

NOTHING THAT IS EVERYTHING

Entretien par Annemarie Peeters



« Gi Bi De Buddha, » hurlent Stef Kamil Carlens et ses camarades dans le micro. Suivent une douzaine de mots difficilement compréhensibles. Est-ce nous qui entendons mal ? Non, c'est juste du dada. Un ballon fait office de plectre, un vieux piano de cabaret avance sur la scène, un tambour d'enfant bat la mesure. Pas de danse absurdes et chansons accrochées les unes aux autres sur de petits bouts de papier. Stef Kamil Carlens s'est inspiré d'un film reprenant un extrait de l'une des toutes premières performances dada de 1916 dans le légendaire Cabaret Voltaire de Zurich. Des dadaïstes de la première heure comme Hugo Ball, Sophie Taeuber-Arp et Tristan Tzara batifolaient sur scène dans une protestation absurde contre les atrocités de la Première Guerre Mondiale. Hugo Ball y récitait pour la première fois son poème phonétique *Karawane*. « Jolifanto bambla o falli bambla » : une langue sans mots pour échapper à la langue déformée de la guerre. Le film fut le point de départ de *Nothing That Is Everything*, le nouveau projet interdisciplinaire de Carlens et de son Zita Swoon Group, avec deux danseurs de la Needcompany et Jan Lauwers comme coach artistique. Un absurde espiègle, une bonne dose de poésie et en filigrane un sentiment d'indignation : le monde est aujourd'hui au moins aussi absurde qu'à l'époque.

Pourquoi le dada ?

Stef Kamil Carlens : « Je connaissais évidemment depuis longtemps les œuvres de Man Ray et de Marcel Duchamp. Mais c'est ce film sur youtube qui a fait travailler mon imagination. L'atmosphère absurde m'attirait, la manière avec laquelle les artistes du mouvement dada cherchaient un moyen de se libérer des conventions de l'époque et d'échapper ainsi à la violence de la machine de guerre alors en plein mouvement. Le dada était très diversifié : certains dadaïstes restaient centrés sur l'art et les considérations philosophiques, mais une frange du mouvement était très marquée politiquement et voyait un salut dans la pensée de gauche. C'est sans rapport direct, mais il est frappant de constater que Lénine a habité exactement dans la même rue que celle du Cabaret Voltaire en 1916. La lutte pour un monde meilleur était une réelle préoccupation à l'époque, c'était donc également celle de l'art dans le mouvement dada.

Quelle signification peut encore avoir le dada aujourd'hui ?

« Le parallèle avec la situation actuelle est évident. Nous vivons une époque extrêmement violente. Selon moi, les tensions que nous connaissons aujourd'hui sont comparables à celles de l'époque. Depuis les attentats du 11 septembre, nous vivons en permanence avec la menace d'une guerre. Il y a tant de conflits de par le monde, et notre pays – et c'est bien le côté absurde de la chose – y participe : avec l'argent de nos impôts, des soldats sont payés pour combattre en Afghanistan et en Irak, sans que l'on sache vraiment pour quelle raison précise. Entretemps, la vie continue. La catastrophe écologique pèse sur nous telle une épée de Damoclès, et à ce niveau également, nous faisons comme si de rien n'était. La réalité d'aujourd'hui est au moins aussi absurde qu'à l'époque. Nous vivons avec l'héritage d'Edward Bernays, cet homme qui est parvenu, pour le compte de l'American Tobacco

Company, à associer l'émancipation de la femme au fait de fumer. Il a ainsi créé une tradition de subtile manipulation de l'opinion publique, d'abord dans le milieu publicitaire, ensuite dans le domaine de la politique. Aujourd'hui, ce gigantesque lobby est une institution extrêmement puissante qui fait tous les efforts nécessaires pour gagner le grand public à sa cause. »

Dans quelle proportion le « dada » au sens propre est-il présent dans le spectacle ?

« Nous n'allons certainement pas copier littéralement la langue dada. Cette langue n'a plus la même signification qu'à l'époque, entre autres parce que de nombreux événements ont eu lieu depuis. Présenter une copie n'appellerait que la nostalgie. En revanche, le cadre de références, le caractère espiègle du dada et un certain nombre de techniques spécifiques sont importantes : la technique de collage, le « cut-up » (on découpe différents textes de sources existantes pour les réagencer en une nouvelle composition, ndlr) et bien sûr également le poème phonétique. Voilà le cadre. À l'intérieur de ce cadre, nous pouvons faire surgir de nouvelles significations.

