L'IDIOTIE,
MÉTHODE D'EXPLORATION
D'UNE SINGULARITÉ :
UNE RÉFLEXION SUR LE THÉÂTRE DE
FRANÇOIS GREMAUD

MÉMOIRE DE DIPLÔME

PHILIPPE WICHT

MAI 2012

La Manufacture

Haute école de théâtre de Suisse romande

Exigence partielle à la certification finale

« L'homme est l'inachevé, quoiqu'il ait sa mesure dans son inachèvement même ; et c'est pourquoi il crée des poèmes, des images en lesquels il se réalise et s'achève, sans jamais pourtant tout à fait s'achever. Lui-même est un poème : il est l'être en perpétuelle possibilité d'être vraiment et qui, dans son inachèvement, s'accomplit. »[1]

[1] Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, 1965, p. 362.

Remerciements

Je tiens à remercier ma tutrice, Véronique Ferrero Delacoste, Rita Freda, Christophe Jaquet, François Gremaud et la 2b company, Tiphanie Bovay-Klameth, Viviane Pavillon, Hélène Sauvain et Émilie Charriot.

Résumé

Fantôme. Table en formica. Théière à réaction. Stylos-fusées. Julien Alembik. Paul Cook et Al Anderson. Chapka. Le Rat et l'Ours. « Qui es-tu ? Un petit garçon. Et que voudrais-tu ? Être une petite voiture. » « En fait, je ne suis encore personne. Tout simplement ça va durer encore un peu. Je voudrais… dans l'avenir, tout simplement… me retrouver, c'est ce qu'on appelle être un homme. » « Qui suis-je ? Très difficile d'y répondre, car tout homme doit répondre à tant d'attentes qu'il doit changer sans cesse. Je sais bien ce que je voudrais, vivre dans un monde réel, non de fiction et d'apparence. » Râpe à fromage. Anne du Bourg. « Quelque chose dans le corps et dans la tête s'arqueboutent contre la répétition et le néant. La vie, geste plus rapide. Un bras qui retombe à contretemps. Un pas plus lent. Une bouffée d'irrégularité. Un faux mouvement. »

SOMMAIRE

INTRODUCTION **7**

I) LA SINGULARITÉ DE L'IDIOT **9**

1. Un contact « rugueux » avec le réel **9**

2. Un état d'anti-jugement **10**

3. L'idiot, un être marginal **11**

4. Les corps de l'idiot **12**

4.1.1. L'excès et le rien **12**

4.1.2. Un corps épileptique **12**

4.1.3. Un corps immobile **13**

5. L'idiotie pour une modernité artistique **14**

1. Jouer à l'idiot **14**

2. L'idiotie comme choix artistique **14**

II) L'IDIOTIE : MÉTHODE D'EXPLORATION **16**

1. François Gremaud : l'idiot décomplexé **16**

***a) My Way* : un spectacle fondateur** **16**

1.a.1. Une envie de raconter **16**

1.a.2. Des corps qui se rejoignent **16**

1.a.3. Les germes d'une idiotie **18**

b) *Simone, two, three, four* : un premier pas idiot **20**

1.b.1. Une poésie de l'anecdotique **20**

1.b.2. « Jean-Claude est idiot » **21**

1.b.3. Une idiotie d'être là **22**

1.b.4. « L'homme en noir », l'idiot irreprésentable **23**

1.b.5. Une manière de raconter **24**

1.b.6. Un décalage spatio-temporel **24**

c) *KKQQ* : un spectacle idiot **26**

1.c.1. Un spectacle potache ? **26**

1.c.2. Un nouveau procédé de recherche **28**
1.c.3. Une temporalité réversive **29**
1.c.4. Des extrêmes qui se touchent **30**
d) *Re* : un voyage vers des territoires inconnus **32**
1.d.1. Un artiste décomplexé **32**
1.d.2. Médiocrité vs Virtuosité **34**
1.d.3. Une idiotie sociale **36**

