



Entretien
Philippe Nicolle

L'antidote du rire

Propos recueillis par Jean-Christophe Planché

C'était un peu une anomalie de ne pas avoir accueilli plus tôt la compagnie des 26 000 couverts, sans que nous ne puissions vraiment nous l'expliquer. Pourtant, tout, dans l'esthétique, les préoccupations, la démarche de cette compagnie la prédisposait à venir au Channel. Après *Beaucoup de bruit pour rien* en 2008, ce fut cette saison *L'Idéal Club* et *Jacques et Mylène*. Au fil du temps, tout se remet donc tranquillement en place. Et nous les reverrons certainement à l'avenir.



Philippe Nicolle est comédien, auteur et metteur en scène. Depuis une quinzaine d'années, il met en scène les spectacles de la compagnie 26 000 couverts, dont il est le directeur. Cette compagnie est implantée à Dijon. Auparavant, il a fait le conservatoire, des études d'art, de la musique, du théâtre d'appartement, théâtre d'objets, musical, en salle, en rue, avec toutes sortes de personnes intéressantes, célèbres ou méconnues. Il a aussi lavé des carreaux, conduit des diplomates, vendu des légumes, des rondelles zinguées et des cravates.

L'Idéal Club, 26 000 couverts
dimanche 9 octobre à 18h10
au Channel

Photo Caroline Bayet

26 000 couverts est une des compagnies reconnues du théâtre de rue. *Beaucoup de bruit pour rien*, présenté au Channel en 2008, jouait sur les spectateurs tenus à l'extérieur de la salle de spectacle dans laquelle devait être donnée une représentation de Shakespeare, *L'Idéal Club* adopte la forme du cabaret qui peut être donné sous chapiteau mais aussi en salle : avez-vous le sentiment que la compagnie a quitté la rue pour entrer dans les théâtres ?

Le lien entre l'univers de la salle et celui de la rue est constitutif de l'histoire de 26 000 couverts puisque le succès immédiat rencontré par la compagnie dès sa création en 1995 est sans doute lié au fait que nous avons montré qu'on pouvait apporter de vrais comédiens dans le théâtre de rue. Ma formation est vraiment celle du théâtre classique. J'ai rejoint le théâtre de rue parce que j'ai senti que quelque chose s'y passait. Des spectacles comme ceux du Royal de Luxe – *Roman photo*, par exemple – m'ont montré tout l'intérêt qu'offre la rue au niveau

du rapport au réel : il est possible de toucher un nouveau public, de trouver de nouvelles formes en ouvrant les coulisses, de mettre en scène des techniciens qui inventent en temps réel, de créer un esprit festif qui déplace le cadre habituel de la représentation théâtrale. Le théâtre de rue apparaissait aussi comme un itinéraire bis permettant d'éviter l'institution, une sorte de révolte contre l'*establishment*, un chemin de traverse. Dans notre tout premier spectacle, *Les petites commissions*, nous arrivions à six heures du matin sur le marché d'une ville avec nos sept baraques que nous intégrions aux vrais étals de façon anonyme et très réaliste. Tout reposait sur un mélange de public : certains savaient qu'il y avait un spectacle mais n'en connaissaient pas la forme ; d'autres venaient faire leur marché et étaient entraînés ailleurs. Certains venaient pour chercher le théâtre, d'autres le trouvaient sans s'y attendre : les deux publics se rencontraient de manière fortuite et c'était passionnant. Le théâtre de rue permet de décaler le regard du spectateur habitué en proposant des formes inattendues mais il a aussi la force de pouvoir concerner tout le monde. C'est aussi une façon de révéler la poésie de l'urbain, d'interroger la circulation dans l'espace public. Il défend une liberté de passage dans l'espace public qui a d'ailleurs de plus en plus tendance à se resserrer dans un tissu d'interdictions. Nombre de spectacles emblématiques du théâtre de rue ne pourraient plus être créés aujourd'hui tellement l'obsession de la sécurité a fait se multiplier les obstacles en tout genre.

Nombre de spectacles emblématiques du théâtre de rue ne pourraient plus être créés aujourd'hui tellement l'obsession de la sécurité a fait se multiplier les obstacles en tout genre.

Faire entrer le théâtre de rue dans les salles n'est-il pas aussi une forme d'institutionnalisation ?