***Karawane* de Hugo Ball est un exemple de poème phonétique. Comment traitez-vous ce genre d'œuvre ?**

« Ces textes de Hugo Ball sont profondément irrationnels, il est impossible de les raccrocher à quoi que ce soit, ce qui était par ailleurs le but de la démarche. Selon Hugo Ball, la langue était complètement polluée par la politique, la propagande de guerre ou les textes légaux qui prenaient maints détours pour mieux servir les intérêts des puissants. C'est toujours le cas aujourd'hui. Prenez par exemple l'affaire des Lux Leaks : ce genre de procédé est autorisé par les lois, et pourtant tout le monde sent que quelque chose ne tourne pas rond. C'est de cela que voulait s'affranchir Hugo Ball. Il voulait créer quelque chose de pur. Le texte de *Karawane* revient à plusieurs reprises dans notre spectacle. Outre leur forme abstraite, nos propres poèmes phonétiques possèdent également leurs références. Ainsi, je fais référence à Bouddha dans l'une des chansons. De nombreux problèmes actuels pourraient peut-être résolus si nous analysions la philosophie de Bouddha. En substance, son message était extrêmement simple : avoir du respect pour la vie. Ce qui peut impliquer un tas de choses : l'empathie, la capacité à se déplacer dans l'univers émotionnel de quelqu'un d'autre, et l'appréhension du désir. Bouddha n'en a pas seulement parlé, il a également proposé de nombreuses techniques pour y parvenir. La teneur mystique est d'ailleurs également présente dans les écrits de Hugo Ball (Ball se convertira par la suite au mysticisme catholique, ndlr). »

Les spectacles du Cabaret Voltaire étaient particulièrement multidisciplinaires, est-ce également un aspect qui t'attire ?

« Oui, ça m'a directement interpellé. Lorsque j'ai vu ce film pour la première fois, je me suis immédiatement dit que je devais en faire quelque chose. Parce qu'il est d'une simplicité remarquable. Un simple piano et une poubelle utilisée comme percussion. Sur le sol, des œuvres visuelles. Et puis cette danse : d'abord très classique, puis très drôle, une sorte de chorégraphie à la Monthy Python. Le poème « simultané » : trois poèmes déclamés en même temps, les masques. J'ai immédiatement pensé que tout était là. La langue formelle simple de ce court spectacle est très artistique, mais à la fois très proche de la réalité de tous les jours ;

à l'époque des dadaïstes, c'était le rouleau-compresseur sans pitié de la guerre. Aujourd'hui, c'est l'homme occidental moderne qui, coincé entre les avantages et les inconvénients du système capitaliste, perd progressivement ses repères. »

Tu participes depuis longtemps à des projets multidisciplinaires. Est-ce parce que la musique ne te suffisait pas ?

Je ne sais pas : je suis né comme ça. Avant d'être musicien, je dessinais et je peignais déjà. C'est dans cet ordre que ça s'est passé. Ma sœur dansait, la danse a donc également toujours fait partie de mon univers. Assistant souvent à des spectacles de danse et de théâtre, je me suis progressivement dit que j'aimerais également en faire partie. J'ai souvent travaillé à la demande metteurs en scène ou d'écrivains, comme Jan De Corte, Bart Moeyaert et Ivo Van Hove. Je voulais également pouvoir créer le mouvement inverse : partir de notre univers pour intégrer à notre projet des éléments d'autres disciplines artistiques.

Comment aborde-t-on ce genre de projet : par la musique ou par la danse ?

« Cette fois, je ne voulais absolument pas commencer par la musique, ce que je faisais dans les projets précédents : dans *New Old World* par exemple, chaque note, chaque son, avait été composé au préalable par Aarich Jaspers et moi-même. Cette fois, je voulais partir de zéro et faire naître le spectacle avec les danseurs à partir du vide. Cela implique évidemment une méthode de travail totalement différente. Tout en improvisant, nous avons testé différents instruments. Chacun de nous peut jouer de nombreux instruments, nous devons donc faire certains choix. C'est ainsi que sont rapidement apparus nos îlots de sons mobiles. Chaque musicien possède son propre haut-parleur sur roulettes, ce qui modifie constamment le son de l'ensemble du groupe. On n'a plus l'effet stéréo habituel, provenant toujours de la même source, mais un son d'ensemble plus complexe. Lorsqu'un musicien se trouve à l'arrière ou à l'avant de la scène, le son que perçoit le public est très différent. Nous réalisons également un mix entre le son purement acoustique et l'amplification, ce qui donne au spectacle un son très dynamique. »

« Avec les danseurs, nous avons visionné de nombreux films en nous concentrant sur certains artistes. Nous avons ensuite enregistré le teaser, dans lequel nous rejouons le poème *Karawane* de Hugo Balls exactement comme dans le film, ce qui nous a fourni une base commune à partir de laquelle nous pouvions commencer à improviser. De par cette méthode de travail, la musique du spectacle est plus simple que dans les projets précédents, avec principalement une base rythmique solide, et le chaos qui survient parfois correspond lui aussi totalement à la démarche dadaïste. Il n'y a pas de structure stricte, pas de hiérarchie, ni de partition. Une approche que nous étendons à l'ensemble du spectacle : celui-ci comportera une bonne part d'improvisation. C'est pourquoi il est si important de consacrer le temps nécessaire à apprendre à se connaître, et à explorer notre cadre de travail. Ensuite seulement, on développe la confiance nécessaire pour se mouvoir librement dans cette structure souple. »