

De la nécessité de la recherche au théâtre

Par Françoise Bloch

Metteuse en scène et enseignante au Conservatoire de Liège, Françoise Bloch s'intéresse aux démarches de recherche nécessaires à la création dramaturgique et particulièrement au théâtre documentaire. Elle donne ici un aperçu des soutiens structurels qui leur sont accordés en Belgique – ou devraient l'être.

Certains projets de théâtre comportent une part importante de recherche dramaturgique et documentaire. C'est le cas tant de ma compagnie, Zoo Théâtre, avec laquelle je poursuis depuis dix ans un projet de recherche théâtrale à partir de matériaux documentaires¹, que du Nimis Groupe dont j'ai eu l'occasion de suivre le travail aux travers de discussions et de vision d'étapes de travail.

Les deux compagnies, si elles ne poursuivent pas le même projet, ont en effet comme point commun l'accroche dans le « réel » : le champ de leur recherche porte avant tout sur le lien qui unit le théâtre (artiste et public) et le monde. Par ailleurs, même si les méthodes diffèrent, elles pratiquent une écriture collective qui implique la participation de l'ensemble des « écrivains » au processus de recherche. Enfin, ce processus se décline en étapes qui s'étalent sur un temps long. Ces données déterminent un certain nombre de nécessités et de « manques » qui leur sont communs et que je vais essayer de détailler.

Il y a, en Fédération Wallonie-Bruxelles (FWB), deux modes de subventionnement accessibles aux compagnies théâtrales² : l'aide ponctuelle au projet ou la subvention récurrente. Des bourses de recherche – sans finalité de production – viennent d'être créées, ce qui est à saluer comme marque de reconnaissance pour la recherche. Cependant leur limitation à 5000 euros en restreint terriblement le terrain d'application.

Les systèmes d'aide ponctuelle avec ce qu'ils impliquent comme discontinuité, comme rapport à l'événement spectaculaire, comme type de dossiers – où il faut décrire « ce qu'on va faire » à savoir un spectacle et non un travail – sont par nature inadaptés au type de projet que développent le Nimis Groupe ou Zoo Théâtre. Cette inadéquation me paraissait, personnellement, tellement insurmontable que j'ai choisi d'attendre l'obtention d'une subvention récurrente pour lancer concrètement le projet de la compagnie qui, à partir de ce moment-là seulement, s'est développé en partenariat avec quatre institutions culturelles (le Théâtre National de Bruxelles, le Théâtre de Liège, le Théâtre Les

Tanneurs et l'ANCRE – Charleroi). Cependant, aujourd'hui, même conventionnée, la compagnie Zoo Théâtre ne peut financer l'ensemble de son processus de travail. Bien loin de là : la recherche documentaire et la préparation n'y sont pas professionnalisées. Elle ne peut pas non plus mettre en place les moments purement exploratoires, sans finalité de production, qui lui seraient indispensables. Comme pour beaucoup de créateurs de la FWB, c'est donc l'école de théâtre qui lui sert d'espace de « recherche pure ». Le Conservatoire de Liège (ESACT)³ où j'enseigne a développé ces quinze dernières années une grande ouverture et une prise de risque importante dans ce domaine. La survie artistique de la compagnie en matière d'innovation est aujourd'hui totalement dépendante de cette école. Cependant inscrire une recherche dans une école, c'est la partager avec des gens peu expérimentés, ce qui en détermine fortement le champ.

À ma connaissance, seul le Groupov s'est un jour donné les moyens professionnels d'une recherche pure et de longue haleine en FWB. Le projet « Clairière »⁴, qui a marqué durablement les nombreux créateurs qui y ont participé, n'est pas suffisamment inscrit dans l'histoire du théâtre de notre communauté. C'est un tort qu'il faut espérer que les outils de diffusion actuels permettront de combler.

La recherche pure et les recherches liées à un projet de spectacle prennent du temps. Ce temps qui permet ne pas réitérer du « même », de ne pas anticiper de point de vue sur un sujet, de laisser « le monde » intervenir sur lui et le modifier, d'ouvrir des chantiers annexes et d'expérimenter des propositions contradictoires en fonction des subjectivités de chacun, est indispensable. C'est notamment le temps et la non-anticipation du point de vue qui déterminent in fine le type de rapport au public que va entretenir le spectacle et font de ce théâtre un théâtre d'exploration partagée plutôt qu'un théâtre d'agitation (au sens militant du terme).

