



**HAL**  
open science

**Patrick Bouchain, "Des lieux pour soi et pour les autres", propos recueillis par Amandine Livet et Eric Vautrin**

Patrick Bouchain, Amandine Livet, Eric Vautrin

► **To cite this version:**

Patrick Bouchain, Amandine Livet, Eric Vautrin. Patrick Bouchain, "Des lieux pour soi et pour les autres", propos recueillis par Amandine Livet et Eric Vautrin. Théâtre/Public, 2014, Variations Radeau, 214, [6 p.]. halshs-01067193

**HAL Id: halshs-01067193**

**<https://shs.hal.science/halshs-01067193>**

Submitted on 23 Sep 2014

**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.

# théâtre public

n° 214  
OCTOBRE-DÉCEMBRE 2014

## Variations Radeau

Sous la direction d'Eric Vautrin  
en complicité avec François Tanguy et Le Théâtre du Radeau  
ainsi que Christophe Triau et le Groupe de recherches sur le Théâtre du Radeau  
et Michel Delon

Cet entretien a eu lieu en juin 2014 à Paris à l'occasion du n°214 de la revue *Théâtre/Public*.  
Celui-ci étant un montage de citations et de documents, il y est cité.  
La version intégrale ci-dessous a été publiée dans l'annexe en ligne de ce dossier.

**POUR CITER CE TEXTE :**

Patrick Bouchain, « Des lieux pour soi et pour les autres »,  
propos recueillis par Amandine Livet et Eric Vautrin,  
in Eric Vautrin (dir.), « Variations Radeau », *Théâtre/Public*, 214,  
Montreuil, Editions Théâtrales, oct.-déc. 2014,  
[en ligne] URL : <http://recherchesradeau.org/tp214/pb>  
(mis en ligne le 20 septembre 2014)

# Des lieux pour soi et pour les autres

## Rencontre avec Patrick Bouchain

PROPOS RECUEILLIS PAR AMANDINE LIVET ET ERIC VAUTRIN

DU LOGEMENT SOCIAL AUTOGÉRÉ AU THÉÂTRE :  
LES DÉLAISSÉS URBAINS  
ET LES PROMOTEURS SOCIAUX

Pour raconter l'aventure du Théâtre du Radeau et de la Fonderie, il faut peut-être revenir en arrière sur mon expérience de constructeur et sur le rapport de l'individu avec la ville depuis l'après-guerre. Lorsque je suis sorti de l'école d'architecture au milieu des années 60, je considérais que l'architecture était devenue l'inverse de ce qu'elle a toujours été dans l'histoire de l'humanité, parce qu'elle était fractionnée et déléguée : celui qui voulait une habitation la demandait à quelqu'un – le promoteur – qui lui-même transmettait la commande à un autre – l'architecte... etc. Les étapes et les individus n'étaient pas reliés entre eux. Cela me semblait une grande lacune dans l'architecture domestique et elle persiste aujourd'hui.

À la sortie de l'école, je n'ai donc pas voulu travailler pour une agence parce qu'elles travaillaient essentiellement sur le logement social de masse. J'ai commencé à travailler sur un logement social auto-construit. À l'époque, ce type d'initiative pouvait s'appuyer sur les mouvements Castor – qui, à la Libération, ont considéré qu'il fallait que la classe ouvrière s'occupe elle-même des questions liées à son logement. Ces mouvements n'étaient pas soutenus par le Parti communiste qui considérait que c'était à l'État de satisfaire ce type de besoin ; ils étaient davantage soutenus par des associations catholiques ou des militants associatifs progressistes qui encourageaient chacun à se préoccuper de son propre logement en plus de son temps de travail.

Aussi, même si je militais au Parti communiste,

j'étais dissident sur cette question parce que je pensais que la classe ouvrière était capable non pas d'autoconstruire, au sens de relever les manches pour retravailler en dehors des heures de travail, mais de s'organiser pour améliorer ses conditions de vie. Ainsi, je défendais l'idée que tout le monde pouvait être son propre promoteur social – même si le terme de promoteur est dans ce cas abusif puisque il s'agit plutôt d'entreprendre pour soi-même.