2. Le théâtre de François Gremaud : le temps singulier de la représentation **38**
2.1. La richesse de l'instant présent **38**
2.2 D'une idiotie représentée à une idiotie expérimentée **39**

CONCLUSION **42**

BIBLIOGRAPHIE **44**

ANNEXES **47**

Introduction

En première année à la Manufacture, j'ai effectué un stage avec le comédien et metteur en scène François Gremaud. Il désirait travailler sur une notion encore inconnue de mon sillage artistique : l'idiotie. En se basant sur l'ouvrage *L'Idiotie* de Jean-Yves Jouannais, il nous expliqua que ce terme s'apparentait à la recherche d'un langage propre à soi-même, singulier et unique. Mon enquête débute à cet endroit. Qu'est-ce que la singularité sur un plateau de théâtre ? Comment l'explorer ? Durant ma formation, j'ai toujours été attiré par des chemins différents. Quelquefois, j'en faisais trop, croyant qu'une proposition forte et provocante me mettrait davantage en danger. Je pensais qu'il fallait casser des barrières pour pouvoir exister. À travers ce stage, j'ai senti qu'adopter une position « idiote » me permettrait d'explorer autrement le territoire de ma singularité. Mais être idiot, c'est être bête ?

Selon l'Encyclopédie Universalis, le terme idiot se réfère à « […] ceux dont l'âge mental est inférieur à deux ans et le quotient intellectuel inférieur à 20 »[2]. Jean-Yves Jouannais définit l'idiot comme « […] celui qui ne sait pas, qui est là par hasard, dont le seul alibi est l'accident, ou la passion. »[3] Il existe donc un hiatus entre la signification habituelle du terme et sa conception artistique. Pour François Gremaud, cette contradiction est intéressante car elle attire du questionnement, tant sur son travail que sur le monde. L'idée, c'est d'« [ê]tre idiot sans être bête »[4]. Et surtout, d'adopter une position d'acteur et de spectateur débarrassée de tout jugement où « […] il ne s'agit pas de comprendre, mais de s'abandonner »[5]. Il s'agirait d'une méthode pour appréhender l'art, mais aussi une façon de voir le monde. Via cette rencontre avec François Gremaud et l'idiotie, mon rapport à l'art prit une orientation plus sensible. J'appris à déclencher

---

[2] In : http://www.universalis.fr/encyclopedie/idiotie/
[3] Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie*, Paris, Beaux Arts SSA, 2003, p. 19.
[4] Portrait, Céline Rochat, 24 heures, 21 juin 2011
In : http://www.2bcompany.ch/ressources/24heuresJuin2011.pdf
[5] *Ibidem*.

un mécanisme de recherche et de curiosité, ouvrant ainsi le champ à de nouvelles perspectives.

La Manufacture nous pousse à devenir des acteurs créateurs autonomes. En deuxième année, nous avions à faire un solo de trente minutes. Une opportunité pour expérimenter. Ayant décentré mon regard vers d'autres démarches, j'ai essayé d'intégrer ce que je pensais être de l'idiotie. Mais comment entrer concrètement dans une dynamique idiote ? Début décembre 2011, je présentais mon projet *Boo* au festival Les Urbaines à Lausanne. À nouveau, l'idiotie était dans mon champ d'exploration. Je décide donc d'en faire le sujet de mes investigations. Par quels moyens l'idiotie peut-elle être un moyen de fouiller sa singularité? Aujourd'hui, est-il permis de jouer à l'idiot ? Peut-on avoir un rapport à l'art plus naïf et décomplexé ? L'idiotie comme façon de considérer la vie ?

Pour tenter de répondre à ces questions, je choisis d'analyser la place de l'idiotie dans le théâtre de François Gremaud. Il s'agira de définir à quel moment et pour quelles raisons il est arrivé à s'y intéresser. Comment l'idiotie passe-t-elle par son travail ? Est-ce réellement une méthode de recherche d'une singularité ? Si oui, comment en faire usage ?

