

De la pédagogie au théâtre documentaire

Entretien avec Françoise Bloch réalisé par Nancy Delhalle

Nancy Delhalle enseigne l'histoire et l'analyse du théâtre à l'Université de Liège. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Alternatives théâtrales* et du Groupe de recherche du projet européen Prospero. Auteur de *VERS UN THÉÂTRE POLITIQUE. BELGIQUE FRANCOPHONE 1960-2000* (Le Cri, 2006), co-directrice de l'ouvrage *LE TOURNANT DES ANNÉES 1970* (Les Impressions nouvelles, 2010), elle a notamment conçu pour *UBU Scènes d'Europe* le numéro 48/49 sur les « Émergences dans le théâtre européen ».

A PRÈS son spectacle *GROW OR GO* qui scrutait le milieu des consultants en entreprise, Françoise Bloch vient de créer *UNE SOCIÉTÉ DE SERVICES*, creusant le sillon d'un théâtre documentaire dans une société où le capitalisme est désormais totalement débridé. Ce spectacle plonge dans le monde du télémarketing où les travailleurs doivent vendre à tout prix. Construit sur des documents et des entretiens, il pénètre dans l'univers d'un des plus importants opérateurs de téléphonie belge et donne la parole à des employés.

Mais Françoise Bloch est également pédagogue. Après ses études à l'INSAS, elle enseigne dans cette école pendant une dizaine d'années avant de rejoindre l'équipe pédagogique du Conservatoire de Liège par l'intermédiaire d'Arlette Dupont. Les liens entre le travail dans l'école et celui de la création du spectacle sont au cœur de cet entretien.

Françoise Bloch : À l'époque, j'ai senti que le fonctionnement collectif de Liège, l'espace de réflexion et de discussion ainsi que la façon dont le travail était questionné me feraient beaucoup avancer. Progressivement, je me suis donc totalement recentrée sur l'école de Liège. Cela faisait dix ans que j'avais terminé mes études et j'y retrouvais des questions tant sur la pédagogie que sur les liens entre le théâtre et « le monde », des questions plus politiques qui m'enrichissaient. Lorsque j'ai commencé à donner cours au Conservatoire de Liège, j'y ai été confrontée à un projet pédagogique dont une partie fixe, très définie sur le plan théorique, est la base d'un processus pédagogique. L'enjeu était donc de voir comment ce que je faisais pouvait s'inscrire et dialoguer avec un tel projet reposant notamment sur des « passages obligés ». Dans les débuts, je me suis beaucoup investie dans le point de passage obligé « jeu farcesque ». J'ai dès lors pu confronter ma propre expérience de ce jeu extraverti et satirique avec ce que l'école avait défini comme objectifs pour les élèves. Ce faisant, j'ai ajouté, retiré, modifié ou fondé différemment des consignes de jeu.

Nancy Delhalle : La fondation de ta compagnie le Zoo théâtre en 1997 répond-elle à un désir de travail collectif ou à un besoin d'accéder à une autre position institutionnelle ?

F. B. : Je ne me sentais plus bien dans des projets à production propre des institutions. J'avais besoin d'un espace de liberté, d'une plus grande autonomie, notamment dans la préparation des spectacles, dans l'organisation du temps de création. Plus la part d'écriture est importante dans un projet, plus elle nécessite l'organisation de moment de plateau en amont des répétitions proprement dites, c'est compliqué à organiser quand la compagnie n'a aucune force de

production. Une continuité m'est nécessaire qui devenait difficile à trouver. J'émergeais à la Commission d'aide aux projets ce qui limitait cet impératif de continuité. Très vite, j'ai donc essayé d'avoir une convention. En fait, la convention change vraiment la donne. En sortant du projet ponctuel à remettre à une certaine échéance, on sort aussi de l'événement. On réfléchit à long terme sur des questions comme celles du sujet et du langage. Et à cet égard, le travail devient donc continu avec les collaborateurs. En outre, le fait de devoir formuler par avance ce qui va se faire – dans des dossiers remis à la Commission d'aide aux projets – diminuait le désir car en un sens, l'objet était préconstruit, comme s'il suffisait d'appliquer ce qui était écrit. Cela réduisait le champ exploratoire et expurgeait le projet d'une dramaturgie pouvant s'inventer dans la répétition. La convention a changé fortement ma pratique.

