

ENTRETIEN AVEC BERNARD BLOCH. LE THÉÂTRE COMME DÉSIR DE MÉMOIRES.



photo Isabelle Rèbre

Metteur en scène comédien, écrivain et traducteur, Bernard Bloch croise les écritures et les représentations. À travers des jeux de miroir et de mise en abyme, ses créations transforment la mémoire, laquelle répond plus à un désir qu'à un devoir. Des portraits dans *Lehaïm-à la vie* (Herlinde Koelbl) en passant par *Fuck America* (Edgard Hilsenrath) qu'il a mis en scène et incarnés, jusqu'à *La Déplacée* (Heiner Müller), Bloch montre combien la mémoire est aussi une interrogation du présent. Auschwitz, le rideau de fer, un autre mur en «terre ceinte», comment l'art se charge-t-il de ces mémoires? Quel espace offre-t-il à la transgression? À qui s'adresse-t-il? Les témoins ou les passeurs rencontrent les jeunes générations dans ses pérégrinations artistiques et personnelles. De ces interférences, il sera question dans l'entretien qui suit où Bernard Bloch revient sur ses engagements artistiques et son histoire personnelle.

La question de la mémoire, sous toutes ses formes, est fondamentale au théâtre. Pour discuter de ce lien entre théâtre et mémoire, je vous propose de commencer par un exemple concret: *Fuck America* d'Edgar Hilsenrath. L'écriture de ce roman, que vous avez mis en théâtre avec vos trois comparses, est innervée par la mémoire. Comment avez-vous choisi de mettre cet aspect en lumière et comment votre travail a-t-il été reçu?

Bernard Bloch: Au départ, l'idée vient de Vincent Jaspard, qui a fait une première adaptation du roman que nous avons retravaillée ensemble. Le spectacle a beaucoup tourné, plus de 80 dates, dans des lieux très différents -Montreuil, Avignon, la Réunion, la Martinique, Cholet, Strasbourg, la Corrèze...- Nous nous sommes produits dans des lieux où l'on n'aurait pas imaginé jouer un spectacle comme celui-ci. L'accueil a été surprenant. Le texte traite d'un phénomène très précis: le refoulement par les USA des Juifs fuyant le nazisme.

Avez-vous senti que la pièce avait eu une résonance différente selon les lieux de représentation, ou les moments?

B.B.: Oui, les lieux, le contexte, voire l'actualité ont beaucoup influé sur l'accueil de la pièce. En France métropolitaine, l'impact du texte s'est enrichi au fil des représentations. Les milliers de réfugiés du Moyen-Orient et d'ailleurs, qui crèvent en Méditerranée ou qui se retrouvent, comme jadis les Juifs, devant des portes fermées, ont donné au spectacle une autre dimension. Mais, en France, les victimes de ce rejet, ce sont les autres. À la Martinique ou à la Réunion, la pièce a eu une réception surprenante, moins distanciée. C'était très enrichissant de voir à quel point cela parlait aux Martiniquais et aux Réunionnais. Alors qu'a priori on pourrait penser que ce n'est pas du tout la même histoire. Et pourtant si. Les réactions dans la salle étaient très vives, animées. Le public se sentait concerné par cette histoire en tant que peuple opprimé, descendants d'esclaves. Cette mémoire singulière, sur laquelle s'appuie *Fuck America*, devenait universelle.

Ces passés se retrouvent parfois dans un jeu de «concurrences mémorielles». Or, dans ce que vous décrivez, ces mémoires semblent pouvoir être mises en relation, trouver des échos l'une en l'autre, ou l'une à travers l'autre.

B.B.: Tout dépend de la façon dont elles sont présentées. Ce dont je me méfie par dessus tout dans tout le travail mémoriel, qu'il soit théâtral ou autre, c'est la mémoire enkystée: le devoir de mémoire. C'est une expression qui me fait très peur. Le rapport que l'on peut et même doit avoir au passé -aux souffrances comme aux

joies du passé- ne m'intéresse qu'en tant qu'il est un désir. Un *désir de mémoire* et non pas un *devoir de mémoire*. Sur la mémoire, on doit construire le futur, elle ne doit pas se limiter à un ressassement victimaire du passé. Cette propension à se complaire à être une victime est dangereuse car elle fige les individus, elle les enferme dans une sidération et une plainte qui ne sont pas constructives. Cette tension, je l'ai rencontrée à l'occasion de mon projet Palestine-Israël. Deux peuples victimes se font face. Mais ce n'est pas une concurrence mémorielle, c'est une concurrence victimaire: qui est plus victime que l'autre?