Le temps se répartit au minimum en 4 types distincts d'activités artistiques : 1) La recherche dramaturgique exploratoire à caractère essentiellement documentaire ; 2) la recherche dramaturgique s'opérant à travers l'écriture scénique (recherches exploratoires sur le plateau) ; 3) l'écriture hors plateau ; 4) l'écriture scénique (écriture de plateau à partir d'hypothèses dramaturgiques plus précises qui s'y étoffent dans une construction de spectacle).

La recherche dramaturgique exploratoire

Je voudrais passer un peu de temps sur cette part des activités artistiques. Elle intervient généralement en début de processus et revient de temps en temps en fonction des nécessités de l'écriture. Si je souhaite m'y attarder, c'est que si la recherche est le parent pauvre de la création théâtrale en FWB, cette partie-là de la recherche est tout simplement ignorée à tel point que l'on se demande si, à quelques exceptions près, elle est bien encore considérée comme une activité artistique.

De quoi s'agit-il ? Selon mon expérience, le moteur principal au début du processus est de comprendre quelque chose que je ne comprends pas (un mécanisme, un fonctionnement) et de rencontrer de « l'autre », du différent, des hommes et des femmes pris dans d'autres réalités, mus par d'autres projets, réfléchissant différemment... Bref de sortir de la « prison culturelle » où, inmanquablement, notre travail qui est un travail passionné, requérant « tout l'être », nous réentraîne à chaque fois.

Il s'agit donc dès le départ, de mettre en place des dispositifs permettant à l'équipe de sortir de l'espace artistique et culturel pour y « revenir » mais d'un autre endroit. La connaissance du champ artistique, de la nature du lien spectateur-spectacle, les acquis de savoir-faire en matière de construction de spectacles ou d'écriture, l'histoire de chacun dans ce domaine qui fait la force et la singularité du regard, sont toujours bien là, mais « derrière la tête ».

Donc la première phase de la recherche est itinérante : un voyage. Ce voyage peut se faire partiellement à travers des pièces rapportées (journaux, livres, émissions radio ou télévisées, films documentaires, etc.) mais s'improvise d'abord « en live ». Il est fait d'enquêtes de terrain, d'interviews ou d'activités avec « des gens » : gens « de métiers » par rapport au sujet, acteurs directs du sujet, délégués syndicaux, journalistes, citoyens « témoins privilégiés », universitaires, acteurs politiques, responsables d'ONG, etc. Les traces de ce voyage – enregistrées, filmées, recopiées – constituent la matière de départ du spectacle. L'organisation de tout ceci dans un temps éclaté est lourde et nécessite, en terme de production, outre les salaires des chercheurs et la prise en compte d'une série de frais (voyages, transports, documents, petit matériel d'enregist-

rement pour chacun, photocopies, etc.) au minimum un poste de coordination et de secrétariat artistique du projet qui assure une continuité. Un conseiller récurrent et un traducteur ponctuel peuvent aussi s'avérer nécessaires. Cette phase d'exploration dramaturgique ne correspond en rien à ce qui est le plus communément offert aujourd'hui à des artistes qui « cherchent », à savoir : une « résidence artistique de recherche » dans une institution culturelle. Cette nécessité-là, capitale bien sûr, correspondant à un autre type d'activités.

Est-ce parce que cette recherche déborde le champ artistique qu'elle est si peu considérée ? C'est cependant bien ce débordement du champ artistique en amont qui permettra aux artistes au moment des représentations de déborder le champ de celles-ci dans leur lien avec le public, de renforcer ce lien par des entreprises « hors spectacle » et/ou d'étendre la diversité sociale de ce public.

Les recherches sur le plateau

Cette part du travail consistant en propositions scéniques exploratoires pouvant inclure l'ensemble des créateurs (son, vidéo, lumière) est déjà mieux (re)connue et on a vu en FWB se multiplier les espaces offrant aux artistes des résidences artistiques de recherche ou de création. Cette multiplication appelle cependant deux réflexions. D'abord, il est curieux que se multiplient ainsi des espaces sans que ne se créent en même temps, progressivement, des cadres permettant de salarier les artistes qui y travaillent. Au mieux, ils y sont défrayés. Parfois, la monnaie d'échange de la résidence est une présentation publique et les artistes sont alors salariés ce jour-là. Mais le moment de résidence échappe à tout salaire sauf s'il est pris en charge par la compagnie via une subvention ponctuelle – mais ces résidences précèdent souvent la remise de dossier –, soit via une subvention récurrente – mais beaucoup de ces lieux ont dans leurs missions d'aider les compagnies ne possédant pas de subvention récurrente.