N. D. : Mais comment procéder avec les coproducteurs car le mode de fonctionnement que tu décris implique nécessairement la rencontre, le dialogue et la relation interpersonnelle avec de potentiels coproducteurs ?

F. B. : Pour l'instant, cela repose sur une grande confiance. J'expose un état du projet et mes coproducteurs habituels me font confiance. C'est une sorte de carte blanche. Cette confiance qu'il ne faut pas trahir est un moteur pour moi dans le travail. Mais c'est problématique lorsque les coproducteurs ne me connaissent pas : je n'ai pas encore trouvé la façon de bien parler de quelque chose que je ne connais pas encore. Même si c'est risqué, je trouve plus intéressant de montrer un état de travail de façon à ce qu'un dialogue puisse s'engager sur cet objet « intermédiaire » même si, parfois, il a peu à voir avec le résultat final.

N. D. : Comment ta pratique s'est-elle transformée à partir de l'obtention de la convention ?

F. B. : C'est à partir de la convention que j'ai commencé à travailler sur base de films documentaires. Le premier espace exploratoire des projets est resté l'école, mais j'ai pu prolonger cet espace dans la compagnie via un système d'ateliers de recherche. Concrètement, je commence à travailler au sein du conservatoire sur des idées ou projets de spectacle dont je transporte des parties dans ma compagnie. Par ailleurs, mon but étant d'utiliser chaque projet pour élargir le champ des compétences de chacun, l'enjeu pédagogique s'est également inscrit dans la compagnie.

Pour mon prochain projet, nous essayons de « pré-professionnaliser » la documentation. Nous avons formé un petit groupe de réflexion autour de la question de la préparation d'un spectacle à partir des manques que nous avons relevés dans les précédents et dans le cadre

de notre budget. Derrière cette question, il s'en profile d'autres. Comment salarier la préparation sur une longue période ? Comment organiser les agendas car nous sommes tous engagés dans des contrats à courte durée ? Par ailleurs, nous bougeons énormément en fonction des tournées et des autres engagements : comment garder la concentration et la continuité ? Doit-on annuler une réunion si une personne ne peut y être ? Comment assurer la transmission des informations ?

N. D. : Selon toi, s'agit-il de questions nouvelles sous-tendues par une comptabilisation de plus en plus forte dans notre société ?

F. B. : Sans doute les questions économiques sont-elles devenues plus importantes. L'allocation de chômage, qui représente un « filet », permet beaucoup moins qu'avant de se loger et de se nourrir. Les jeunes acteurs sont dans des situations plus précaires. Or, m'est indispensable le caractère aléatoire, dilettante, de la préparation au sens où chaque heure ne doit pas être d'une rentabilité mesurable mais où il est possible de flâner dans la documentation. La recherche est faite d'obsession mais aussi de dilettantisme. Comment tenir compte de cela sans évidemment remettre en question la salarisation ?

N. D. : L'école offre donc un espace nécessaire à ton travail professionnel ? Comment s'opère le mouvement entre l'école et la préparation de la création ? Comment choisis-tu les acteurs ? Comment travailles-tu avec eux ?

F. B. : Je démarre un projet avec un groupe d'étudiants, je leur livre du matériel documentaire, leur suggère des interviews. À partir de cela, chacun voit ce qu'il a envie de mettre sur scène. Pour UNE SOCIÉTÉ DE SERVICES, les étudiants, une douzaine, ont fait des propositions, libres ou précisées par moi, et j'ai élaboré un montage pour une présentation publique liée à l'école. Dans ce cadre, la contrainte est de faire voir tous les étudiants. J'ai donc montré une petite continuité de courte durée. C'est un état de travail.

Au cours de ce travail dans l'école, Pierrick De Luca, ancien étudiant sorti depuis deux ans, m'a contactée car il travaillait dans un *call-center*. Il est intervenu au cours de mes exercices dans l'école, il venait raconter son expérience. Il arrivait avec une musique, présentait quelque chose, je faisais un retour et il revenait plus tard avec un travail plus élaboré. À Liège, l'école se veut un lieu ouvert aux acteurs professionnels.

