

Le théâtre comme une corrida Entretien avec Frédérique Lecomte

Solange Lévesque

Number 75, 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28022ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lévesque, S. (1995). Le théâtre comme une corrida : entretien avec Frédérique Lecomte. *Jeu*, (75), 29–35.

Le théâtre comme une corrida

Entretien avec Frédérique Lecomte



« En regardant les photos, vous verrez qu'on ne ment pas sur le plateau ; on sent l'odeur des comédiens, ça ne triche pas. » *Dans le château de Barbe Bleue*. Photo : Véronique Vercheval.

Lors des derniers 20 jours du théâtre à risque, qui ont eu lieu à Montréal du 22 novembre au 11 décembre 1994, Frédérique Lecomte, une jeune metteuse en scène et auteure belge, a animé un atelier de jeu pour professionnels et non-professionnels. Elle nous parle ici de sa manière de construire des pièces à partir de plusieurs improvisations, et de sa conception de l'acteur.

Vous êtes auteure et metteuse en scène et vous travaillez un peu comme une chorégraphe, à partir de l'improvisation. Quel a été votre itinéraire ?

Frédérique Lecomte — Je suis sociologue de formation, mais j'ai toujours fait du théâtre ; mes parents ont voulu que j'aie un « bon diplôme » et que j'aille à l'université¹. C'est donc avec un diplôme en sociologie en poche que je suis entrée au Conservatoire de Bruxelles. Je voulais être comédienne ; je n'avais pas vraiment imaginé ce que c'était que de faire de la mise en scène. Pour quelqu'un qui a eu sa formation en humanités, *théâtre* correspond plutôt à *jouer*. Après un an au Conservatoire de Bruxelles, j'ai travaillé comme sociologue à l'Université de Louvain, en même temps que je terminais une licence en études théâtrales. Parallèlement, je travaillais dans le théâtre d'intervention avec Jean Louvet, au Studio-théâtre de La Louvière. J'ai donc passé là plusieurs années en tant que metteuse en scène et j'ai dirigé divers spectacles : textes classiques, créations collectives ou créations à partir d'improvisations. Ensuite, j'ai fondé ma propre compagnie qui s'appelle le Château de Barbe Bleue. Mon travail est en continuité avec les expériences précédentes, si ce n'est que je me sens maintenant libérée de toute une série de contraintes politiques qui étaient assez tyranniques au Studio-théâtre. J'ai d'abord monté un spectacle qui était à mi-chemin entre les objectifs des deux compagnies, celle du Studio et la mienne : *Ma mère m'a mangée. Mon père s'est caché*, et puis un autre, *Dans le château de Barbe Bleue*, dont le titre rappelle celui de la compagnie. Le fait d'avoir rompu avec mes attaches a donné une expansion incroyable à mon travail, et tout d'un coup, tout le monde s'y est intéressé, a trouvé que ce que je faisais était bien.

Le spectacle Ma mère m'a mangée. Mon père s'est caché était-il une création collective ?

F. L. — Désormais, je ne revendique plus la création collective ; je dis : c'est moi l'auteure. J'ai déposé les droits, et ainsi, c'est clair. Et ... *Barbe Bleue* aussi est considéré comme mon œuvre

Vous utilisez les improvisations de vos comédiens. Quelle est votre méthode de travail ?

F. L. — J'ai été beaucoup influencée — je le suis toujours — par Pina Bausch, et le défi a été de trouver comment faire un théâtre qui ne soit pas connoté « amateur », avec des non-professionnels ; j'ai essayé de mettre au point un système pour que mon travail se libère des contraintes professionnelles sans « faire amateur » et puisse

