



Entretien

Jérôme Bouvet et Yann Servoz

Le spectacle vivifiant

Propos recueillis par Jean-Christophe Planche

En trait d'union entre les arts de la rue et les arts de la piste depuis 1999,
2 rien merci est une compagnie de spectacle vivifiant.
2 rien merci explore un langage clownesque, granuleux, forain.
Yann Servoz et Jérôme Bouvet s'y définissent comme les co-moulineurs artistiques.

C'est à eux que nous avons demandé de concevoir la troisième édition de *Libertés de séjour*. Des nomades, des forains, des artistes de la rue, au regard aiguisé, aux centres d'intérêts multiples, à la générosité naturelle, aux connaissances impressionnantes, à l'imaginaire passionnant. Il nous a semblé bien et évident de les accueillir ici.

Rêve général
dimanche 12 octobre 2008
à 10h53 à Calais
Moulin cabot, 2 rien merci
Photo Michel Vanden Eeckhoudt

Depuis sa création, en 2002, votre compagnie *2 rien merci* se positionne comme un trait d'union entre les arts de la rue et les arts de la piste. Par quel cheminement êtes-vous parvenus à ce croisement ?

Il s'agit d'une belle histoire dans le sens où le projet n'était pas prémédité. Nous sommes deux amis d'enfance qui nous étions perdus de vue pendant des années. L'un d'entre nous a fait des études de musique, à la fois dans la pratique d'instrumentiste et dans l'histoire de la musique répétitive, en s'intéressant à son versant américain mais aussi à ses aspects plus

ethniques, sans négliger les musiques électroniques alors en plein essor. Pendant ce temps, l'autre faisait une école de cirque à Genève, au théâtre Cirqule qui dispense un enseignement un peu atypique mais très formateur, puis passait par l'école nationale de cirque de Montréal. Nous nous sommes retrouvés au Québec avec l'idée de monter un spectacle en une semaine et de nous jeter dans la rue, au chapeau. Nous avons proposé pendant deux mois *Le p'tit cirque*

à bretelles dans les rues de Montréal. L'expérience a été tellement forte que nous avons continué et joué ce spectacle 600 ou 700 fois dans toutes les configurations, jauges, conditions météorologiques possibles.

En 2003, nous avons été invités dans le cadre d'un festival à Stockholm. Il a plu pendant dix jours, nous n'avons pu jouer. Nous avons eu la sensation d'avoir fait le tour de notre proposition et eu envie d'évoluer vers une écriture plus précise. Le point de départ a été une réflexion sur la relation que nous souhaitons établir avec le public. Nourris de notre expérience de la rue, nous avons envie d'interroger les notions de proximité et de promiscuité. Nous avons eu très vite l'idée d'utiliser l'intérieur et l'extérieur, un peu à la manière des cirques forains d'avant la seconde guerre mondiale, dans lesquels une relation au public s'établissait dès l'extérieur par la harangue, la présence de grands podiums sur lesquels on exhibait les artistes, et se poursuivait différemment une fois entré sous le chapiteau. L'idée d'une baraque-chapiteau avec un lieu d'accueil extérieur s'est

imposée avant même l'écriture. Nous avons fondé la compagnie et depuis créé trois spectacles – *Moulin cabot*, présenté à Calais dans le cadre de la première édition de *Rêve général*, *Gramoulinophone* et *Moulinoscope* – qui constituent une sorte de trilogie d'entresorts forains qui louche vers la piste. Nous avons donc cette dimension de cirque forain, cette confrontation entre la rue et le cirque, entre le côté rugueux de la rue et l'aspect plus convivial, rond, chaleureux, rassurant, du chapiteau.

Comment vos spectacles se nourrissent-ils des deux formes : arts de la rue et arts de la piste ?