À partir de là, j'ai choisi la partie qui fonctionnait le mieux, la meilleure matière, et j'y ai rajouté un rôle de coach dont Sébastien Foucault qui était mon assistant dans l'école a pris en charge l'écriture. Nous l'avons montrée au Théâtre de l'Ancre à Charleroi, dans le cadre



des *Pépites*¹. Au final, cela a donné une forme courte, d'une trentaine de minutes. Ensuite, nous avons présenté un autre état de travail dans le cadre du Festival XS du Théâtre National à Bruxelles. Dans ce cadre, grâce au Théâtre National, nous avons pu optimiser tout l'aspect technique et le spectacle a « grandi », l'écriture s'est concentrée et la dimension visuelle est sortie de l'état de brouillon. L'exigence visuelle s'est développée. Ensuite, a eu lieu la présentation aux Tanneurs d'une forme longue pour laquelle nous avons retravaillé six semaines.

La façon dont je travaille cherche à élargir les préoccupations de chacun des partenaires. Nous sommes tous à l'étude sur un sujet qui n'est pas le théâtre mais un sujet de société. Là nous sommes tous au même niveau. Nous aurons au moins avancé sur cette connaissance-là. La grande différence entre l'école et la « vraie » scène est peut-être la pression et la question du public.

N. D. : C'est donc une pratique qui relie l'école et le théâtre de manière spécifique. Mais comment envisages-tu le travail avec les jeunes ? Comment inclus-tu cela dans la construction d'une pédagogie ? Ta démarche se fonde en partie sur une critique – constructive – du type de regard que les jeunes posent sur le réel et de la façon dont ils s'emparent de ce regard pour travailler leur jeu d'acteur. Dès lors, sur quoi se fonde le désir de travailler avec d'autres acteurs ?

F. B. : La question du regard qu'on porte sur le réel et comment on fait voyager le réel dans sa pratique artistique est tout le temps à l'œuvre au théâtre. On s'interroge sur le type de regard que l'on porte, sur le respect à l'égard du réel. Mais en ce qui me concerne, j'utilise beaucoup l'observation et l'imitation dans les moindres détails. Par exemple, dans une prise de parole donnée, nous notons et calculons les temps de silence, observons le jeu des graves et des aigus dans la voix, nous pointons où intervient la respiration, où telle voyelle s'allonge... Nous essayons de traduire objectivement les événements vocaux, physiques de la personne observée en nous attachant particulièrement aux failles, aux accidents,

Agathe Bouvet dans
UNE SOCIÉTÉ DE SERVICES,
mise en scène
Françoise Bloch.
Photo Antonio Gomez
Garcia.

1. *Tremplin, pépites & co*, festival de théâtre au théâtre de l'Ancre à Charleroi dédié aux jeunes talents.

à ce qui relève de l'inconscient. C'était au départ une volonté pédagogique d'inviter des étudiants à puiser dans le réel et non dans ses transpositions télévisuelles par exemple. Et je voudrais savoir si ce type de travail peut être utile à des acteurs plus expérimentés. Est-ce que cela emprisonne ou cela fait-il découvrir quelque chose ? En effet, si un acteur dispose de tous les outils pour faire une transposition très convaincante théâtralement de quelque chose qu'il observe, cela a-t-il un sens d'imiter dans les détails comme je cherche à le faire ? Est-ce que ma méthode de travail, conduisant par exemple à respecter strictement les silences, les intonations telles que nous les observons dans un film documentaire, peut être utile à des acteurs expérimentés qui sont capables d'être des traducteurs sensibles du réel ? Car les acteurs comme les enfants peuvent capter, imiter par les voies sensibles... Cela a-t-il un sens de faire un tel travail scientifique et fastidieux si une transposition peut être convaincante ? Mon intuition est que ça a du sens. La théâtralité produite par ce chemin est différente car elle met en jeu également le lien entre l'acteur et son « modèle ».