Pour mémoire, le grand moment du logement social débute en 1954, avec la décision de la Caisse des Dépôts, alors dirigée par François Bloch-Lainé, de constituer la Société centrale immobilière pour rattraper le retard d'après-guerre. Au début, tout le monde soutient l'initiative, puisqu'il s'agit de lutter contre les HLM et les bidonvilles. Pourtant, dès 1962, on comprend que la production de ce type de logement comble sans doute les besoins en termes d'hygiène mais ne répond pas aux attentes sociales. Certains vont alors revendiquer une décentralisation ou une déhiérarchisation de la construction du logement social (pour rappel, c'est le Livret A qui sert à construire le logement social, c'est donc l'argent de tout le monde et particulièrement des plus modestes). Je rentre à l'école dans ces années-là, nous sommes quelques années avant 1968, mes professeurs sont militants ou dissidents communistes, et nous commençons à réfléchir à ce qui pourrait être un autre type de logement social. C'est ma formation.

Je sors de l'école en 1966 et nous créons à quelques-uns un mouvement qui s'appelle l'Habitat Autogéré et Groupé – c'est l'époque du mouvement dit autogestionnaire qui se poursuivra un peu après 1968 (notre groupe perdurera cependant jusqu'au début des années 1980 et l'arrivée de la gauche au

pouvoir). C'est ainsi que je fais plusieurs opérations de logements autogérés pour lesquels je défends un principe différent des Castors, parce que l'époque n'est plus celle du plein-emploi et du maçon italien ou portugais capable de travailler le samedi et dimanche. Je défends l'idée qu'on pourrait être promoteur soi-même et peut-être même en utilisant les mêmes armes que les promoteurs privés ; c'est-à-dire en utilisant le crédit à taux bas, parce que les taux étaient très haut à l'époque, autour de 10 %, mais il y avait des taux préférentiels pour les promoteurs. Mon idée est de permettre à des gens qui n'ont pas de capital d'être cautionnés par ceux qui en ont un, puisqu'il suffisait d'apporter 10 % du capital pour cautionner quelqu'un qui empruntait à 100 % la somme nécessaire à la construction de son logement – ce qui, en s'y mettant à plusieurs, était tout à fait faisable.

En parallèle, je réalise avec Christian Dupavillon un inventaire des lieux inoccupés dans Paris, pour le Festival d'automne. Il s'agit de recenser des lieux qui permettraient aux compagnies de trouver des endroits non institutionnels pour s'y représenter – Gatti s'installera dans les Halles, Ronconi dans l'hôtel d'Orsay, etc... C'est à l'occasion de ce travail sur les lieux abandonnés pouvant servir pour les activités théâtrales que Christian Dupavillon a trouvé la Cartoucherie de Vincennes, par exemple. Il venait de réaliser un numéro spécial d'*Architecture aujourd'hui* sur les lieux non institutionnels de spectacle, et il avait déjà fait un inventaire de ce genre en Allemagne pour Matthias Langhoff et Peter Stein... C'est une préoccupation ancrée dans l'époque, chacun perçoit que la société gâche et qu'il y a notamment des terrains qui restent vides et inexploités.

Nous défendons ensemble l'idée qu'il faudrait tenir à jour cet inventaire de ce que nous appelons les « délaissés urbains », c'est-à-dire tout lieu qui se trouverait être, pendant un certain temps, sans valeur. Un « délaissé » est différent d'une friche : une friche est un bâtiment qui perd son activité et qui est en attente d'une nouvelle, alors que le délaissé est une sorte de résidu de l'aménagement urbain : c'est un espace à côté d'un lieu qui a, pour toutes sortes de raisons, une sur-valeur à un moment donné ; alors il ne sert temporairement à rien ou ne peut pas être utilisé à cause de ce voisinage – il a alors une non-valeur, voire une valeur négative, parce qu'il faut financer même *a minima* son gardiennage et son entretien.

À l'occasion de cet inventaire, je commence ainsi à fréquenter des gens de théâtre. Mon métier d'architecte sera, à partir de cette expérience, sans cesse argumenté et alimenté par le théâtre.

