

# Le réel comme pédagogie du travail d'acteur

Entretien avec Françoise Bloch réalisé par Bernard Debroux

**B**ERNARD DEBROUX : Comment as-tu découvert le film *GROW OR GO* et qu'est-ce qui t'a décidé à en faire une adaptation au théâtre ?

*Françoise Bloch* : Grâce à *UNTER EIS* de Falk Richter. La matière de cette pièce est puisée dans le film documentaire *GROW OR GO* de Marc Bauder.

La décision d'en faire un spectacle vient, pour moi, dans la continuité d'une préoccupation pédagogique. J'ai commencé, il y a quelques années, à l'école d'acteurs de Liège, à travailler sur base de documentaires. Il s'agissait uniquement de films de Raymond Depardon.

Je n'étais plus d'accord avec le rapport que les jeunes acteurs dans les écoles entretenaient avec le réel, avec le type d'attention qu'ils lui consacraient, plus pressés d'imiter un film, la télévision ou un autre acteur (à un extrême du champs) ou d'être naturels (à l'autre extrême du champs) que d'imiter, de capturer, de rendre compte, avec leur moyen à eux, du réel. Comment, avec un regard aussi peu attentif, aussi peu désirant, aussi superficiel sur la réalité, un acteur-artiste pouvait-il avoir, au sens premier du terme, une « vision du monde » ? Dans le meilleur des cas, on avait affaire à un rapport de l'ordre de la prédation : prendre des morceaux appauvris du réel pour parfaire un « moi en scène ». D'où l'envie de créer un outil pédagogique qui redonne du goût pour le réel.

J'ai cherché des documentaires qui ne posent pas un regard dominateur sur les êtres. Il devait seulement être question d'attention, de qualité du regard. C'est pour cela que j'ai choisi Depardon. Sa position, son attitude pouvait être un modèle pour les élèves acteurs. J'ai entamé avec eux, à partir des films, un travail très minutieux d'imitation. Lorsqu'on l'observe finement dans tous ses détails, la réalité est beaucoup plus intéressante et beaucoup plus riche que ce qu'en rendent habituellement les acteurs sur scène. Il y a dans cette attitude une mine d'or, tant au niveau des formes qu'au niveau des contenus. Si on prend, par exemple, le registre

des voix, on se rend compte que la réalité est beaucoup plus complexe, plus diversifiée que ce qu'en donnent les acteurs sur scène, de même pour les gestes dits parasites, et tout est à l'avenant. Un rapport différent à un réel différent produit une théâtralité singulière et un autre type de rapport avec les êtres dont on témoigne.

Un rapport à la fois plus proche, plus empathique donc, mais aussi plus attentif, ce qui suppose une certaine distance. Cet espace de jeu m'a semblé très précieux.

J'avais envie de continuer à l'explorer.

Par ailleurs, je trouvais qu'il y avait urgence à parler aujourd'hui des élites politiques et (ou) économiques.

*UNTER EIS* m'a donné l'idée et le matériau nécessaire au sujet. Jean-Benoît Ugeux a écrit ensuite à Marc Bauder, nous avons reçu le film et je l'ai visionné. Tant du point de vue du sujet que du point de vue de la démarche théâtrale, il répondait à ce que j'avais envie de faire. Le film était également porteur d'une réflexion sur le rapport au travail, sur l'envahissement du champs privé ou intime par le travail. C'est un sujet qui me passionne et que j'avais déjà abordé lorsque j'avais monté *LA DEMANDE D'EMPLOI* de Michel Vinaver.

*B. D.* : Le spectacle a un rapport très direct avec le film. Comment as-tu fait le travail de transcription au théâtre, du « scénario » du film ?

*F. B.* : Cela s'est fait de façon très empirique. J'ai commencé par extraire certaines scènes qui me semblaient fondamentales au niveau du contenu et potentiellement porteuses d'une théâtralité.

À partir d'un petit pré montage, j'ai ajouté d'autres séquences. J'avais cette idée aussi que je voulais m'éloigner progressivement du documentaire et j'ai finalement construit de façon très expérimentale ce qui est là pour l'instant et qui n'est encore qu'une étape de travail.

*B. D.* : Vas-tu rajouter d'autres éléments ou vas-tu rester fidèle au contenu général et aux portraits des différents protagonistes ? Par exemple la séquence du film entre la mère et la fille est très présente dans la version actuelle et c'est un élément très important du film.

