

Du temps pour le théâtre : on manque moins de place que d'indéfinition, tout est à ce point encadré que l'on sait toujours d'avance ce qui va avoir lieu et qui ne sera qu'une confirmation de l'attente dans des comédiens sur la scène et des spectateurs venus les regarder. On se rend au théâtre pour quitter finalement une confirmation : le spectacle doit entériner un stéréotype. Répondre à une attente. D'où l'opacité d'un théâtre voué à se ressembler. Mieux, qui travaille sans relâche. (...)

Maintenir un endroit, une zone franche, une jachère, un port où l'on relâche, par où l'on transite, les métaphores ne manquent pas, où le théâtre puisse se chercher, en échange d'un peu de temps et de place.

Ce lieu n'est a priori pas un lieu public. Son public, qui plus est, est partout en France et peut-être même en Europe. Il ne sera en tout cas à aucun moment une vitrine. C'est un lieu commun. À tous les sens du terme. Et le travail qui se fera là devrait se retrouver partout ailleurs.

C'est aussi une tentative de substituer à une économie d'industrie lourde une économie de travail à façon. (...)

Le Théâtre du Radeau est la source d'inspiration de ce lieu. Autour de lui et de sa structure propre, qui garde son autonomie et son indépendance à l'intérieur du projet, La Fonderie se développera sous le signe du rapport spécifique au théâtre qu'a su créer et entretenir la compagnie. Empirisme, artisanat, des directions qui

seront là, d'emblée, avec les murs. Mais également les liens, souvent denses, tissés au cours des tournées en France et en Europe, permettront de croiser entre eux les fils les plus divers. La troupe par sa présence et la nature de son travail assurera au lieu sa cohérence et ses orientations principales. Elle en est l'âme. Mais celle du violon : pièce de bois qui le fait résonner...

Le Radeau n'est pas seul. En chemin s'est constitué peu à peu un réseau de connivences, de sensibilités, éclectique, protéiforme. Les comédiens, des metteurs en scène, des directeurs de théâtre, des écrivains, une « alliance » tacite, informelle dans laquelle circulent idées, textes, projets. Il n'y a là ni mode ni caprice, mais un réel besoin de trouver dans l'époque une place pour répondre à certaines préoccupations esthétiques, artistiques, morales.

(...) Ce lien pour chacun n'est pas le tout de son activité. Il n'y a donc pas de groupe à part entière, de sensibilité formée en partie. Il y a des préoccupations, des questions en commun.

Tout cela est transversal : aux divers lieux, aux institutions, aux vies de chacun.

Avantages : on ne fixe rien. On ne cherche pas à produire, moins encore de l'homogène. Ça n'a pas de nom précis : ça les a tous, successivement, ça peut s'appeler spectacle, lecture, maquette de spectacle, discussion, etc. Mais après coup, une fois que la chose est faite.

On se souvient de l'opposition dialectique qu'Antoine Vitez formulait entre l'abri et l'édifice, au moment d'aménager un grenier à sel d'Ivry-sur-Seine, avec la complicité des architectes Valentin Fabre et Jean Perrottet et du scénographe Noël Napo.

« Dans l'abri, on peut s'inventer des espaces loïsibles, tandis que l'édifice impose d'emblée une mise en scène [...]. Palladio traçant au xvi^e siècle, à Vicence, les plans du théâtre Olympique conçoit du même coup les mises en scène à y venir. C'est le comble du théâtre-édifice. Dans l'abri, mettre en scène devient une fonction absolument relative. L'édifice signifie : Je suis le théâtre, alors que l'abri suggère le caractère transitoire des codes de représentation. »

La correspondance entre des locaux modulables et la relative indétermination des rôles a de multiples antécédents dans la chronique des centres de création alternatifs à l'institution théâtrale, de la Cartoucherie du bois de Vincennes au TNT de Bordeaux, en passant par l'Échangeur de Fère-en-Tardenois. La version mancelle, qui a fait école sans être vraiment imitée, garde cette particularité de remettre régulièrement en jeu (c'est-à-dire en péril) son fonctionnement, afin de contrecarrer autant que faire se peut la tendance permanente à compartimenter les volumes, à spécialiser les tâches et par conséquent à figer les formes.

Sa principale originalité réside pourtant ailleurs. Elle tient au lien de sens sans équivalence qui s'instaure entre les œuvres du Radeau et les activités de La Fonderie. Les processus mis en branle pour l'élaboration des créations de la troupe, les procédés employés dans les représentations de ses spectacles face au public, et les pratiques engagées en vue d'ouvrir ses abris à la cité sont animés d'un même esprit, ils se stimulent et se répondent réciproquement, mais ne s'assimilent pas. Dans cette inclusion d'ensembles, chaque sphère dispose d'une certaine autonomie. En dépit des apparences qui suggèrent toutes sortes de comparaisons entre le caractère composite des pièces, l'hétérogénéité des techniques et la perméabilité des lieux, la poésie du metteur en scène et la politique du groupe convergent mais ne se rabattent jamais l'une sur l'autre.



Fin de partie : la culture dans les sociétés modernes est ce qui aura donné l'apparence d'une continuité et d'une cohérence à ce qui n'a été jusqu'à ce jour que succession de destructions, chaos sans finalité et n'a d'autre cohérence que celle de la destruction et de la production. Que des gens – des artistes, gens de culture et autres agents culturels salariés pour cela – s'emploient encore, en dépit de cette évidence, à œuvrer dans l'esprit d'une cohérence du monde constitue l'exacte manifestation de la peur de tous de reconnaître la vérité de ce qui les entoure. Si bien que ce dont ils sont le mieux représentatifs, c'est moins de la candeur qu'ils prétendent incarner que de la panique qui les assiège et qu'ils ne parviennent plus à cacher.

Les premiers à souffrir, et à en souffrir le plus, sont ceux qui disent aimer ce système mercantile qui organise leur vie à leur place, qui l'ont aimé, ou sont déjà tout disposés à l'aimer. Ils vont souffrir d'avoir à aimer ce qui est sans réciprocité et qui a déjà programmé leur anéantissement, leur humiliation et leur expédition aux poubelles de la productivité avec les autres déchets. Seules la peur et la lâcheté leur feront sans doute espérer une clémence providentielle, une considération particulière de dernier moment, un statut de protégé. Et ils seront d'autant plus détruits et humiliés qu'ils auront été des volontaires inconditionnels et aveugles de cette productivité irraisonnée, ses officiants enthousiastes, ceux qui auront le mieux su dire combien leur existence était libre et follement passionnante.



L'idée était de faire avec ce qu'on avait. Le Radeau a commencé à aménager 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, espaces dit *chauds*, à côté de l'espace *froid*, ce 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 l'aventure n'en reste pas là... Les 30 premiers mètres carrés en deviennent 50, puis 100... Au début, il fallait

une cuisine et un bureau, puis un plateau, puis deux plateaux... 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. (...) Dès qu'il y avait un espace disponible, on l'investissait, sans demander d'argent ; puis nous disions à la ville, comme toujours, qu'on n'avait pas besoin de plus que ce que leur coûtait l'entretien de ce bâtiment.

OUVRIR L'ÉTAT DES CHOSES À AUTRE QUE SOI