Dans ces années-là, j'avais également mis en

place un Habitat Autogéré Groupé dans le 12<sup>e</sup> arrondissement de Paris pour un collectif d'intellectuels qui rassemblait Bernard et Martine Dufour, Paule Thévenin, Catherine Millet, Jean-Paul Morel, Jacques Henric, Denis Roche, Claire Paulhan notamment... Le projet était ainsi de permettre à des écrivains ou à des intellectuels d'avoir un lieu de vie et de travail décent. Ils m'ont intrigué parce qu'ils me semblaient désarmés sur ces questions liées au logement et à l'immobilier. Je les ai encouragés à ne pas accepter le marché immobilier tel qu'il était, à chercher un délaissé et à engager un projet architectural différent. Je me suis associé avec eux et nous avons mis en place un Habitat autogéré groupé. Je suis devenu le promoteur immobilier, l'architecte, puis le gérant de ce qui s'est appelé la Fabrique, rue de Reuilly... et j'ai ainsi découvert qu'en effet, on peut tout faire soi-même.

#### LE GARAGE DU MANS :

#### HABITER L'ESPACE POUR SOI ET LES AUTRES

Jacques Henric me présenta peu après Alain Ollivier. Celui-ci avait repris en 1983 le Studio-Théâtre de Vitry de Jacques Lassalle récemment nommé au TNS. Mais le local ne convenait pas, il avait cherché une solution et finit par découvrir un pavillon résidentiel avec une petite fabrique de ferblanterie derrière. J'admيرerais ses spectacles et je décidais de lui faire son théâtre, qui ouvrira en 1986.

Paule Thévenin, légataire testamentaire d'Artaud, est au même moment sollicitée par François Tanguy, et c'est par son intermédiaire que nous nous rencontrons sur le chantier du Studio-Théâtre. Il m'explique que sa compagnie est installée dans un ancien garage au Mans... Je finis par aller voir et je découvre en effet les petits 30 mètres carrés qu'ils occupent dans un ancien garage Renault appartenant à la ville et installé dans le même bâtiment qu'un dépôt d'autocars municipaux.

Or, s'ils demandent à la municipalité des subventions pour un projet théâtral en particulier, elle leur cédera en retour le droit d'occuper ce lieu, et ils se retrouveront enclavés dans ce minuscule espace qui leur serait alloué au titre de l'aide à la création ; mais, et c'est ce que m'avait fait apparaître l'expérience des délaissés et de l'habitat autogéré, il est peut-être possible de demander plutôt un droit d'aménagement de ce site, de proposer d'en devenir en quelque sorte les ordonnateurs. Bien sûr, il ne s'agit pas de réclamer la jouissance de l'ensemble de l'entrepôt – qui est immense – mais de montrer que la présence de la compagnie pourrait sans doute être une bonne solution face à un problème qu'aucun service de la ville ne saura traiter, à savoir

l'aménagement de ce garage à l'abandon enclavé dans cet espace municipal. L'idée est donc de prendre pied sur ce territoire, ne pas se plaindre de son voisin et convertir progressivement leurs interlocuteurs à leurs projets, et notamment Robert Jarry, le maire communiste du Mans. Petit à petit, il s'agit de lui faire comprendre que la présence du Radeau est une solution viable dans sa gestion de ces bâtiments municipaux.

Les échanges avec François Tanguy complétaient alors mes expériences passées pour finalement déboucher sur l'idée au centre de ce dispositif : la permanence artistique. Je me souviens avoir eu un rendez-vous avec le maire et de lui avoir dit que nous ne demandions pas plus que ce qu'il dépensait en gardiennage pour cet espace. Je montrais ainsi que le Théâtre du Radeau, qui avait besoin d'un lieu pour répéter, pouvait faire de ce garage un lieu de culture, mais en tant que lieu de travail. Puisqu'ils étaient installés dans ce lieu, ils pouvaient en devenir les gardiens – une sorte d'emploi d'intérêt général lié à une subvention équivalente à ce que coûte le gardiennage d'un lieu vide appartenant à une municipalité. C'est à ce moment-là que je commence à comprendre qu'il faut s'occuper soi-même de ses affaires et dans le même temps obtenir une délégation du politique, pas uniquement pour soi, en se repliant sur soi-même, mais pour soi et les autres – car il s'agit alors d'accompagner la transformation d'un morceau de sa ville pour accueillir d'autres que soi.