*F. B.* : Oui, c'était une des premières scènes choisies ; c'est la scène liminaire du documentaire et du spectacle. C'est de là que tout part, de l'éducation. Toutefois, dans mon travail, il y a aussi des éléments extérieurs qui ne sont pas directement issus du documentaire, notamment, à la fin, les images vidéo qui mettent les scènes issues du documentaire en perspective. Il s'agit d'une tentative de confronter le monde des consultants, sujet central du film et du spectacle, au monde extérieur. J'essaie toutefois, dans toute la mesure du possible, de ne pas rajouter trop.

*GROW OR GO*  
de Marc Bauder, 2003.  
Copyright bauderfilm/  
Börres Weiffenbach.



*B. D. :* C'est peut-être la différence avec *UNTER EIS* où les consultants sont présentés comme vivant dans une bulle complètement fermée. Toi, tu apportes des éléments qui viennent de l'extérieur.

*F. B. :* Je suis plus proche du scénario de Bauder que *UNTER EIS* ne l'est. La théâtralité chez Falk Richter est dans l'écriture, il a construit à partir du film un tout nouveau scénario.

Dans mon travail, c'est du langage brut. La question de ce qui « fait théâtre » se pose différemment.

*B. D. :* Il y a tout de même une différence avec le théâtre de fiction, basé notamment sur des éléments littéraires, le travail sur le scénario au cinéma ou les rapports entre les personnages au théâtre. Quels sont les traitements apportés ici pour qu'il y ait du théâtre ?

*F. B. :* J'ai envie de chercher ce qu'il faut au minimum pour « faire théâtre ». Ici je suis donc partie d'un réel « sélectionné » par un réalisateur ; il a été monté, donc il y a déjà un travail de « scénarisation », mais au-delà c'est du texte brut. Pour ajouter à ce texte le minimum de tension nécessaire au théâtre, j'ai opéré un travail rythmique, tout en me forçant à me maintenir à la plus petite intervention possible. Ça concerne surtout une architecture rythmique, un rapport au silence et une précision de la forme. Pour le reste, j'ai plutôt utilisé le contraste. Mettre cet univers du travail de la consultance en choc avec ses conséquences dans le monde. C'est la raison pour laquelle je tente, par la vidéo, de confronter ce monde des consultants avec « le monde ».

*B. D. :* Comment s'est passé le travail des acteurs par rapport aux consultants qui sont présentés dans le film ? S'agissait-il de simple imitation ou y avait-il construction de « personnages » ?

*F. B. :* C'est un travail uniquement d'imitation, poussé à un point obsessionnel. Une imitation extrêmement précise, avec toutes les complexités dues au fait de la traduction. On travaille avec le film. On se place devant l'écran de télévision, et on fait « stop » ou « pause » tout le temps, on observe comment la pensée voyage dans la voix, comment fonctionnent le rythme, la parole, la moindre petite hésitation, la moindre inflexion, la moindre petite accident gestuel, le regard... C'est extrêmement fastidieux mais tout a fait intéressant.

*B. D. :* Voir comment la pensée voyage par les silences... Comme les consultants se savent filmés, il y avait aussi une part de « représentation ».

*F. B. :* Il est important de noter que Marc Bauder a fait des études de management. Il est donc très proche



des interviewés, il connaît très bien ce milieu. Dans le documentaire, le fait que les consultants se sachent filmés a des effets plus ou moins importants selon les personnes. Il y a bien sûr des éléments de l'ordre de la séduction qui sont à l'œuvre. Nous travaillions aussi sur cela. Par où passe cette séduction ? Quelle est la part de masque ? Nous avons pu observer tous les mécanismes de rattrapage de sa propre image. Ce sont des choses qui sortent du sujet de la consultance : « je dis quelque chose au type qui m'interviewe, je trouve que j'ai été trop loin, donc je corrige... ». Tout cela a lieu dans le documentaire.

Nous avons inventé un système de notation pour nous aider, avec la traduction, le texte allemand, le texte français, les endroits où les personnes respirent, c'est un travail passionnant.

*B. D. :* Tu peux donner un exemple ?

Sébastien Foucaut, Manon Faure, Vanja Maria Godée, Damien Trapletti, Loïg Kervahut, Yaël Steinmann en répétition dans *GROW OR GO*, mise en scène Françoise Bloch, Théâtre de l'Ancre, Charleroi, février 2009.  
*Photo Lou Héron.*

*F. B.* : Oui, elles respirent parfois un plein milieu d'une phrase, ou alors les phrases ne finissent pas ; il y a des respirations, brusquement, là où jamais un acteur ne mettrait la respiration ! C'était compliqué aussi à cause de l'allemand, parce que les accents toniques sont très différents du français. Mais parfois ça nous apportait quelque chose, de placer l'accent tonique différemment.