Ensuite, il serait peut-être bon, face à cette multiplicité, de définir ce qu'est une résidence artistique de recherche, sans pour cela n'exclure personne mais pour donner une mesure, un cadre vers lequel il faudrait tendre. La « résidence artistique de recherche » consiste dans la mise à disposition pendant un temps donné, d'un



lieu équipé, avec la fourniture de logements ainsi que de nourriture pour l'équipe. Ce lieu est un espace où règne une certaine dynamique, un certain esprit, une certaine émulation, un certain savoir-faire technique ou dramaturgique, que ce soit à travers la présence simultanée d'autres équipes de travail invitées où à travers l'état d'esprit et le projet artistique qu'insuffle à l'endroit la personne qui le dirige et son équipe.

Pour une évaluation qualitative du spectacle

Je ne reviendrai pas ici sur les autres activités du processus de création qui sont à la fois mieux connues et plus structurées dans le paysage institutionnel sans doute parce qu'elles visent de façon plus manifeste à produire un objet artistique en lien avec le public et sont reconnues comme indispensables à sa fabrication. On pourrait, si l'on voulait tout simplifier, quantifier l'aspect « recherche » d'un projet à la dimension de sa « poubelle ». La poubelle d'un projet est tout ce qui n'apparaît pas in fine dans le spectacle issu de ce projet. Certains projets, et pas des moindres, ont des poubelles très importantes. Il serait intéressant de laisser passer cinq à dix ans après la création d'un spectacle et d'analyser vers quoi a été recyclé ce qui se trouvait dans cette poubelle. Quels autres spectacles? Quelles rencontres avec le public? Avec quel public? Quels écrits? Quelles conférences? Quels débats, tables rondes, interviews? Quels projets pédagogiques? Quels stages?

La principale évaluation des compagnies subventionnées en FWB reste une évaluation chiffrée (nombre de spectacles, nombre de représentations en FWB, nombre de représentations à l'international, nombre de spectateurs touchés) et les critères qualitatifs, plus difficiles à mettre en place, restent flous et peu structurés. On pourrait cependant imaginer d'autres critères. Par exemple: diversité du champ social des publics touchés, diversité des liens développés par les artistes avec la société civile, diversité des entreprises « hors spectacle » générées par la recherche, diversité des supports de diffusion de l'œuvre etc. En effet, s'agissant spécifiquement du spectacle vivant et du type d'interaction qu'il peut développer avec le public et la société dans laquelle il s'inscrit, ces critères « qualité » et notamment ceux qui touchent au champ de

résonance d'un spectacle, sont, de mon point de vue, presque au moins aussi importants pour évaluer la pertinence d'une entreprise artistique et culturelle que des chiffres liés aux représentations. Par ailleurs, comme dans tous les domaines du travail, les critères d'évaluation influencent fortement, parfois même à leur insu, les artistes porteurs de projets dans leur façon de rêver l'organisation et l'impact de leurs travaux.

À part certaines hautes écoles de commerce ou d'ingénieurs et quelques rares journalistes, j'ai rencontré peu de gens s'intéressant aux processus de création hors les artistes eux-mêmes qui, par familles ou communautés d'intérêts, communiquent assez bien là-dessus. Les hautes écoles de commerce ou d'ingénieurs s'y intéressent pour des raisons précises: leur question centrale est « qu'est-ce qui favorise la créativité »? C'est pour eux une question importante, vitale même en ces temps où, puissance des modèles aidant, l'innovation et la réflexion « hors des cadres » restent trop en panne. Comment se fait-il qu'à une époque où la marchandisation fonctionne à la fois comme moteur et comme menace constante pour la créativité et les capacités d'innovation du secteur artistique, on ne s'intéresse pas plus aux processus; processus qui ne sont pas à considérer, et c'est bien là tout l'enjeu, comme les « coulisses » d'un résultat mais comme étant partie prenante de celui-ci. ▲

1. Trois spectacles sont nés de cette recherche: *Grow or go* sur la consultation en entreprises, *Une société de services* sur les centres d'appel et *Money!* sur la mécanique du profit. Voir www.zootheatre.be

2. Voir www.culture.be

3. Voir: www.crlg.be

4. Expérience parathéâtrale conduite par le Groupov de 1993 à 2000. Voir: www.groupov.be

• **Françoise Bloch** est metteuse en scène, enseignante au Conservatoire de Liège (ESACT) et dirige la compagnie Zoo Théâtre.