Dans un premier temps, je m'intéresserai à l'étymologie du terme « idiot ». J'en questionnerai les différents sens, de la bêtise à la sagesse. Ensuite, je me pencherai sur le théâtre de François Gremaud. J'étudierai quatre de ses spectacles. Je tenterai de distinguer comment François Gremaud travaille avec sa singularité et celle de ses comédiens. Quelle place il donne au corps et à la personnalité, et en quoi l'idiotie en est le levier.

I. La singularité de l'idiot

1. Un contact « rugueux »[6] avec le réel

Dire de quelqu'un qu'il est idiot, ou qu'il se comporte de manière idiote s'apparente à de la stupidité, à l'image de l'idiot du village, un peu en retard, dont on peut se moquer facilement sans qu'il ne se rende compte. Pourtant, en revenant à l'étymologie grecque, le philosophe Clément Rosset met en crise cette acception pour en privilégier une autre : « *Idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique […]. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se *refléter*, d'apparaître dans le double du miroir. »[7] Selon cette définition, une personne idiote n'est donc pas plus bête qu'une autre. Existant *hic* et *nunc* et ne recevant aucune influence extérieure, elle ne peut se réfléchir dans un miroir car elle ne porte aucun regard sur elle-même. Sa perception du monde serait alors unilatérale.

Clément Rosset illustre son propos en rapprochant la vision de l'idiot avec celle de l'ivrogne : « L'ivrogne perçoit simple, et c'est plutôt l'homme sobre qui, habituellement, perçoit double. L'ivrogne est, quant à lui, hébété par la présence sous ses yeux d'une chose singulière et unique qu'il montre de l'index tout en prenant l'entourage à témoin, et bientôt à partie si celui-ci se rebiffe : regardez là, il y a une fleur, c'est une fleur, mais puisque je vous dis que c'est une fleur… »[8] Être idiot revient à être là, considérant chaque chose « comme émergence insolite dans le champ de l'existence »[9]. Adopter une perception double invite à poser sur tout objet une interprétation de l'esprit, c'est-à-dire à y intégrer de la pluralité. Ainsi, il existerait deux formes de contact avec le réel : le premier serait « rugueux » ; il consiste à envisager la réalité dans sa singularité la plus pure, sans l'existence d'un complément en miroir. Le deuxième serait « lisse », il réside dans le fait de substituer « la présence des choses par leur apparition en image. »[10]

---

[6] Clément Rosset, *Le Réel, traité de l'idiotie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 51.
[7] *Ibidem*, p. 50.
[8] *Ibidem*, p. 49.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*, p. 51.

2. Un état d'anti-jugement

Dans son essai intitulé *Un sage est sans idée ou l'autre de la philosophie*, François Jullien note que « le sage est sans idée parce qu'il n'en privilégie aucune (ni, par là, n'en exclut aucune) et qu'il aborde le monde sans projeter sur lui aucune vision préconçue ; il n'en rétrécit rien, par conséquent, par l'intrusion d'un point de vue personnel, mais en garde toujours ouvertes toutes les possibilités. »[11] Je reconnais dans cette définition une similitude avec ce que Clément Rosset dit du contact « rugueux » avec le réel qu'il prête à l'idiot. Je me demande si loin d'être stupide, défini par sa singularité, l'idiot ne pourrait pas être considéré comme un sage. François Jullien fait également remarquer qu'un sage étant « sans idée », dénué donc de tout préjugé, considère comme possible toute pensée. Chaque idée qui lui vient à l'esprit se place « sur le même plan – et c'est là sa sagesse : à les tenir également possibles, également accessibles, sans qu'aucune, en passant devant, ne vienne cacher l'autre, ne fasse ombrage à l'autre, bref sans qu'aucune soit privilégiée. »[12]