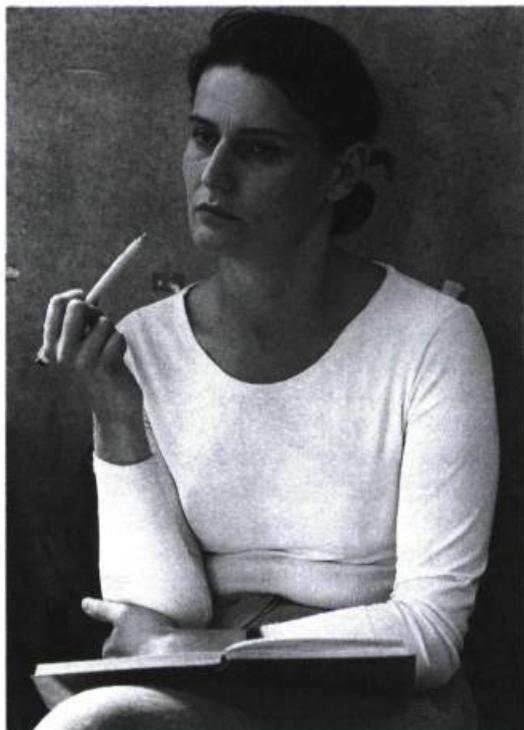


Photo : Véronique Vercheval.

1. En Belgique, les écoles de théâtre ne sont pas de niveau universitaire.

emprunter des circuits professionnels de diffusion. J'ai tenté de trouver quelque chose de particulier, que les amateurs savent faire et que les autres ne savent pas faire. Résultat : maintenant, si je faisais jouer mes spectacles uniquement par des professionnels (il y a tout de même quelques professionnels dans la troupe), ils perdraient en qualité. Nous sommes donc vraiment arrivés à quelque chose d'original : un spectacle qui tourne dans les circuits professionnels, mais qui est joué en grande partie par des comédiens « amateurs ».

Qu'est-ce qui vous a poussée à entreprendre cette recherche ?

F. L. — Mon principe de départ était bien simple : comment travailler sans argent, et que ça devienne une vertu et non une contrainte qui nous rende tout le temps malheureux. Essayer de trouver une formule avec laquelle le fait de ne pas avoir d'argent deviendrait un atout. Sans avoir à sacrifier la qualité professionnelle. La qualité professionnelle, cependant, n'était pas l'objectif principal ; l'objectif était plutôt de faire ce que j'avais envie de faire ! Ça, c'est une condition *sine qua non* ; je ne travaille plus sur commande. Je n'aimais pas trop la distinction amateur-professionnel — qui est utilisée surtout par les professionnels d'ailleurs ; cette notion est assez confuse. Qu'est-ce qu'un professionnel ? Quelqu'un qui est payé pour son travail ? Ou qui est au chômage ? Ou qui voudrait bien vivre de son art ? Ou qui a fait une école de théâtre ? Je ne sais pas trop.

Quel a été le point de départ de votre premier spectacle, Ma mère m'a mangée. Mon père s'est caché ?

F. L. — J'ai commencé à faire le spectacle *Ma mère m'a mangée...* à partir de la « pédagogie noire », des méfaits de l'éducation répressive telle que décrite dans les ouvrages d'Alice Miller. En général, je pars d'un concept, et j'élabore un questionnaire, une série de phrases-stimuli qui tournent autour du sujet. Habituellement, je pose deux types de questions aux comédiens : des questions où ils doivent me répondre par du texte, et des questions où ils doivent me répondre par une action.

Pouvez-vous donner quelques exemples des questions-stimuli que vous avez proposées pour ce spectacle ?

F. L. — Pour les questions demandant une réponse parlée, c'était, par exemple : « Dites-moi les phrases que votre mère vous disait quand vous étiez petit(e) » ; ou : « Donnez-moi un exemple de promesse non tenue. » Pour le spectacle *...Barbe Bleue*, qui parle de la féminité, de la masculinité et des relations hommes-femmes, c'était : « En quoi est-ce que vous vous sentez un homme ou une femme ? » ; ou : « Dites-moi ce que vos parents ne vous ont pas dit pour que vous ne vous épanouissiez pas en tant qu'homme ou en tant que femme » ; et encore : « En quoi est-ce difficile d'être un homme ou une femme ? », etc. Les comédiens me répondent à partir de leurs expériences personnelles, sous la forme de phrases ayant une structure précise : « Je me sens un homme quand... » ; « Mon père ne m'a jamais dit... ». La structure de la phrase est toujours très claire mais le résultat n'est pas fixé ; je suis une auteure qui

n'écrit pas de texte. Les comédiens continuent à improviser pendant les répétitions ; rien n'est rigide, si ce n'est qu'on reste toujours plus ou moins dans le même créneau. Les places ne sont pas déterminées non plus. En général, les acteurs parlent tous ensemble, formant une sorte de chœur ; parfois, ils ne parlent pas plus de deux à la fois, mais ça se chevauche, de sorte qu'on ne sait pas qui va parler à quel moment, et quand il y aura du silence.