#### LA FONDERIE :

##### FAIRE AVEC CE QU'IL Y A

À cette époque, Paul Thévenin me fait lire le Journal de Copeau, entre autres textes, et je découvre par exemple comment celui-ci s'était installé au Vieux-Colombier – il ne l'avait pas choisi parce qu'il le trouvait bien, mais parce que c'était le seul théâtre disponible par rapport de son budget ; en même temps, il remarque que la salle de répétition au-dessus du théâtre est formidable parce qu'elle reçoit la lumière du jour et que, selon lui, un acteur ne peut pas répéter et jouer s'il n'est pas en relation avec le temps, ce qu'on peut comprendre aussi bien en termes de climat, de cycle du jour que de relation à l'Histoire.

Au Mans, l'idée était de faire avec qu'on avait. Le Radeau a commencé à aménager ce qui deviendra la salle à manger en récupérant des meubles dans les bric-à-brac, des planches sur les chantiers, en refaisant les planchers ou l'isolation, en s'organisant autour d'un lieu de vie autant que de travail théâtral – ce que peu de gens envisageaient à l'époque. Ce sont aujourd'hui le bureau, la cuisine, la bibliothèque liée au théâtre et la petite salle du

partage et du repas, des espaces dit *chauds*, à côté de l'espace *froid*, le reste de l'entrepôt qui pouvait être utilisé quand il n'y avait pas d'autocar. Cela me confirma que l'on pouvait travailler dans un lieu qui existait déjà – à partir de lui plutôt qu'en le transformant radicalement pour en faire un théâtre avec ses règles et ses principes décidés a priori.

Mais rien n'est installé définitivement et le projet dans l'ensemble se reformule et se réorganise en fonction des possibilités du lieu – qui se libère peu à peu. Au début, il y avait une cuisine et un bureau, puis un plateau que l'on peut garder et équiper, puis deux plateaux, ce qui permet d'accueillir d'autres compagnies en répétition... Le discours de François Tanguy est visionnaire en cela : il ne s'arrête pas à l'état des choses et l'ouverture aux autres est toujours à l'œuvre dans ce qu'il fait.

Pourtant ce même discours est difficilement audible par le politique qui comprend mal cette expansion permanente. À chaque fois que nous étions en rendez-vous à la municipalité ou au ministère, il était évident que son talent était reconnu de tous, mais son discours ne pouvait pas être reçu parce que cela ressemblait à des exigences démesurées – alors que ce n'est pas de cela dont il s'agissait. Je suis devenu leur intendant bénévole pour les aider à franchir le pas qui consista, les années passant, à occuper finalement l'ensemble du garage, car nous avions appris que les autocars devaient déménager. Un tel projet n'avait rien d'évident, la municipalité pouvait avoir beaucoup d'autres projets pour ce lieu – un dojo ou une salle de sport, par exemple. À chaque étape, il fallait repenser et reformuler le projet de ce lieu qui allait devenir La Fonderie.

#### L'OCCUPATION

##### ET L'INVESTISSEMENT

Se pose alors la question de savoir comment va s'organiser le chantier d'aménagement de ce qui va devenir la Fonderie. Ceux du Radeau voulaient le faire eux-mêmes, en autoconstruction, ce qui n'était pas absurde – d'autant plus que lorsqu'une association reçoit des crédits pour une aide à la création, c'est-à-dire pour un projet en particulier, elle en dépense bien sûr une partie pour la création elle-même, en salaires par exemple – mais une partie peut aller à des éléments que l'on pourrait dire périphériques, par exemple la construction d'un décor. Or que se passe-t-il si le décor, c'est le bâtiment – ce qui est le cas, à mon avis, pour le Radeau ? L'argent de la création pourrait alors servir à faire des travaux liés à la création, mais qui peuvent également rester pour ce qui se ferait après – ainsi, après le spectacle, on ne mettrait pas tout à

la poubelle, comme cela arrive.