Le sage ne serait-il pas comme l'idiot qui, selon Clément Rosset, entretient avec la réalité un contact « sans double »[13], où « tout est dur, résistant, parce que non susceptible d'être distancié par le regard […] »[14], en conséquence gardé dans son essence pure sans y insérer de valeur ajoutée ? Sage et idiot ne projettent rien et voient le monde dans un état intrinsèquement lié à l'instant présent. Le sage se place dans un état d'anti-jugement de manière consciente tandis que l'idiot le fait de manière naturelle. L'idiot possède une connaissance singulière des choses qui s'inscrit dans une "sottise positive"[15]. Curieux, il suit les mouvements d'une pensée sans cesse en alerte. Il fait « de n'importe quoi un objet d'attention et d'engagement possible »[16]. Sa « sottise positive » n'est pas synonyme de cette inintelligence qui se qualifierait par « l'interdiction à telle ou telle connaissance, rétrécissant ainsi le champ de l'expérience. »[17]

---

[11] François Jullien, *Un Sage est sans idée ou l'autre de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, Février 1998, pp. 21-22.
[12] *Ibidem*, p. 13.
[13] Clément Rosset, *op. cit.*, p. 52.
[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*, p. 177.
[16] *Ibidem*, p. 178.
[17] *Ibidem*.

3. L'idiot, un être marginal

L'idiotie n'était donc pas, à son origine, une forme d'arriération et de faiblesse de l'esprit. Pourtant, au XIXe siècle, en France, elle fut reconnue comme étant une maladie mentale. Un individu qualifié d'idiot était généralement « né » dans cet état : « On est idiot, on ne le devient pas. »[18] Reconnu comme un aliéné, il devait recevoir un traitement psychiatrique pour traiter son comportement anormal. L'idiotie a pris une tournure négative : l'humain a été rabaissé au rang de bête. Je me pose cette question : comment se fait-il qu'une notion principalement positive présupposant un lien singulier entre l'homme et la nature pu être associée à la bêtise ? Quelles sont les raisons pour lesquelles le sens étymologique du mot « idiot » bascula dans une idée de débilité ? Pour tenter de comprendre, il faut d'abord définir le mode de pensée médical du XIXe siècle, afin qu'il m'éclaire sur la relation qui se tisse entre la société et l'individu « pas comme les autres ».

La médecine du XIXe siècle se plaçait dans une dynamique de classement, afin « d'ordonner et de connaître le vivant. »[19] ; « [c]lasser, c'était maîtriser l'objet. Mettre de l'ordre permettait d'apprendre et de diriger. »[20] Les aliénistes ont rapproché l'idiot de figures déviantes de la société, « telles celles de l'épileptique, du vagabond, du criminel, du génie, du sauvage, de l'enfant, du mystique. »[21] Il était comparé à des personnes malades, marginales, surdouées, naïves, innocentes ; des personnes qui occupent une place à part dans la société. L'idiot a toujours eu une propension à se tenir à l'écart, à ne jamais se confondre avec la masse. Les aliénistes l'étudièrent dans une dynamique symptomatique, afin de dégager « une visibilité implicite des qualités morales de l'homme normal. »[22] Vivant « dans sa singularité et, par voie de conséquence, dans l'isolement »[23], l'idiot était dévalorisé pour mieux valoriser. Par contraste, l'idiot révèle chez l'être humain ce qui le fonde et l'anime. Il est celui qui « stigmatise et représente le corps étranger de la société, l'Autre. Il est donc, à son insu, un révélateur, un reflet,

---

[18] Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, « Introduction », In : Sous la direction de Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, *Les Figures de l'idiot*, Éditions Léo Scheer, Paris, 2004, p. 11.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*, p. 12.
[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*.
[23] François Dagognet, « Évolution de la notion d'idiot », In : Sous la direction de Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, *op. cit.*, p. 141.

une pierre d'achoppement, un repoussoir. »[24] À la lumière des ses différences, l'idiot invite par se présence authentique et instinctive à découvrir d'autres versants de l'existence humaine.