Quand il est apparu dans les années soixante-dix, le théâtre de rue avait vocation à changer le monde. Il apparaît aujourd'hui comme une branche de plus du théâtre, en voie d'institutionnalisation. On trouve des festivals de théâtre de rue partout en France et cela me semble normal. Tout mouvement d'avant-garde qui rencontre une reconnaissance a vocation à entrer dans le courant. Je ne me sens pas militant : je chemine à ma façon, en fonction de mes intuitions. J'aime que mon chemin soit plutôt à la marge. J'ai pris un grand plaisir à monter une opérette avec la compagnie des Brigands à l'Athénée qui apparaît pourtant comme l'archétype du théâtre parisien. Jouer dans la rue n'est pas pour moi un dogme intangible. N'y a-t-il pas des concessions plus importantes à faire ou à ne pas faire ? Le lieu ne me semble pas un problème en soi. Ce que je souhaite interroger est plutôt l'usage du lieu. En jouant à Calais par exemple, nous ne jouons pas dans un théâtre mais nous jouons au Channel. Le public a l'habitude de voir des spectacles dans des configurations variées : il est ouvert et en confiance. Les spectateurs sont en partie installés sur le plateau : nous retransformons l'espace pour rechercher une nouvelle intimité à l'intérieur de la salle. C'est ce rapport particulier au public qui m'intéresse. À notre première représentation au Channel, nous avons été portés par des jeunes lycéens qui étaient au premier rang et nous ont fait un triomphe. Ils découvrent le théâtre avec nous et le Channel et ils reviendront. Je tiens beaucoup à cette relation de confiance qui fait aussi partie de la convocation du public.

Faux commerçants installés sur un vrai marché dans *Les petites commissions*, fausses spectatrices troublant le déroulement de *L'Idéal Club*, faux spectateurs prenant à parti le metteur en scène dans *Beaucoup de bruit pour rien*... Dans quelle intention troublez-vous la distinction habituelle entre acteurs et spectateurs ?

J'ai une formation de comédien et de musicien. À mes débuts, j'étais complètement dans le courant du théâtre contemporain postmoderne avec vidéo, acteurs nus, rejet de la fiction et tous les poncifs du genre. Cela m'a semblé très vite insupportable, essentiellement pour un problème de public. Je me disais qu'il fallait que les spectacles parlent aussi à mes parents, parlent à tout le monde. Il me semble que le théâtre a un rôle à jouer dans la société, qu'il faut le prendre au sérieux et aller vers des formes plus populaires, plus ouvertes. La question de la convocation du public a donc été centrale dans mon travail.

Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, tout repose sur les faux spectateurs, sur les faux protagonistes de ce microcosme qu'est un groupe de spectateurs qui forment un public. Le terme de public est un peu abstrait : il s'agissait de revenir aux êtres humains qui le composent. Les vrais spectateurs sont venus pour voir une représentation de la pièce de Shakespeare conformément à ce qui était annoncé dans le programme de leur structure culturelle. À ce vrai public se mêlent des comédiens qui interprètent des spectateurs types qu'on retrouve dans tous les théâtres : l'érudit qui connaît tout Shakespeare, le professeur qui brandit le dossier pédagogique, le SDF à l'écart qui ne comprend pas cette agitation... Chacun peut reconnaître ces comportements, voire s'y retrouver. Tout le spectacle repose sur le fait que la pièce n'aura pas lieu et interroge le spectateur sur ses attentes, ses désirs, ce à quoi il s'attendait en venant voir un Shakespeare en salle. Le regard du spectateur se trouve aussi décalé : tout le monde s'observe parce que personne ne sait qui joue un rôle ou qui est vrai. Cela me semble une manière ludique d'interroger les questions sérieuses que pose le public de théâtre. Malgré toutes les politiques de démocratisation culturelle, le public évolue peu. Je suis le premier étonné de la reproduction sociale du public des théâtres : on retrouve les mêmes types de spectateurs partout. À vingt ans, je pensais qu'on allait tout casser et qu'on ne verrait plus du tout les mêmes archétypes dans les salles de spectacle. À quarante-cinq ans, je me dis qu'il faudra au moins cent ans pour faire évoluer les choses, pour que nous parvenions à réinventer un théâtre qui corresponde à notre époque. Je crois que c'est la question essentielle que pose le théâtre de rue avec des individus tels que Jacques Livchine du théâtre de l'Unité par exemple.

Un spectateur qui s'est préparé à voir une pièce de Shakespeare n'est pas dans la même disposition que celui qui part au marché. Deux heures de concentration dans une salle de spectacle n'apportent pas la même chose qu'une image inattendue rencontrée dans l'espace public. Les spectacles de rue parviennent à rencontrer un public plus varié : cela ne se fait-il pas aux dépens du contenu ?