Ce travail de fourmi nous a passionnés parce que finalement, nous sommes dans les bases du théâtre, c'est-à-dire mettre ses pieds dans les chaussures de quelqu'un d'autre... Cela force à une position, je ne dirais pas amoureuse mais quand même très proche d'un autre – qui est celui qui est filmé – qui nous est absolument inconnu. Nous collons à la personne, nous ne regardons pas de haut, nous n'avons pas de point de vue. Nous mettons juste les pieds dans ses chaussures à lui. C'est ce qui nous a vraiment passionnés.

Mais il y a bien sûr un moment où chaque acteur, après avoir fait l'étude minutieuse de son modèle, entame un processus d'appropriation, qui est très limité par le cadre de départ, un cadre d'imitation ; mais à l'intérieur de ça, chaque acteur bouge quand même. Il n'a, à première vue, pas beaucoup de champ, mais ce champ se révèle quand même immense : l'imitation passe par son filtre à lui, c'est lui qui est porteur de la vie.

*B. D.* : Y a-t-il un travail « stanislavskien » qui a été fait, une recherche sur ce que pourrait être l'histoire individuelle des personnages au delà de ce qui est montré dans le film ?

*F. B.* : Non ! Je dis non un peu par provocation parce que, évidemment, c'est impossible au théâtre de ne pas le faire du tout. Mais le moins possible, au minimum !

En revanche, il y a eu un important travail dramaturgique pour s'imprégner de la pensée de ce monde-là. Le jeu d'acteur a été soutenu par un énorme travail de documentation. Il s'agit d'un monde qui nous est au départ totalement étranger et inconnu. D'avantage peut-être que dans un autre spectacle, les acteurs savent ici de quoi ils parlent ! Il n'y a pas eu un travail stanislavskien au premier sens du terme, mais une imprégnation très forte de la forme de pensée et de la forme du langage du monde de la consultance (à tel point qu'à un moment donné on se mettait nous-même à parler leur langage !)

*B. D.* : Il y a un autre élément qui est fondamentalement différent entre le cinéma et le théâtre, c'est qu'une fois que le film est réalisé, il ne bouge plus, on peut le revoir indéfiniment tandis qu'au théâtre il y a la variation, c'est-à-dire qu'avec un même matériau, on peut évoluer (c'est ce que vous êtes d'ailleurs en train de faire puisque ce que vous avez montré est une première

esquisse). Même si vous essayez de vous mettre à la place des consultants et de leur entourage, on est malgré tout au théâtre... Comment vivez-vous cela, cette idée que les choses peuvent changer. Je ne parle pas seulement de l'étape de la réalisation mais au moment où les répétitions vont s'achever, et où le spectacle va se dérouler normalement. Comment allez-vous vivre cette idée de la variation ?

*F. B.* : La répétition, et tout ce que j'ai expliqué précédemment c'est le travail. Et le travail est là pour aboutir à une représentation qui est vivante, et qui bouge. Sinon, où est le théâtre ? J'aime beaucoup quand ça bouge dans un cadre donné, le théâtre est un organisme vivant, toujours en déséquilibre, en perpétuelle recherche d'équilibre !

Chaque représentation sert à mieux connaître le champ de possibilités d'un spectacle, à en chercher les limites, à en explorer l'espace de variation.

*B. D.* : Ce retour vers le documentaire, au regard des autres expériences qui ont été faites, Zabou Breitman pour *Depardon*<sup>1</sup>, ou, il y a plus longtemps, Pascal Crochet<sup>2</sup>, est-il fondé sur une déception de l'écriture de théâtre ? Même si, ici, la motivation est au départ pédagogique.

*F. B.* : Non ce n'était pas à cause d'une déception de l'écriture théâtrale, je n'irai pas jusque-là ; cela part plutôt d'une consternation face aux modes actuels de représentation du réel.

À quoi le théâtre peut-il servir ? Que peut-il apporter en tant que mode de représentation du réel ? Il y a certaines écritures qui prennent cela en charge... Mais le documentaire peut nous aider dans cette démarche. Je pense qu'au théâtre, nous pouvons opposer quelque chose d'intéressant à la façon dont la télévision s'empare du réel.

*B. D.* : On retrouve ce rapport au réel dans le spectacle *LA BALLATA DELLE BALATE*<sup>3</sup>, dont on a parlé dans le n° 100 ; Vincenzo Pirrotta met en scène un mafieux mais qui n'est pas celui du cinéma – un De Niro ou Al Pacino par exemple. Cela rejoint ce que tu dis sur le théâtre qui peut apporter une autre image de la réalité. La représentation au théâtre d'un phénomène comme la Mafia est différente. Le théâtre, en inventant de nouvelles formes peut devenir un allié du documentaire.