Les arts de la rue offrent un élan de liberté. Ils permettent de vivre des expériences très fortes avec de grands moments de solitude mais aussi de purs instants d'extase. La rue est une manière d'avoir un retour sur nos propositions un grand nombre de fois par jour par un public très varié, qu'il faut convaincre. Il faut d'abord parvenir à l'arrêter, puis lui donner envie de rester et il y a ensuite l'épreuve du chapeau qui apparaît comme un verdict. Le rapport est très rugueux. Jouer dans la rue implique aussi de s'exposer à de multiples perturbations extérieures sur lesquelles on doit s'appuyer pour improviser. Les arts de la piste auxquels nous nous référons s'appuient également sur un rapport direct au public, dans une immersion dans le quotidien. Nous partons de la tradition, de l'âge d'or des baraques de foire, de cette époque à laquelle le forain et le cirque partageaient les mêmes lieux, étaient ouverts à tous. Ces baraques présentaient les premiers essais du cinématographe, des inventions avec l'électricité, l'optique, mais aussi des monstres avec les freaks. Nous nous nourrissons de cette phrase du critique Jean Starobinski : *L'art forain, cet univers barbare et raffiné, séparé de la vie réelle par une impalpable frontière qui rend désirable tant de merveilles à la fois proches et interdites.*

Nous sommes partis de ce rapport avec le public : aiguïser sa curiosité, faire bouillir l'air à l'extérieur, dans l'attente, en fantasmant sur ce qui se passe à l'intérieur, puis le faire entrer, le mettre face à un phénomène et espérer qu'il ressorte chargé de tout cela, que pendant quelques minutes, chacun se sente

un peu déstabilisé, sans projet, sans envie particulière, comme flottant. Nous nous appuyons sur cette structure émotionnelle pour concevoir nos spectacles. Elle nous importe davantage que la structure narrative. Il s'agit de créer un état de réceptivité plus qu'une performance.

Jusqu'où souhaitez-vous déstabiliser votre public ?

Avant de le faire entrer sous le chapiteau, nous haranguons le public en lui promettant *du grandiose, du sensationnel, du qui vous laissera des séquelles*. L'école de la rue nous a donné envie de nous confronter au jugement. Le jugement est omniprésent dans notre rapport aux autres. Il est souvent pesant, insupportable : impossible de demander l'heure sans être dévisagé de la tête aux pieds avant d'obtenir une réponse, impossible d'espérer de l'aide quand on crève au bord d'une autoroute sans que dix conducteurs passent sans juger bon de s'arrêter... Nous commençons ainsi souvent nos spectacles par ne rien faire. C'est une manière d'inviter le public à d'abord poser un jugement. Nous n'avons pas envie qu'il s'installe de manière trop confortable. Le rapport de proximité que nous créons invite à s'interroger : à partir de quel moment la situation est-elle trop implicate ? À quelle condition est-elle plaisante ? Nous nous intéressons beaucoup au silence qui permet de créer un rapport au temps inhabituel, de laisser les choses s'installer, de modifier le rythme de perception des choses. Nous sommes très marqués par des expériences comme le *4'33* du compositeur John Cage. C'est une pièce musicale pour n'importe quel instrument au cours de laquelle l'interprète doit respecter tout le cérémonial voulu par son instrument – réglage de la hauteur du siège pour le pianiste, position de la pointe pour un violoncelliste etc. – et de se mettre en position de jouer – mains au-dessus du clavier, archet au-dessus des cordes – et de ne rien faire pendant 4 minutes et 33 secondes. Ainsi, c'est la salle, le public qui compose le morceau par son attitude, ses réactions, les raclements de gorges... Il se passe tellement de choses quand nous ne faisons rien sur scène pendant les deux ou trois premières minutes, rien d'autre qu'être là, dans un état de tension, sous les regards.