Ce sont presque deux conceptions artistiques opposées même si elles font partie de la même branche de l'arbre. Voir une belle mise en scène de Shakespeare est évidemment un vrai bonheur. J'essaie de proposer un théâtre en réaction à l'air du temps, en phase. Je souscris tout à fait aux propos d'Ariane Mnouchkine citant Meyerhold qui affirme que *le théâtre est l'art du présent*. Certains spectacles vieillissent en deux ou trois ans

et il n'est plus pertinent de les reprogrammer. Il est possible que les meilleurs spectacles soient précisément ceux que l'on ne reverra pas. Certains spectacles sont faits pour durer, d'autres pour l'instant : c'est la littérature qui différencie les deux. La question du texte me semble délicate. Il semble que les textes des pièces de Shakespeare que nous connaissons soient à l'origine des manuscrits destinés au souffleur, directement destinés à la représentation. Le texte naissait sur le plateau, dans les échanges avec les acteurs, et il n'était noté que quand la pièce était suffisamment rodée. À notre niveau, nous procédons de cette manière. Le fait qu'il n'y ait pas de texte ne signifie pas que le spectacle ne soit pas écrit.

L'Idéal Club est né de séances d'improvisations : cela me semblait important car l'acteur se sent plus concerné quand il propose quelque chose qu'il crée, il met une grande énergie dans son jeu. Si l'écriture est donc collective, il s'agit quand même d'une véritable écriture. En tant que metteur en scène, j'ai choisi, resserré, coupé, mis en relation les différents numéros nés des improvisations. Pendant chaque filage, chaque représentation, j'ai en permanence un dictaphone à l'aide duquel j'enregistre en direct les détails du spectacle que je pense pouvoir améliorer. Il évolue donc sans cesse mais est très écrit contrairement à l'apparence débridée de notre music-hall. Je revendique pleinement l'écriture scénique. Nos spectacles ne se racontent pas : il s'agit de magie visuelle, d'art de la surprise, de n'importe quoi, parfois. Raconter que dans le *Championnat de France de n'importe quoi**, des types couraient après une plante verte radiocommandée n'a aucun intérêt. Le voir oui. Il n'y a pas de littérature : ce sont des actions, des morceaux de vie qui dépassent de loin la feuille de papier. J'ai aussi la prétention de penser que le théâtre est pleinement là dans *Beaucoup de bruit pour rien* même si la pièce de Shakespeare n'est pas jouée entièrement : les spectateurs restent debout devant la porte pendant une heure sans s'ennuyer. Même si le spectacle défonce au bulldozer le principe du théâtre, de la scène, de l'acteur et du metteur en scène, cela n'empêche pas qu'on a vu à la fin un spectacle très théâtral avec une mise en scène, des acteurs et un texte. Le spectacle s'achève d'ailleurs sur une image qui reprend les ingrédients primaires du théâtre de rue : des échasses, du feu et un tam-tam. La gageure est tenue grâce à la précision de la mise en scène et du jeu des comédiens. Les émotions du spectateur ne sont pas du même ordre selon le type de propositions artistiques mais elles sont uniques et de qualité pourvu que le spectacle soit écrit et tenu, qu'il y ait théâtre.

Le théâtre met dans une disposition, entretient la flamme de l'humain. Cela peut conduire à une émotion esthétique comme à une conversation de bar qui n'a rien à voir avec le spectacle. C'est la vraie relation qui importe.

* Spectacle créé par 26 000 couverts en 2003 et en tournée jusqu'en 2010

En quoi le théâtre vous semble-t-il si important qu'il faille qu'il touche le public le plus large possible ?

Le théâtre a cette énorme supériorité sur les autres arts de reposer sur le contact humain. Le théâtre est le seul endroit où l'humain parle à l'humain sans autre artifice que *je parle/d'autres m'écoutent*. De ces autres qui écoutent naît une communauté qui peut être exemplaire dans un monde marqué par un individualisme forcené, en manque total de collectif. Dans *L'Idéal Club*, nous sommes dans cette relation toute simple : être ensemble, prendre du plaisir en commun.

Je crois que nous vivons une époque totalement incroyable sur laquelle on se penchera avec curiosité dans un siècle : la décennie pendant laquelle la France est devenue folle.