Ce fut l'occasion d'amener l'État à se saisir de cet étonnant paradoxe : lorsque des artistes jetaient à la poubelle un décor après une création, c'était acceptable ; mais quand ils refaisaient l'électricité ou les issues de secours avec l'argent d'une création, ils étaient critiqués... L'argument s'applique alors autant au Radeau qu'à la Volière Dromesko, à la Ferme du bonheur et d'autres. Le ministère finit par admettre le raisonnement, mais pour intervenir de manière équilibrée, il considère que les collectivités devront donner autant que l'État et que l'association porteuse du projet devra prouver qu'elle apporte 20 % de la somme à investir. C'était un piège évidemment, car aucune association ne pouvait amener 20 % de tels investissements. J'ai pourtant affirmé le contraire. Mes interlocuteurs ont alors pensé que je comptais faire des économies sur la création elle-même, les transformer abusivement en liquidités et les faire passer pour de l'investissement sur fonds propres – ce qu'ils ont donc interdit.

Mais mon idée était différente – j'allais valoriser ce qu'on appelle les apports en industrie. Dans le cas du Radeau, j'ai argumenté que la compétence intellectuelle de la compagnie avait une valeur, tout comme mon travail en tant qu'intendant bénévole, par exemple. Car si je facturais mon investissement en tant qu'intendant, cela représentait une sorte de capital. Ou lorsque François Tanguy construisait lui-même un décor, comment séparer ce qui relevait du travail artistique et ce qui relevait de son investissement personnel ? Lorsqu'il achetait de la ferraille pour faire un plancher, c'était de l'investissement, mais le temps qu'il donnait pour construire ce plancher lui-même, est-ce que c'était un temps qu'il consacrait à la création ou un temps qu'il prenait en plus de son temps de création et qu'il offrait ? Il n'allait pas passer moins de temps en création parce qu'il construisait un plancher... D'ailleurs, il disait qu'il ne pouvait faire la création que s'il construisait un plancher... Le ministère n'a pas vraiment apprécié le raisonnement – surtout qu'ils me suspectaient de palabrer pour faire des affaires en tant qu'architecte et récupérer les chantiers de tous ces petits lieux culturels... ce qui ne m'aurait pourtant pas rapporté grand-chose !

Comme le bâtiment appartenait à la Ville, le choix de l'architecte lui revenait. On a donc vu arriver un architecte, il a évidemment commencé à dessiner, on lui a expliqué que ce n'était pas ce qu'on voulait, qu'on ne souhaitait pas transformer le bâtiment mais essentiellement installer le chauffage et des installations sanitaires. Hélas on ne l'a pas maîtrisé pas totalement, il a fait un carnage dans la cuisine et dans les sanitaires, il avait choisi des dalles roses... – il fallait bien qu'il choisisse

quelque chose, on lui a laissé le carrelage. Et on a réhabillé le désastre, en mettant des planches et du papier peint et en expliquant que c'était de la décoration...

## LE THÉÂTRE

### COMME ACTIVITÉ

Le théâtre a cette spécificité de traiter lui-même l'ensemble des aspects de son activité. À commencer par son public. Le théâtre partage avec les restaurants le fait d'être jugé tous les jours devant un public qui est en chair et en os. Le théâtre est également le seul art qui a une obligation d'adapter le lieu qu'il occupe en fonction de ses créations – et cela vaut pour n'importe quel spectacle. Il relève alors nécessairement de l'interprétation, en cela qu'il reprend toujours des éléments déjà présents avant lui dont il actualise les formes – ce qui vaut pour le texte comme pour les espaces, entre autres. C'est enfin le seul art qui est tenu de respecter ses travailleurs, parce qu'il ne peut pas avoir lieu avec quelqu'un qui ne voudrait pas ou qui ne serait pas en état de jouer – mieux, quand le spectacle commence, on n'intervient pas sur ce que les artistes vont faire. Pour la même raison, chacun a sa place et tout le monde est auteur de ce qui est présenté. Pour finir, contrairement à ce qu'on dit, la plupart des compagnies ont très peu d'argent, vivent dans une économie stricte et travaillent sans cesse. Elles sont dans l'expérimentation continue, tentent, acceptent la possibilité de l'échec autant que d'être jugées. Si l'architecture d'aujourd'hui avait les mêmes principes, elle serait bien différente...