*F. B.* : Le documentaire de Bauder fait exploser quelques clichés véhiculés sur ce monde de la consultance ; un monde glacé, très éloigné de nous... Pourtant ces jeunes gens étaient proches de nous. Ils participent du même monde que nous. J'espère n'être pas retombée moi-même dans le cliché...

1. Zabou Breitman a adapté et mis en scène en 2007 deux documentaires de Raymond Depardon : *URGENCES* (1983) ou la vie du service des urgences psychiatriques de l'Hôtel-Dieu (Paris), et *FAITS DIVERS* (1988) filmé au commissariat de police du 5<sup>e</sup> arrondissement de Paris.

2. *PERSONNE NE M'A PRISE PAR LA MAIN POUR M'EMMENER LÀ-BAS...*, adaptation et mise en scène de Pascal Crochet et Fabienne Verstraeten de réalisé à partir des rushes d'une séquence de *DÉLITS FLAGRANTS* de Raymond Depardon.

3. *Confessions d'un homme d'honneur*, écrit par Laurence Van Goethem, in *Alternatives théâtrales* 100, p. 72-75.

*B. D.* : C'est ce qui faisait l'intérêt aussi de *UNTER EIS* : il y a trois personnages : deux qui sont complètement lisses, et le troisième qui est en train de craquer... Le rapport à l'enfance, à la mémoire personnelle, c'est la force du spectacle aussi.

*F. B.* : J'ai quand même l'impression, mais peut-être suis-je influencée par *CET ENFANT* de Pommerat vu il y a deux jours, qu'on est dans un bon moment, qu'il y a des tentatives d'écriture, qu'elles soient scéniques ou textuelles, qui se préoccupent du réel, plutôt que des mythes ou du fantasme...

*B. D.* : Dans *CET ENFANT*, le matériau est présenté dans une théâtralité très singulière qui passe par un travail sur la lumière et l'utilisation de micros HF. Sans cette distance, cette « étrangeté », les fragments présentés ne seraient sans doute pas crédibles au théâtre. Mais ici, dans ton spectacle, le documentaire existe malgré tout en lui-même, il y a un montage, il y a déjà un premier travail qui a été fait. Tu dis que tu as travaillé avec des « moments-clés » ou des paroles-clés, ou fortes, autour desquelles tu as aussi reconstruit autre chose.

Dans *LA BALLATA DELLE BALATE*, le travail du matériau brut, « documentaire » (l'emprise de la Mafia sur la société sicilienne) est mis en relation avec le poids de la religion ; le point de vue du metteur en scène est en même temps un élément de théâtralité.

*F. B.* : Ce sont toutes des démarches très différentes, mais dans chacune de ces trois-là, il y a une volonté de ne pas s'écarter trop du réel. Pommerat colle quand même fort au réel, même si, ensuite, il a son esthétique propre, sa façon particulière de mettre à distance, mais modeste.

C'est ce à quoi je crois pour l'instant : la mise à distance modeste. Moi aussi, je mets à distance, le jeu est très légèrement plus dessiné que « dans la vie », j'utilise des micros HF, des tables à roulettes... *LA BALLATA DELLE BALATE*, c'est tout à fait autre chose comme théâtre mais tout ça, ce ne sont pas de grandes machines théâtrales. Et les trois spectacle posent, même si c'est différemment, la question du réalisme dans un moment politiquement difficile.

*B. D.* : Est-ce que cela te tenterait de travailler, à partir d'enquêtes, sur des phénomènes de société qui mériteraient d'être représentés ou mis à jour théâtralement et avec cette distance à laquelle tu fais allusion.

*F. B.* : Oui, j'ai très envie de faire cela.

*B. D.* : Pour revenir encore à la théâtralisation



dans ton travail, je pense que le système de table à roulette que tu utilises ne pourrait sans doute pas fonctionner au cinéma. C'est un signe qui donne du rythme au spectacle et qui est en même temps dramaturgiquement fondé...

Sébastien Foucaut dans *GROW OR GO*, mise en scène Françoise Bloch, Théâtre de l'Ancre, Charleroi, février 2009.  
*Photo Lou Héron.*

*F. B.* : Oui, au départ comme nous voulions coller au film, nous voulions trouver une forme qui permette de passer rapidement d'un plan à un autre ! Et puis, il y avait à résoudre cette question : comment transposer toutes ces allées et venues dans les couloirs de verre ? C'est ainsi qu'est née l'idée des tables à roulettes.

*B. D.* : On sent les acteurs très impliqués dans le projet.

*F. B.* : Oui, nous sommes passionnés à la fois par le sujet traité et la démarche théâtrale à inventer...