Il s'agit de la préparation d'un projet sur des portraits d'habitants de Jérusalem? Pourriez-vous en préciser les termes?

B.B.: Oui, je viens de passer deux mois à Jérusalem (grâce à une bourse de l'Institut français) pour rencontrer le plus grand nombre de personnes d'origines, d'âges, de professions, de confessions, croyantes ou non croyantes, d'idéologies les plus diverses. Et je les ai interrogées sur la relation qu'elles entretiennent avec leur ville.

Le point de départ était donc le présent, le lieu actuel, mais une attention a-t-elle été accordée au passé, afin d'observer comment celui-ci se loge dans cet espace?

B.B.: Nous évoquions bien sûr leur passé, leur histoire. Mais c'était leur présent, voire leur futur, qui m'intéressait. Le but de l'opération étant de voir si ces gens, dont les vies et les espaces sont si intriqués, vont arriver à trouver un moyen de partager cette terre une fois pour toutes. Mon sentiment après coup est que la poésie et la fiction sont sans doute les meilleurs vecteurs pour imaginer une sortie de l'impasse. Cela me rappelle une pièce d'Aristophane, *Les Grenouilles*: Athènes est enfoncé dans le marasme et Dionysos descend aux enfers, pour faire revenir l'un des trois grands poètes tragiques parce qu'il est convaincu que seule la poésie peut aider la cité à sortir de l'impasse. Mon sentiment à propos du conflit presque centenaire entre Israéliens et Palestiniens n'est pas très éloigné de celui de Dionysos. Je ne sais pas, hélas, ressusciter des poètes morts. Il faut donc que je m'y attelle moi-même.

Cette fiction, cette poésie n'a-t-elle rien à voir avec la mémoire? C'est à des tragédiens du passé que s'adresse Aristophane.

B.B.: La mémoire, c'est comme les racines. Les racines c'est essentiel, bien sûr: sans elles, pas d'arbre. Mais ce qui m'attire dans l'arbre, ce sont les fleurs qu'il produit plus que ses racines invisibles. En ce moment, les racines, l'identité, sont souvent considérées de façon univoque. Or, l'identité est multiple. Moi, mon identité est loin de n'être que juive. Elle est aussi faite de ma culture française, de mon terroir d'Alsace, des femmes que j'ai aimées, de toutes mes rencontres, mes enfants... C'est ça l'identité. Mais en ce moment, c'est une vision étriquée de l'identité qui prime. Comme si l'on se résumait à un seul signifiant. Il y a quelque chose de fou là-dedans... Fou au sens pathologique du terme. Lacan disait que la folie, c'est quand les signifiants n'ont plus qu'un seul sens, les mots ne veulent plus dire qu'une seule chose. La multiplicité des sens est alors évacuée. C'est pareil pour les personnes.

Au sujet de la pluralité, dans *Fuck America*, vous jouez plusieurs personnages qui incarnent plusieurs existences, plusieurs mémoires... et pourtant ils sont sur la même scène, ils sont joués par le même comédien.

B.B.: Oui. Sans artifices.

Cette absence d'artifice est récurrente dans votre travail de metteur en scène et de comédien: le fait que la mise en scène soit épurée donne toute son importance au personnage, à son visage, au portrait. De la multiplicité des portraits, ce rapport au personnage, comment le construisez-vous? Est-ce que vous passez quelque chose de vous-même dans sa mémoire? Est-ce que vous vous appropriez le personnage en lui donnant un peu de votre mémoire, en le nourrissant de votre propre mémoire?