Nous commençons le spectacle quand nous sentons que le jugement est là, que chacun se demande ce que ces abrutis vont bien pouvoir faire. La beauté des choses vient de la manière dont nous les regardons. Nos spectacles partent d'une envie de proposer une expérience forte, généreuse, que peut créer une relation non préméditée. Il ne s'agit pas d'une générosité qui relève de la politesse civile, mais d'une meilleure connaissance de chacun, d'un meilleur respect des individualités. Nous terminons nos spectacles sur cette phrase : *Surtout, n'oubliez pas, si vous manquez d'huile, serrez-vous les coudes !* Plus qu'au spectacle vivant, nous aspirons au spectacle vivifiant.

Notre théâtre rend hommage aux petites gens et aux cabossés de la vie.

Les formes dont vous vous inspirez ont plus d'un siècle. Comment leur donner une modernité et ne pas verser dans la parodie ?

Nous haïssons le terme de parodie. Notre travail s'inscrit dans le profond respect d'une tradition. Notre théâtre rend hommage aux petites gens et aux cabossés de la vie. Des personnages ordinaires que la difficulté n'a pas aigris, qui vivent dans un monde extraordinaire. Quand nous arrivons sur un lieu, nous y restons souvent deux ou trois jours. Nous sommes dans un espace public et une relation se crée avec ses occupants : les gens du quartier qui passent en curieux, un sdf qui se rapproche petit à petit et que nous invitons à assister au spectacle... Nous avons envie de spectacles qui s'adressent à tout le monde en proposant de multiples niveaux de lecture. Le forain permet de créer ce lien entre l'expérimental et le populaire. Nous usons de matériaux composites – musique, cirque, images, tradition, modernité, silences, sons – comme d'un terreau que nous ne maîtrisons pas entièrement, qui ne trouve son sens que quand il permet de libérer des énergies donnant naissance à l'émotion. Nous essayons de retrouver les états d'inventeurs et d'expérimentateurs forains en nous inscrivant pleinement dans notre époque qui nous fait vibrer. Dans *Moulinoscope*, par exemple, nous rendons hommage au cinématographe en partant des premiers

Vos campements bucoliques altermondialistes du spectacle sont bien jolis mais comment ferez-vous exister les périphéries s'il n'y a plus de centre ?

essais dans les baraques de foire mais abordons également l'ère du numérique. Nous cherchons à créer une distorsion, à écarter l'espace temps. Tshi, un grand photographe argentique avec lequel nous avons la chance de travailler, résume notre ambition dans une saisissante formule : *Souviens-toi du futur*. Nous pourrions ainsi nous définir comme rétro-modernes. Plus nous avançons, plus nous avons envie de jouer avec le temps, de l'encanailler. Les formes du passé ne sont pas convoquées par nostalgie mais parce qu'elles nous semblent fécondes pour éclairer le présent, pour créer une émotion.

Les arts de la rue se sont fortement institutionnalisés ces dernières années en s'inscrivant dans des festivals, des programmations... Comment vous inscrivez-vous dans cette évolution ?

L'évolution du cirque est marquée par un passage de la rigueur à la liberté. Les arts de la rue ont connu une évolution inverse : d'abord la liberté, puis la rigueur. L'institutionnalisation n'a donc pas que des effets négatifs. Des artistes d'expérience arrivent à des formes de rue. Le danseur Dominique Boivin en est un extraordinaire exemple : il a tout connu des spectacles en salle et trouve une énergie nouvelle en inventant une forme qu'est son duo chorégraphié avec une pelleteuse (présenté à Calais en 2006 dans le Channel en chantier lors de la dernière édition de *Jours de fête*) qui crée un nouveau rapport à la danse, au public... La richesse humaine est incroyable. Les artistes de rue des générations précédentes sont très à l'écoute du travail des jeunes compagnies avec lesquelles ils se montrent très généreux. Nous avons avec eux beaucoup d'échanges qui nous font réfléchir. Jean-Georges Tartare nous a ainsi dit : *N'oubliez pas que vous êtes les enfants de la paix alors que nous sommes des enfants de la guerre. Nous devions nous frotter à l'adversité, comme des bêtes à cornes, avec des moteurs à explosion ; votre époque est plus difficile à capter et votre moteur n'est pas le même.* Ce genre d'image nous aide à comprendre ce que nous faisons : avant ces propos, nous ne savions pas pourquoi nous agitions des drapeaux blancs à la fin