François Tanguy et le Radeau ont intégré l'ensemble de ces aspects pour réaliser un lieu remarquable, apprécié de tous et pensé bien au-delà de leurs seuls besoins. Cela n'avait rien d'évident, d'autant plus que ce n'est pas un espace neutre ou bâti pour eux, loin s'en faut. Lorsque ce garage était en activité, il était populaire durant les 24 Heures du Mans, les voitures y étaient réglées et en repartaient. Il appartenait la Régie Renault, alors nationalisée. Son architecture est contemporaine, tout en béton, ce qui le lui confère pas le charme nostalgique des lieux porteurs de la mémoire d'un temps révolu. Il est en plein centre-ville, il ressemble vaguement à une station-service. Enfin, si on faisait un bilan, ce théâtre a dû coûter moins cher qu'un logement social, ramené au prix du mètre carré. Bref, il avait tous les ingrédients pour ça ne marche pas. Mais ils ont fait en sorte que cela marche. C'est une leçon.

Pour la Ville, le patrimoine a été maintenu, et il est réversible. On n'a pas cassé un garage pour y installer autre chose, un théâtre avec une cage de scène et quelque chose qui ne pourrait être qu'un

théâtre. Ce lieu peut redevenir un garage, un marché, une salle de sport... L'action de François Tanguy et du Radeau n'aura pas dilapidé l'argent public.

#### TANGUY ET DROMESKO : LE CAMPEMENT AU TRAVAIL

Dans les années 1990, Emmanuel de Vericourt, qui dirige alors le TNB à Rennes, propose que des compagnies se fédèrent entre elles et viennent s'installer à côté des maisons de théâtre plus importantes pour profiter de leur structure – et en même temps les réveiller et les aider à sortir de leurs murs. À l'origine, Emmanuel de Vericourt imaginait une sorte de théâtre hors la ville, dans la forêt, pour que les artistes puissent travailler... L'idée était excellente. François Tanguy s'associe alors avec Igor Dromesko et sa Volière. Mais l'opération est complexe, surtout quand De Vericourt finit par démissionner du TNB parce qu'il n'a pas été suivi par Edmond Hervé, le maire de Rennes – alors qu'il avait pourtant rétabli les comptes du théâtre, largement déficitaires à son arrivée. C'est ainsi que naît l'idée d'un campement forain qui voyagerait et s'installerait auprès des institutions culturelles plus importantes. Nous avons finalement pu réaliser le campement à Strasbourg et Nancy, après sept ans de préparation.

À Strasbourg, Catherine Trautmann venait d'être réélue et elle avait organisé une importante manifestation contre le Front national à laquelle nous avons participé. En préparant ce campement alsacien, nous développons une idée complémentaire qui fut d'associer le travail, le travail en général, au théâtre – autrement dit, d'associer également ceux qui travaillent avec de l'argent public. L'enjeu était de réhabiliter le travail, parce qu'aujourd'hui tout le monde confond emploi et travail... Donc nous décidons d'associer d'autres métiers aux campements, en les installant à côté de nous. Je propose alors que toute personne qui aurait une commande publique de la ville dans laquelle nous étions aurait pour obligation de montrer le travail qu'elle réalisait avec l'argent public : si une entreprise répondait à un appel d'offres pour la conception d'une école, par exemple des charpentiers, alors elle aurait l'obligation de construire l'école dans la rue, au vu de tous. On leur donnerait un espace, en centre-ville, par exemple devant l'Hôtel de Ville, pour installer leur chantier, et les gens verraient à travers la palissade la construction de l'école. Chacun verrait comment l'argent public crée des métiers et de la richesse. Nous mettons cela en place à Strasbourg, justement pour la construction d'une école – nous voulions