B.B.: Oui, bien sûr. J'ai commencé à faire du théâtre à 14 ans et la première pièce que j'ai jouée, c'était une pièce de François Billetdoux, *Le Comportement des époux Bredburry*. À cette occasion, j'ai rencontré Billetdoux, qui m'a dit une chose que je n'ai jamais oubliée: «Il n'y a pas de personnage en dehors de toi. Il existe à partir du moment où tu prends ses mots. Il n'y a pas de personnage, la personne c'est toi.» Et ça, c'est essentiel dans *Fuck America*, où je joue treize personnages en 1h10, sans changement de costume, avec un jean noir, et une chemise crème, sans maquillage, sans perruque, sans accessoire. Tous ces types que je joue, allant d'un grand black prostitué à un vieux Juif sortant des camps de concentration, j'essaie de les rendre crédibles dans mon corps à moi, avec ma voix à moi. Et parce que je suis dans la situation, en deux répliques, en deux lignes, j'essaie de faire exister le personnage. Mais pour cela, il faut que le texte lui-même soit fort et crédible. Que le poète ait lui-même été traversé par toutes ces identités qu'il convoque.

Vous venez avec votre propre histoire dans le personnage et ce lien entre personne et personnage, entre réalité et fiction, me rappelle un autre projet que vous avez monté, *Lehaïm-à la vie*. Peut-on parler, pour cette pièce écrite à partir de témoignages, de théâtre documentaire?

B.B.: Avec le théâtre documentaire, on part vraiment du réel. On théâtralise le réel. C'est effectivement le cas de *Lehaïm-à la vie*. Cette pièce est tirée d'un livre écrit à la toute fin des années 1980 par Herlinde Koelbl qui a interviewé 80 personnalités juives allemandes ou autrichiennes qui ont compté dans leur domaine, mais ont été chassées par les nazis... J'ai choisi quatorze entretiens que j'ai adaptés, redialogués, et j'ai engagé sept acteurs. Nous étions tous âgés d'une cinquantaine d'années. C'était un choix de ma part: on avait l'âge d'être les enfants de ces personnes. Le projet c'était de faire le trait d'union entre eux et nos enfants. Entre les grands-parents et leurs petits-enfants.

Comment transmettre cette mémoire? Dans la transmission, n'y a-t-il pas une transformation, une appropriation, voire une transgression?

B.B.: Forcément, l'art doit transgresser. La malhonnêteté, souvent de l'auteur à l'égard de lui-même, c'est quand il prétend rendre compte du réel. Si l'on veut en rendre compte, on ne peut que le transformer. Donc autant vraiment le faire, se l'approprier et le transformer. Plutôt que d'avoir l'illusion qu'on rend compte du réel tel qu'il était, alors que cela est impossible. D'ailleurs, pour en revenir au théâtre documentaire, quand j'ai monté *Lehaïm*, je suis parti de paroles effectivement prononcées mais cela n'en fait pas un «document». L'expression «théâtre documentaire» est antagonique à mes yeux, contradictoire. Cela ne peut être. On oppose toujours le documentaire à la fiction, comme si un documentaire n'était pas aussi une fiction. Comme si le regard d'un cinéaste sur la réalité n'était pas aussi un regard fictif et/ou singulier sur la réalité. Parfois, ce «regard sur» est plus vrai que la réalité. Au théâtre, c'est collectif. L'équipe prend en charge un bout du réel et le regard qu'elle porte, son interprétation, le choix des costumes, la lumière, tout cela fait que ce n'est plus un document. Cela devient du réel transformé pour être transmis.

Vous jouez sur cette frontière-là dans vos mises en scène.

B.B.: Bien sûr, et je joue d'autant plus là-dessus que je le fais sans artifice, c'est-à-dire qu'on le voit. C'est assumé, il n'y a pas d'enveloppe. On est des saltimbanques: sauter sur le banc, et se mettre à jouer, c'est ça le métier. Après, il y a bien sûr des spectacles de nature totalement différente, bien plus spectaculaires et tout aussi authentiques. Les formes de l'écriture varient, mais toutes ont en commun ce léger déplacement qui rend compte de la réalité, donne des coups de projecteur. Mais quand tu donnes des coups de projecteur, tu n'éclaires pas tout.