Les questions où ils doivent me répondre par une action étaient par exemple : « Faites un petit jeu à deux où on sent votre complicité » ; ou : « Si vous étiez un héros de cinéma, lequel seriez-vous ? Jouez un extrait. » Ou : « Humiliez l'autre. » Ou : « Faites un numéro de cirque à deux. » Avec ce type de questions, j'obtiens sur le plateau des images qui *suggèrent* la relation homme-femme ; qui la montrent théâtralement plutôt qu'elles ne la *démontrent*. Les répétitions durent longtemps, et il y a beaucoup plus de répétitions que dans les productions professionnelles normales. J'ai besoin de longues pauses entre les répétitions pour que ça mûrisse ; en général, je présente un exercice public au bout de six mois, puis j'arrête deux mois, et je reprends. Ces deux mois sont décisifs ; c'est là que tout prend place. Durant les répétitions, je note tout dans un gros cahier. Après, très rapidement, instinctivement, je surligne ce qui m'intéresse. J'ai un intitulé pour chaque improvisation ; on peut donc s'y retrouver. Je garde à peu près vingt pour cent de toute cette matière première et je la soumetts aux comédiens. Une improvisation qui m'a plu, je la multiplie ; ou alors je la traite en l'amplifiant ; une situation, par exemple, commence dans la gentillesse et débouche sur l'agressivité ; ou alors elle commence dans la séduction et finit dans le harcèlement. Ces multiplications et amplifications transforment le signe, entre le début et la fin. Certaines improvisations sont laissées telles quelles. Je fais le montage un peu comme un chef d'orchestre, en ayant en tête tous les passages possibles ; je procède par essais et erreurs, dans une construction rythmique, non pas narrative ni dramaturgique, mais plutôt musicale. Avec quinze personnes à la fois sur scène, il y a parfois beaucoup de bruit ! Vous imaginez bien qu'au moment où ils entrent tous en action, ça fait tout un tapage, et le spectateur ne sait pas où regarder ! Et il y a des passages plus intimes, plus émouvants ; je fais un spectacle en dents de scie, où le spectateur, jusqu'à un certain point, effectue lui-même son montage dramaturgique.

Une fois le spectacle monté, est-ce que le contenu en est fixé ou s'il subsiste une part d'improvisation ?

F. L. — Ça reste un peu fluctuant ; j'ai parfois supprimé des scènes qui ne fonctionnaient pas au bout de deux ou trois représentations. Le spectacle demeure très « léger », même s'il y a quinze comédiens en scène. Par exemple, un jour que la femme d'un des comédiens devait accoucher au moment du spectacle et qu'il n'a pas pu venir, ses moments ont été redistribués ou supprimés, et personne ne l'a su. La structure non narrative du spectacle permet cette légèreté ; on peut remplacer quelqu'un assez facilement, en une répétition, avec l'aide de la vidéo. En tant que metteuse en scène, ça me laisse une liberté incroyable, et aussi un grand pouvoir, qui peut parfois être dérangeant pour les comédiens. Il arrive que tout en étant solidaires de mes décisions, ils ne soient pas toujours d'accord avec les contenus que je garde... C'est ma

façon de travailler, et c'est important pour moi. C'est ce qui me permet de dire que je suis l'auteure, en fin de compte. Un autre facteur de légèreté est que je n'ai pas besoin de grand-chose, matériellement ; les gens apportent leurs costumes, leurs accessoires et leur musique sur cassettes, et c'est tout.

Est-ce que vous payez vos comédiens ?

F. L. — Oui, je les paye. Comme moi. Peu, parfois, mais on est payés. Sur ce plan, quelque chose va devoir changer ; je ne peux pas continuer à les payer si peu. Maintenant que je commence à être plus connue et que le spectacle commence à tourner, ça va forcément changer.