nous installer devant la cathédrale, il y aurait eu la Baraque, la Tente, et la yourte de Jean Rochereau, et à côté il y aurait eu un entrepreneur qui aurait gagné l'appel d'offres pour la construction d'une école primaire. Sur le parvis, un peu comme au Moyen Âge, nous réintégrerions la communauté active, au travail – toujours la même ambition d'être responsable de la place que l'on prend dans la ville, et d'ouvrir ce même espace à d'autres que nous. Les autorisations furent complexes à obtenir... et nous nous retrouvons finalement dans un jardin historique. L'expérience est passionnante et se renouvelle à Nancy.

#### LA TENTE DU RADEAU : LE THÉÂTRE AUX ABORDS

Le désir et l'idée de la Tente apparaissent en 1997, dans ce contexte, alors qu'Igor Dromesko<sup>1</sup> est installé à Rennes dans un bâtiment des douanes qu'il doit quitter. Il cherche un terrain en périphérie, et Daniel Delaveau lui propose de venir sur la commune de Saint-Jacques-de-la-Lande dont il est maire – ce qui rappelait, à quelques années de distance, les projets d'Emmanuel de Vericourt. Or, depuis que ce dernier a quitté le TNB, il a acheté un bois à 10 kilomètres de Saint-Jacques-de-la-Lande, justement. Nous décidons d'y installer la Baraque<sup>2</sup> d'Igor Dromesko, et bientôt la Tente.

François en définit entièrement le programme. Il en détermine la taille, 20 m par 40 m, 30 m de plateau et 10 m pour le gradin. Dès l'installation à la Fonderie, il savait l'ampleur du plateau dont il avait besoin. Les deux côtés arrondis de la Tente, ces absides qui forment les coulisses ou des lieux de stockage et qui permettent de passer d'un bout à l'autre du plateau sans le traverser, sont des restes du chantier de la Grange au Lac d'Évian<sup>3</sup> : je n'avais pas d'argent pour faire un foyer, j'ai acheté une sphère agricole et j'ai fait le cocktail dessous. Les commanditaires ont trouvé que c'était nul, je l'ai donnée à François. Il est venu la chercher, et il l'a coupée en deux, ce qui était très astucieux. Le résultat est magnifique.

François aurait pu faire une grande baraque – comme Igor Dromesko plus tard. Mais ce n'est pas ce qu'il a fait, il n'a pas reproduit l'esthétique de la Fonderie en version mobile. Il a choisi la Tente la plus nulle, une tente de cocktail ou de supermarché – c'est sa force et son intelligence, parce qu'il anticipait ainsi qu'on sait monter une tente en aluminium comme celle-ci dans n'importe quelle ville, parce que c'est une tente classique, commune. Mais elle est lourde à déplacer et très grande.

Le projet de rejoindre les Dromesko à Saint-Jacques-de-la-Lande n'a finalement pas pu voir le

jour. François chercha un terrain au Mans ; les négociations reprirent avec la mairie du Mans. Il souhaitait s'installer en dehors de la ville et près de la forêt. Depuis, il crée ses spectacles sous la Tente.

Juin 2014, Paris

- 
1. Igor Dromesko, quittant le Cirque Aligre et Zingaro qu'il a contribué à fonder, s'installe avec sa femme Lily à Rennes en 1990 où ils créent la Volière Dromesko, un vaste chapiteau circulaire. Pour l'histoire du Théâtre Dromesko, voir Jean-Pierre Thibaudat, *Dromesko, souvenirs d'Igor*, préface de Patrick Bouchain, Actes Sud, L'Impensé, 2010, ainsi que le Grand Entretien d'Igor Dromesko réalisé par l'INA, à retrouver sur <http://entretiens.ina.fr/video/Scenes/Dromesko>
  2. La Baraque, seconde structure mobile du Théâtre Dromesko.
  3. La Grange au Lac est une salle de concert en bois construite par Patrick Bouchain à Évian pour le violoncelliste Mstislav Rostropovitch et les Rencontres musicales d'Évian. Elle a été inaugurée en 1993.