de *Moulin cabot*. Les anciens sont très inquiets de la disparition des spectacles en centre-ville : avec le mobilier urbain de plus en plus agressif, les contraintes de sécurité draconiennes, il devient très difficile de proposer des grandes parades par exemple. *Vos campements bucoliques altermondialistes du spectacle sont bien jolis mais comment ferez-vous exister les périphéries s'il n'y a plus de centre ?* Les conclusions des anciens ne dispensent pas de travailler mais indiquent une forme de direction à suivre.

Comment avez-vous intégré toutes ces dimensions pour la carte blanche qui vous est offerte dans le cadre de *Libertés de séjour* ?

Nous sommes partis de l'idée d'avoir le temps, de donner du temps. Nous donnons plusieurs cartes blanches à des artistes complices qui seront présents sur les trois semaines que dure la manifestation. Nous essaierons de donner à ces *Libertés de séjour* une âme universelle et intemporelle en conviant des invités venus du Québec, de Hollande, de Suisse, de Belgique, de Finlande, de Catalogne et... de France ! Nos trois spectacles, qui seront pour la première fois présentés dans un même lieu, serviront de fil conducteur mais nous souhaitons créer un cadre de rencontre et d'échange, humainement simple et intense, accueillant. Le site du Channel est un espace public conçu comme une rue avec son restaurant et sa librairie. Il est inédit d'obtenir une carte blanche d'une telle durée dans un lieu aussi riche de possibles. La confiance dont témoignent Francis Peduzzi et son équipe nous touche. Nous aimerions laisser place à l'inattendu, aux richesses nées de l'échange. L'espace emblématique de l'esprit dans lequel nous concevons ces *Libertés de séjour* est un fondouk qui sera installé à l'entrée du Channel. Le fondouk est un lieu d'escalade dans la médina au Maroc, un lieu qui accueille les nomades et leurs animaux qui peuvent s'y ressourcer, dormir, manger, sans aspect commercial. Nous allons recevoir nos invités dans un fondouk, avec leurs envies personnelles et beaucoup de disponibilité. Des liens vont se tisser, des rencontres se nouer : nous espérons ainsi créer un cadre favorable à un imprévisible voyage immobile, ferment de nouvelles utopies.

Les Cahiers du Channel ont donné la parole à :

- | | | | | |
|----------------------|----------------------------|--------------------------|----------------------|---------------------|
| 1 François Guiguet | 10 Jean-Claude Gallotta | 19 Jean-Luc Courcoul | 26 Peter De Bie | 34 Daniel Conrod |
| 2 Loredana Lanciano | 11 François Delarozière | 20 Arnaud Clappier | 27 Guy Allouche | 35 Ariane Ascaride |
| 3 Pippo Delbono | 12 Pascal Comelade | et Guillaume Poulet | 28 Liliana Motta | 36 Jean Kerbrat |
| 4 Leïla Shahid | 13 Anne Conti | 21 Jules Étienne (Julot) | 29 Amandine Ledke | 37 Fabrice Lextrait |
| 5 Gilles Taveau | 14 KompleXKapharnaüm | 22 Paola Berselli | 30 Sébastien Barrier | |
| 6 Johann Le Guillerm | 15 Jacky Hénin | et Stefano Pasquini | 31 Francisco Jorge | |
| 7 Denis Declerck | 16 Francesca Lattuada | 23 Laurent Cordonnier | 32 Loïc Julienne | |
| 8 Alexandre Haslé | 17 Bernard Stiegler | 24 Léa Dant | et Patrick Bouchain | |
| 9 Hugues Falaize | 18 Michel Vanden Eeckhoudt | 25 Sébastien Réhault | 33 Francis Peduzzi | |