Mais vous voulez conserver votre liberté...

F. L. — Bien sûr. Je subis pourtant des pressions ; certains de mes coproducteurs me disent : « Tu vas travailler avec des professionnels, maintenant, Frédérique ! » Mais non ! D'abord, je travaille avec qui je veux, et mon travail s'est construit justement avec un mélange de comédiens professionnels et non professionnels, des gens avec des corps qui ne sont pas théâtralisés. Ce que je demande aux comédiens est souvent difficile à faire pour un professionnel. Le problème de ce genre de spectacle, c'est qu'au cours des représentations, quand les acteurs professionnels commencent à se familiariser avec la scène, ils ajoutent tout à coup le petit truc en plus qui « fait théâtre ». Après une dizaine de représentations, on doit reprendre, purifier. On ne tient plus sa tasse de la même manière ! C'est un peu ce qu'on appelle « l'effet Bob Wilson » ! On mesure ses gestes et on perd le naturel.

Comment dirigez-vous vos acteurs ?

F. L. — Je leur dis, par exemple : « Attention ! le spectacle *peut* être drôle, mais vous ne devez pas le faire pour faire rire, parce que ce n'est pas drôle ; en fait, on doit rire, mais jaune. Je ne demande jamais aux acteurs de me montrer comment ils jouent bien, de déployer un savoir-faire sur le plateau ; on travaille d'abord ce que j'appelle « le taureau » : quand un taureau entre dans l'arène d'une corrida, il ne sait pas qu'il fait de l'art ; il voit une cape rouge et il fonce. Le torero, par contre, prend sa cape, danse, s'agenouille, tourne le dos, fait un pas, c'est magnifique ! Je demande aux acteurs d'être le taureau, donc, de laisser s'échapper d'eux la bête, sans la nettoyer, la rendre polie ; après, au moment de le refaire, je leur demande d'être leur propre torero, et de danser avec le taureau qui est en eux, mais de laisser toujours une plus grande place au taureau qu'au torero ; le taureau peut sauter dans les gradins, éclabousser les spectateurs, il doit tout le temps pouvoir s'échapper. La difficulté, c'est que le comédien professionnel gère mieux le torero que le taureau. Visiblement, c'est très compliqué pour certains de « laisser s'échapper le taureau » ; ils ont peur de se faire mal. Par moments, c'est très violent de faire un spectacle brut (comme on dit « l'art brut », il y a peut-être des similitudes), parfois brutal même. En regardant les photos, vous verrez qu'on ne ment pas sur le plateau ; on sent l'odeur des comédiens, ça ne triche pas. Éventuellement, si j'ai des comédiens professionnels qui trichent, je travaille avec le fait qu'ils trichent ; leur

tricherie par rapport aux autres les rend pathétiques : « Je veux faire du théâtre... Qu'est-ce que je fais dans cette galère, qu'est-ce que je fais dans ce spectacle ? »

Comment choisissez-vous vos comédiens ?

F. L. — Ils sont si bons qu'on me demande souvent où je vais les chercher... parce que j'ai des corps particuliers, parce que j'ai des gens qui ont « vécu dans la vraie vie » (par exemple, un médecin, un assistant social, un prof de français, un assureur, en plus de quelques comédiens). Je les recrute lors de stages de formation que je donne à gauche et à droite, en Wallonie surtout (parce que, si je les fais à Bruxelles, je récolte surtout des professionnels), ouverts à tous. Là je repère des gens, que j'invite à venir travailler aux séances de ma compagnie. La troupe est relativement mouvante, mais il y a quand même un noyau dur ; des gens avec des accents et des physiques très différents. Certains me suivent depuis huit ans.

Quelle est votre position face aux subventions et aux subventionneurs ?