Le propre du théâtre, c'est effectivement la mise en lumière, donner à voir. Qu'est-ce que vous voulez mettre en lumière? Y a-t-il des récurrences?

B.B.: Ce qui revient, c'est la mise en scène d'une multiplicité de points de vue.

Il faut arriver à se mettre dans la peau de l'autre, qu'il soit de ton bord ou qu'il soit ton ennemi. Se mettre dans la peau de l'autre pour entendre quelle est sa logique, et comprendre, prendre avec soi. Et ce n'est que de cette manière-là, pour moi, que l'on peut répondre à ce ou ceux qui nous veulent du mal, et avancer. C'est pour cela que l'exergue de mon récit *Dix jours en terre ceinte*, c'est : *Penser contre soi-même*. C'est-à-dire que l'on n'avance qu'en remettant en question le point de vue d'où l'on parle.

Trouver d'où parle l'autre, ne serait-ce pas se mettre dans la peau de l'autre? N'en revient-on pas au métier du comédien?

B.B. : Oui, c'est ce qu'offre le théâtre. Le personnage, encore une fois, n'existe pas, mais j'existe à travers lui, à travers des situations, des textes et des rôles. C'est comme si je m'appropriais une autre histoire, qui sans moi n'existerait pas. En tout cas, pas de la même façon. Un autre raconterait quelque chose d'autre, peut-être complètement opposé et tout aussi pertinent.

Mais pour s'en emparer, ne faut-il s'appuyer sur les personnages, sur ce que l'on connaît de leur époque? Au sujet de *La Déplacée* de Heiner Müller, par exemple, en voyant ces jeunes comédiens, je me demandais quelle réalité ou quelle mémoire a pu nourrir leur interprétation pour donner corps à cet univers.

B.B. : Oui, ces comédiens sont nés à peu près au moment de la chute du Mur. Au moment où disparaissait la RDA. On a dû faire un énorme travail pédagogique. La moitié de la préparation a consisté en des cours d'histoire. Ils savaient très peu de choses. Ce qu'ils avaient appris à l'école était oublié. Ça a été un spectacle vraiment didactique au sens brechtien : pour les acteurs, pas pour les spectateurs. L'essentiel du travail a été une leçon d'histoire, jusqu'à la fin. Pour qu'ils comprennent ce qui était en jeu. La mémoire était en jeu justement. Il fallait leur construire une mémoire qu'ils n'avaient pas. Il fallait qu'ils se construisent une mémoire pour pouvoir incarner des figures.

Dans la pièce, il y a des éléments de mise en scène qui évoquent cet univers, mais ils restent suggérés, ils ne sont pas trop appuyés.

B.B. : Cet univers repose aussi sur des modèles. Dans cette pièce, on a affaire à des personnages qui sont des figures sociales, politiques et historiques. Ce ne sont pas à proprement parler des individus, avec leur inconscient, leur mémoire individuelle. De ce point de vue, c'est presque l'envers d'un Tchekhov. Ce sont des figures. Leur genre certes compte -puisqu'il est question des relations hommes femmes-, la position de pouvoir, comment ils vivent à la maison, mais le roman familial, cela ne compte pas.

Votre mise en scène de *La Déplacée* était très épurée, vous avez évité la reconstitution.

B.B. : Je ne reconstitue jamais, dans aucun spectacle. Je n'aime pas ça, en tant que spectateur. Quand on reconstitue, visuellement, le metteur en scène m'impose une vision. Mon imagination est bloquée. C'est au spectateur de reconstituer. Il faut qu'on lui donne la chair des acteurs qui se sont approprié le texte en même temps que la jouissance de reconstituer lui-même le décor. Il faut que ce soit lui qui construise le chemin boueux, la baraque minable. Si moi je la montre, ça ferme. Au sujet de la reconstitution, une idée me vient : c'est la grandeur du *Shoah* de Lanzmann. Il y a la force du cinéma et des mots, on ne voit rien et c'est le spectateur qui reconstruit tout.

