origine (la musique populaire) à des genres (théâtres, puis opéra) dont le système technique est figé depuis plus d'un siècle. Ceci pose de nombreux problèmes puisque la sonorisation utilise des outils (microphones et haut-parleurs) dont l'usage est contraire aux valeurs essentielles de l'art lyrique, fondées sur la puissance et la beauté des voix des interprètes.

L'invisibilité du système a permis de l'utiliser dans le plus grand secret pour les représentations de *Turandot*. Ainsi la presse avait été informée des "améliorations" apportées à l'acoustique de la salle, mais aucune précision n'était apportée sur les moyens techniques mis en oeuvre pour y procéder⁽⁶³⁾.

Il faut remarquer que ce transfert entraîne des modifications profondes de la conception et de l'utilisation du système technique, à savoir des modalités de travail des techniciens et des artistes qui utilisent ces systèmes⁽⁶⁴⁾. On peut noter le tabou linguistique qui frappe le système technique. Au P.O.P.B., on n'emploie jamais le mot "sono", et les techniciens lui substituent l'usage du terme "reinforcing", néologisme de consonance anglaise, inconnu des sonorisateurs français. Ce problème de vocabulaire illustre l'extrême prudence (malaise ?) avec laquelle le P.O.P.B. introduit l'innovation dans l'opéra.

Les utilisations différentielles des techniques de sonorisation et d'éclairage soulèvent la question des représentations de la technique en liaison avec les valeurs

"Sonoriser l'opéra, la technique invisible", in *Vibrations* n°5, *op. cit.*, pp. 145-162.

63 - *Idem.*

64 - "La technologie nouvelle est arrivée : l'exemple de l'opéra au P.O.P.B", in *Actualité de la Scénographie*, n° 35, Paris, janvier/février/mars 1988, pp. 20-8.

propres des différents genres musicaux. On ne peut en effet qu'être surpris de la différence de place occupée par la technique selon qu'il s'agit de rock ou d'opéra. Lorsque le P.O.P.B. accueille une star de la musique populaire de passage à Paris lors d'une "tournée internationale", ou une "vedette" de variétés française, les techniciens (son et lumière) sont situés dans la salle, au milieu des spectateurs, sur des praticables à 1 mètre de hauteur. L'élément technique fait partie du spectacle ; cet usage ostentatoire entraîne même une course à l'équipement : la richesse du spectacle se juge d'après l'étalage de matériel ou de décor. Les critiques spécialisés s'extasient sur le nombre de projecteurs voire le nombre de micros H.F... Rien de comparable actuellement dans la musique "classique", quoique l'introduction de nouvelles technologies dans le domaine de l'opéra pose la question de savoir si leur utilisation ne va pas, à terme, engendrer une modification du rôle de la technique dans le spectacle, et éventuellement d'une transformation des productions.

**Programmation DU P.O.P.B. (du 4 novembre 88
au 29 janvier 89)**

Novembre 1988

- 4 Hockey
- 6 Bicross
- 12 Trophée Lalique (patinage artistique)
- 16 Concert *Sade*
- 19 Danse sportive
- 20 Hockey
- 21 Concert *Duran-Duran*
- 22 Concert Brian Ferry
- 25 Concert Huey Lewis
- 26 Hockey
- 30 Motocross

Décembre 1988

- 1 Motocross
- 2 Motocross
- 4 Spectacle sur glace, *Le monde enchanté des enfants*
- 5 Hockey
- 7 Spectacle sur glace, *Le monde enchanté des enfants*
- 9 Spectacle sur glace, *Le monde enchanté des enfants*
- 10 Master de judo
- 11 Spectacle sur glace, *Le monde enchanté des enfants*
- 13 Concert Saint-Preux
- 14 Spectacle sur glace, *Le monde enchanté des enfants*
- 16 Gala de patinage
- 20 Gala de danse rétro
- 22 Concert **Scorpions**

Janvier 1989

11 au 29 : 17 concerts de Michel Sardou

Source : Tableau en régie, 11/88

Bibliographie

CALVET Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

CHEYRONNAUD Jacques, "A la scène comme au sanctuaire. Le music-hall et la grand messe", in *Ethnologie française*, tome 17, n°1, Paris, Berger-Levrault, janvier-mars 1987, (pp. 45-52).

COMPAGNONE Rocco, "P.O.P.B, Bercy sur Seine", in *Actualité de la scénographie*, n°23, Paris, avril/mai/juin 1984, (pp. 4-12).

Cour des Comptes, Rapport au Président de la République, suivi des réponses des administrations, collectivités, organismes et entreprises, 1989, Journaux officiels n° 4143, (pp 163-177)

DAPHY Eliane,

- "La technique", in *Les musiques des jeunes*, Paris, CENAM, 1987, (pp.68-70),

- "Sonoriser l'Opéra : la technique invisible", entretiens avec Jean-Luc MONCEL et Eric ALVERGNAT, in *Vibrations*, n°5 (La Scène), Toulouse, Privat, 1988 (pp.145-162).

DAPHY Eliane, RAVEYRE Marie-Françoise, "La technologie nouvelle est arrivée : l'exemple de l'opéra au P.O.P.B", in *Actualité de la Scénographie*, n°35, Paris, janvier/février/mars 1988.(pp. 20-28).

GITEAU Cécile, *Dictionnaire des arts du spectacle*, Dunod, Paris, 1970.

LAMBEAU Lucien, *Histoire de Bercy*, Paris, Editions Leroux, 1910.

SABATIER Alfred, *Bercy, son histoire, son commerce*, Paris, Editions Gayet, 1875.

STEINEGGER Huber and Jean-Claude, PROUVE, Jean, *Pre-fabrication, structures and elements*, Lausanne, Editions Benedikt, 1971.

STINTZY Blandine, "Arts de la scène et économie : bilan d'un mariage difficile", in *Vibrations*, n°5 (La Scène), Toulouse, Privat, 1988, (pp. 229-261).

Remerciements

- Christian BREAN, Didier PAILLET et Claude JACQUINET (Régie technique), Catherine THOMINET (Services administratifs), et tout le personnel du P.O.P.B.
- Alain CAPIEU, Cabinet Andrault et Parat
- Alain BODIER, Société Euro Concept Architecture
- Jean-Luc MONCEL, Christophe LASSIAT, Société SCV-Audio
- Eric ALVERGNAT, Société Dispatch
- Gérard LAVIGNE
- Marie-Paule BONNE, Revue Actualité de la Scénographie
- Mms GENSOLLEN, LECRUBIER et COLAS, Bibliothèque Administrative de la Ville de Paris
- Françoise TETARD, CRIV/CNRS
- Denis GUIGO, LAU/CNRS
- Colette PETONNET, LAU/CNRS