F. L. — Je dois beaucoup à Michel Tanner, le directeur du Centre Dramatique Hainuyer, qui est metteur en scène et diffuseur en Belgique, et qui m'a fait confiance et m'a donné quelques moyens au début. Avec cet appui, j'ai pu obtenir de l'argent de la Communauté française de Belgique et j'ai trouvé un autre coproducteur. Tous ces moyens rassemblés, je suis passée à une vitesse supérieure. Entre les spectacles *Ma mère...* et *Dans le château...*, il n'y a pas vraiment de différence de qualité ; dans le second, j'ai un éclairagiste en plus, c'est un peu plus élaboré, c'est tout. J'ai commencé à faire du théâtre sans argent, mais je n'en demandais pas nécessairement non plus ! À ce moment, je travaillais, j'avais un emploi et j'y consacrais beaucoup de temps, ce qui n'est plus le cas maintenant. L'argent est arrivé sans que j'aie eu trop de périodes de vaches maigres. Mon travail s'arrange tout seul ; je n'ai pas pleuré aux portes des subventionneurs. Je veux garder cette force ; si j'ai de l'argent, c'est bien, si je n'en ai pas, tant pis ! Les formations me permettent de gagner un peu d'argent, en plus du chômage. C'est la condition de ma force. Ce qui est incroyable, c'est que le fait que je me suis posée, comme ça, tout d'un coup, en disant : « Eh bien, c'est comme ça. Vous ne me voulez pas dans votre festival, eh bien j'ai trouvé une usine où je jouerai, et voilà ! » a provoqué un déblocage : on m'a dit « Mais non, viens dans le festival ! » J'essaie toujours d'assurer mes arrières pour ne pas me retrouver en position de demandeuse ou de perdante. Mon travail s'est probablement construit autour de cette particularité de ma personnalité ; je m'assure toujours de pouvoir faire les choses et de les réaliser du mieux que je peux sans être perdante ou dépendante. Je conserve également une forme d'indépendance face aux comédiens puisque si certains me lâchent, le spectacle n'est pas compromis. Sauf s'ils font une grève ! (Rires.) Mais il y a si peu de consensus que ça m'étonnerait ! Et puis j'ai plutôt une relation d'amitié avec eux.

Qu'est-ce qui est le plus important pour vous dans le travail que vous faites avec eux ?

F. L. — Ce que je cherche, c'est que quelqu'un m'émeuve, me fasse pleurer ou rire ; c'est d'ailleurs ce qui importe quand je les choisis. Si ça marche auprès des specta-

Dans le château de Barbe
Bleue. Photo : Véronique
Vercheval.



teurs, tant mieux. Je n'ai pas de *message* à livrer ; je ne veux rien *dire*. J'ai été trop tyrannisée par le contenu ces dernières années ; maintenant je le revendique de manière très carrée : je ne veux rien dire, et le contenu m'embête. C'est aux autres, critiques, sociologues, à analyser mon travail de cette manière. Pas à moi. Avant un spectacle, je lis énormément, je travaille sur une matière théorique, bien sûr, mais j'essaie de m'en libérer ensuite. Mon témoignage est un témoignage personnel sur la société d'aujourd'hui ; il appartient aux autres de le décoder. Pour le moment, je suis catégorique là-dessus. De toute façon, le spectateur comprend ce qu'il veut comprendre. La parole qui est sur le plateau est une parole collective qui entre directement dans l'imaginaire du spectateur et qui fait là ses propres phrases. Quand les acteurs parlent, c'est le pilier du spectacle ; le spectateur complète. À la fin de la soirée, quand je parle avec les spectateurs, ils reprennent les phrases du spectacle pour me parler d'eux. C'est donc qu'ils ont parlé tout bas, pour eux-mêmes, durant le spectacle. Ça me fait plaisir.

Quelles sont vos sources d'influence ? De qui vous inspirez-vous ?

F. L. — Pina Bausch, bien sûr, en premier. J'ai vu aussi un spectacle extraordinaire à Londres, un *Électre* de Sophocle mis en scène par Deborah Warner, qui m'a clouée ! Ariane Mnouchkine, bien que ce ne soit pas une influence directe. J'ai vu dernièrement Bob Wilson, et j'ai trouvé une similitude avec mon travail, dans le sens où les personnages de mes spectacles sont un peu autistes eux aussi, très seuls. Il n'y a jamais de dialogue ; ils parlent tout seuls. Ce que je fais semble marginal en Belgique. Déjà, le fait de travailler avec des non-professionnels... Je ne le disais pas au début. C'est maintenant que j'ai bonne presse en Belgique que je peux dire : « C'est comme ça. » ♦