Oui, il filme le vide, la disparition. C'est d'une absence qu'il est question. D'ailleurs, comment vous représentez-vous ce vide?

B.B. : J'ai eu beaucoup de mal à aller à Auschwitz, j'appréhendais et je repoussais, j'évitais le voyage, j'annulais. Finalement, j'ai franchi le pas en 2006, à l'occasion d'un voyage que la Mairie de Montreuil organise tous les ans en janvier. Je suis parti avec deux classes de collège et leur prof d'histoire, le maire, l'imam, le président de la communauté juive et le curé de Montreuil. Et surtout, trois anciens déportés, des survivants d'Auschwitz. Ils ne sont plus là pour témoigner

aujourd'hui. Bref, c'était un vrai voyage républicain, pas «communautaire». Il y avait une petite «black» de troisième, du Haut-Montreuil, qui était juste à côté de moi, avec qui j'ai partagé ma soupe chaude; on a eu une vraie relation pendant toute la journée. Et tout de suite cela devenait une vraie histoire, une histoire de l'humanité et non une histoire de Juifs pour les Juifs qui amène certains à se dire: ce n'est pas mon problème, c'est leur problème.

Quel effet ce voyage a-t-il eu sur vous? A-t-il changé quelque chose?

B.B.: Ce voyage m'a totalement libéré. Le fait de voir, simplement voir tout ce vide enneigé m'a libéré de mes fantômes, les a rendus à la réalité, à la vie, je n'étais plus hanté. J'ai pu passer à autre chose, je suis sorti de la sidération. La nature même de ce voyage m'y a beaucoup aidé. Je l'aurais sûrement moins bien vécu si j'avais été dans un voyage organisé, participant à un *devoir de mémoire*. Là, il y avait des gens tellement divers, de tous âges, d'origines diverses, des «cocos» de la Mairie, le curé et un imam de Montreuil, et le président de la communauté. C'était exemplaire.

Vous voyagez entre les identités et les mémoires. Dans votre histoire familiale, trouve-t-on aussi ces déplacements, cette quête? Et a-t-elle joué sur votre propre parcours artistique?

B.B.: Mon père est parti d'Allemagne en 1934. Il est d'abord allé en Suisse, il a été envoyé en prison car il n'avait pas de papiers. Puis il est passé en France en 1935... Il a épousé ma mère, Juive alsacienne, en 1937. Il s'est engagé dans la Légion étrangère en 1939 où il est resté 13 mois. Ensuite ils se sont cachés, en zone libre ou en zone occupée. Ils sont passés clandestinement en Suisse en 1943. Ils y sont restés réfugiés jusqu'à la fin de la guerre. C'est ça leur histoire.

Qu'avez-vous reçu de ce passé?

B.B.: Comme tous les Juifs allemands, mon père était très allemand, bercé de littérature allemande, la fameuse symbiose judéo-allemande. Mais lui, il est parti jeune, il a quitté l'Allemagne à 23 ans. Je n'ai jamais senti chez lui de haine définitive envers les Allemands. Ma mère est alsacienne, née en 1907, à l'école allemande jusqu'en 1918, elle aussi de culture allemande. Ils avaient un rapport très privé à la religion, intime, qu'ils n'imposaient à personne. Pas même à moi. Ils ont grandi dans des familles nombreuses, éparpillées, mais eux n'ont eu qu'un fils, à cause de la guerre. Je suis né douze ans après leur mariage. Un peu comme un miracle. Ils ne s'y attendaient plus. Je suis né en 1949, pas très longtemps après la guerre, en même temps que la RDA. Je suis un peu un survivant, par procuration.

Les comédiens que vous avez choisis pour Lehaïm avaient l'âge d'être les enfants des personnes qui parlaient, des passeurs entre les deux générations?

B.B.: Les passeurs de cette histoire ont l'âge de gens comme moi, qui sont nés après la guerre, donc on n'a pas vécu la guerre. On est des enfants de survivants, ou de témoins.

Mais peut-être aussi des survivants par procuration, comme vous venez de le dire.

B.B.: Oui.

Entretien mené par Stéphanie Cirac, le 18 juin 2016 à Paris