Il ne s'agit pas de n'importe quel plaisir mais de celui donné par des humains ; un plaisir qui nous entretient dans notre humanité même. Ce qui m'intéresse au théâtre est que la relation à autrui est directe : c'est l'anti-film. Il faut que nous, artistes du spectacle vivant, défendions de plus en plus cette spécificité : nous sommes infilmables. L'émotion n'est possible que si le spectateur est physiquement présent. Le théâtre est une invite à laisser les écrans, à sortir de chez soi, à se réunir dans des endroits où il se passe quelque chose. Le théâtre met dans une disposition, entretient la flamme de l'humain. Cela peut conduire à une émotion esthétique comme à une conversation de bar qui n'a rien à voir avec le spectacle. C'est la vraie relation qui importe. La fonction du théâtre me semble de façon secondaire dans la transmission de la littérature, de l'esprit, du sens, du message. Il est beaucoup plus important d'être ensemble. Ma sensibilité, ma manière de voir le monde m'amène à axer cette humanité plutôt sur le rire. Il me semble essentiel de rire ensemble.

Dans la présentation de *L'Idéal Club*, vous écrivez : *On s'était dit : il faudrait faire un spectacle sur le marasme économique, dénoncer le cynisme des hypercapitalistes, la brutalité des tyrans et*

militer pour un monde meilleur. On se disait : soyons politiques. On est quand même des artistes, il faut penser à l'avenir, tracer des pistes, c'est de notre responsabilité de résoudre l'équation planétaire... Et puis je sais plus qui a dit : oui mais attends, ce spectacle-là, promis, on le fera l'année prochaine. Mais avant ça, juste avant de dire de grand-chose, avant les messages importants... On s'amuse encore un peu ? On se fait marrer ? On fait la fête... Un music-hall ? On s'en fout... L'Idéal Club, c'est juste pour (se) faire du bien. Le spectacle lui-même ironise sur le théâtre engagé. Faire rire peut-il être une forme d'engagement ?

L'ironie est liée à ma sensibilité personnelle, à ma manière d'être. Elle m'apparaît comme la seule façon de s'en tirer et d'accepter le monde. Je crois que nous vivons une époque totalement incroyable sur laquelle on se penchera avec curiosité dans un siècle : la décennie pendant laquelle la France est devenue folle. La forme du cabaret nous permet d'échapper à cette pesanteur que je sens particulièrement présente aujourd'hui, d'aller vers une légèreté en la revendiquant comme une sorte d'antidote au marasme ambiant. Je n'avais pas envie d'être dans la mouvance du rire actuel, cynique, narquois, cherchant à faire mal. J'apprécie aussi ce genre d'humour mais je me sens davantage proche de l'humour anglais, du *nonsense*. J'avais envie de quitter le réel pour que nous nous envolions ensemble. Ce choix de la légèreté est d'une certaine manière politique : face au marasme, il s'agit de ne pas perdre notre humour, notre distance. L'époque nous oblige à réagir aux nouvelles informations qui arrivent toutes les heures. Nous sommes sans cesse sommés de nous positionner... *L'Idéal Club* invite à prendre du recul, à partir ailleurs, vers l'idéal : il est en ce sens une réponse à la crise.

Les Cahiers du Channel
ont donné la parole à :

- | | | | | |
|-------------------------|----------------------------|-----------------------|---------------------|-----------------------|
| 1 François Guiguet | 12 Pascal Comelade | 22 Paola Berselli | 32 Loïc Julienne | 41 Claire Dancoisne |
| 2 Loredana Lanciano | 13 Anne Conti | et Stefano Pasquini | et Patrick Bouchain | 42 Christophe |
| 3 Pippo Delbono | 14 KompleXKapharnaüm | 23 Laurent Cordonnier | 33 Francis Peduzzi | 43 Vincent Josse |
| 4 Leila Shahid | 15 Jacky Hénin | 24 Léa Dant | 34 Daniel Conrod | 44 Raphaël Navarro |
| 5 Gilles Taveau | 16 Francesca Lattuada | 25 Sébastien Réhault | 35 Ariane Ascaride | et Clément Debailleul |
| 6 Johann Le Guillerm | 17 Bernard Stiegler | 26 Peter De Bie | 36 Jean Kerbrat | 45 François Morel |
| 7 Denis Declerck | 18 Michel Vanden Eeckhoudt | 27 Guy Alloucherie | 37 Fabrice Lextraît | |
| 8 Alexandre Haslé | 19 Jean-Luc Courcoult | 28 Liliانا Motta | 38 Jérôme Bouvet | |
| 9 Hugues Falaize | 20 Arnaud Clappier | 29 Amandine Ledke | et Yann Servoz | |
| 10 Jean-Claude Gallotta | et Guillaume Poulet | 30 Sébastien Barrier | 39 Reine Prat | |
| 11 François Delarozière | 21 Jules Étienne (Julot) | 31 Francisco Jorge | 40 Jan Rok Achard | |