N. D. : Ce travail a-t-il engendré des résistances ?

F. B. : Pas vraiment mais certaines personnes ont de grosses difficultés. C'est avant tout une question de désir mais aussi d'oreille, d'écoute, de coordination. Dans la vie, il y a d'énormes décoordinations, par exemple entre les deux bras. Ces dissociations de mouvements, lorsqu'une main fait une chose mécaniquement pendant que la seconde en fait une autre, posent des problèmes intéressants pour l'acteur. C'est fastidieux, mais quand on arrive à passer au-delà, c'est un grand plaisir. C'est un rapport à l'autre, au modèle sur lequel on a travaillé, qu'on a étudié, qu'on s'est approprié. Cela reste inscrit très longtemps à l'intérieur, comme un corps d'emprunt. Nous recherchons une épaisseur de chaque détail.

N. D. : Par rapport à cela, quel rôle vient jouer l'image enregistrée (vidéos, images numériques...)? Comment s'articule-t-elle à ce type de travail ? Comment travailles-tu avec elle ?

F. B. : La vidéo a la même place qu'un acteur dans mes spectacles, elle y produit du sens et rentre en dialogue avec ce qui se passe sur le plateau. Elle est là dès le début de la recherche documentaire. À côté d'une banque de textes, nous préparons une banque d'images, fixes ou vidéo, qui répondent éventuellement à une question ou renvoient au sujet général du spectacle. Je les retravaille peu car elles font partie de la collecte d'éléments qui vont prendre leur poésie par le montage. Je n'interviens que si cela pose un problème plastique. Dans certaines scènes, la vidéo conduit le récit. C'est donc elle qui peut avoir le rapport principal avec le public.

Dans UNE SOCIÉTÉ DE SERVICE, la scène de la lettre de démission est entièrement conduite par la vidéo. L'actrice parle au téléphone pendant que sa lettre s'écrit sur écran. Cette lettre est truffée d'insultes qui sont remplacées au fur et à mesure par un langage plus convenu. Mais j'utilise plus souvent des images fixes qui représentent des états émotionnels intérieurs. L'image peut renforcer une naïveté ou créer un petit récit parallèle voire donner un point de vue. En outre, la vidéo éclaire souvent les acteurs : elle complète ou devient l'éclairage principal.

N. D. : Où arrive la question du public ?

F. B. : Le public est une donnée omniprésente. Le système d'étapes de travail publiques, même s'il s'agit d'un public d'amis, permet que se pose immédiatement des questions de lisibilité, de communication, de lien des contenus avec le public. Dans mon imagination, les questions « pour qui faisons-nous le spectacle ? » et « que voulons-nous à ces gens ? » sont plus évidentes que celle de mes intentions.

Mais un autre enjeu est la petite portion du public qui sont les gens représentés sur scène : nous y accordons une attention spécifique et faisons un travail particulier avec eux. Nous avons invité des travailleurs des *call-centers*. Nous avons établi le contact avec des délégués syndicaux d'une entreprise de *call-centers* à Bruxelles. Mon assistante, Tatjana Pessoa, est allée à une réunion syndicale où étaient exposés les problèmes rencontrés dans le travail et nous a fait un compte-rendu. Ensuite nous avons fait venir une déléguée syndicale car les acteurs avaient des tas de questions à poser. Nous lui avons ensuite demandé d'assister à un filage pour vérifier que nous ne disions rien de faux et qu'elle ne se sentait pas moquée par notre approche, mais grandie. Car si ce qui me meut c'est la critique, j'essaie de faire un spectacle qui ne soit pas refusé par les gens dont il est question car ils restent pour nous des interlocuteurs privilégiés. C'est une des raisons pour lesquelles je travaille sur l'imitation qui est neutre et limite la tentation de tout résoudre par un point de vue critique. Cela risquerait de rendre le spectacle irrecevable pour les gens à qui je veux parler. Au moment des représentations, un groupe de travailleurs en *call-center* sont venus. Et le fait que ce groupe de femmes aient eu du plaisir au spectacle est très motivant. À mes yeux, on leur prend quelque chose, on doit leur rendre. Les moments de discussion avec les travailleurs sont fondamentaux. Ils dépassent le cadre du spectacle, comme par exemple sur la question du formatage des candidats à l'embauche (pour GROW OR GO) ou des travailleurs de *call-centers*. J'ai besoin de cela pour avoir envie de faire du théâtre : l'art ne se suffit pas à lui-même. Et même si c'est un travail de fourmi, c'est source de plaisir, cela ouvre à d'autres milieux et permet de se mettre en contact avec le réel.