4. Les corps du patient idiot

4.1.1. L'excès et le rien

Le patient idiot possède une corporalité sujette à deux énergies différentes : une énergie frénétique et une énergie instinctive. Les aliénistes du XIXe siècle notent que le corps de l'idiot était soit pris de tressaillements et de convulsions, le poussant à engranger des mouvements désordonnés, soit hébété, comme pris de stupeur : « [s]on corps, qu'il ne parvient pas à maîtriser, était perçu comme indécent, sans pudeur, toujours en mouvement, ou alors désespérément immobile et amorphe. »[25] Cette contradiction place la posture du corps de l'idiot entre « *l'excès* » et le « *rien*. »[26]

4.1.2. Un corps épileptique

Le Petit Robert définit l'épilepsie comme une « maladie nerveuse caractérisée par de brusques attaques convulsives avec perte de connaissance. » La crise d'épilepsie ressemble fortement aux déflagrations frénétiques du corps d'un idiot. En effet, les aliénistes ont souvent rapprochés l'idiotie à l'épilepsie, parce que les crises de l'idiot et de l'épileptique possèdent la même puissance corporelle. Les aliénistes décrivent leurs crises dans un style littéraire permettant d'en retranscrire toute la matière vivante et organique, détaillant la singularité de chaque instant :

" la tête fléchie ou tordue latéralement exécute des mouvements de rotation d'une rapidité extraordinaire, les paupières palpitent, les yeux roulent d'un côté et d'autre, tout en restant convulsés en haut de sorte que l'on ne peut apercevoir que la partie inférieure de la cornée. Tous les muscles du front et de la face s'animent de mouvements incessants. La mâchoire inférieure est sans cesse agitée par des mouvements d'abaissement, d'élévation, de diduction qui choquent et font grincer des dents, déchirent la langue. Les mouvements respiratoires sont aussi précipités par la

---

[24] Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, « Introduction », In : Sous la direction de Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, *op. cit.*, p. 11.
[25] *Ibidem*.
[26] Véronique Mauron, « Le corps idiot : voir le mouvement », In : Sous la direction de Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, *op. cit.*, p. 19.

convulsion, l'air battu avec la salive sanguinolente produit une substance spumeuse, teintée de rouge, qui s'échappe des lèvres violacées et mordues, et les narines rejettent des mucosités abondantes. Pendant ce temps, les membres s'agitent violemment dans les contorsions les plus variées. […] L'expulsion des urines qui, au début de l'accès, se produit par la contraction du réservoir, peut se produire alors par le relâchement des sphincters. Les contractions vermiculaires de l'intestin provoquent de longs borborygmes."[27]

Le corps de l'idiot peut être agité violemment par des forces incontrôlables. L'idiot n'a pas la capacité de réagir, il est contraint par son propre corps. L'idiot vit un instant de pure performance corporelle. Traversé par des impulsions physiques fortes et délirantes, il possède une force visuelle hors du commun.

4.1.3. Un corps immobile

L'idiot est aussi enclin à une immobilité corporelle, sensitive et mentale. S'absentant de lui-même, il a la capacité de demeurer dans une inertie végétative, de longue ou de courte durée. Cette inertie le prive de toute possibilité d'action ou de réaction vive ; le patient idiot était donc considéré comme irresponsable. Dans son immobilité, il peut être stimulé par des impulsions automatiques. Il effectue des mouvements de répétition sans savoir pourquoi. Jouet de ses instincts, il reste surpris par cette corporalité réflexe dénuée d'intention. L'idiot peut être alors comparé à un enfant. Mais si l'enfant essaie de réaliser des actions dont le sens est acquis pour lui, l'idiot accomplit inlassablement une chose sans réellement en connaître la raison. À force d'être répété à l'infini, un mouvement délivre sa singularité, il délivre sa vérité. L'idiot possède donc un corps automate qui n'offre aucune information sur son identité. Effectuant des actes avec une gestuelle machinale, il ne se construit une identité qu' « en différé », déléguée à une vision externe. Le corps de l'idiot se distingue alors au regard de l'autre, qui le comble de son vide identitaire. Il devient ainsi une image sur laquelle projeter du sens, un corps à regarder d'un point de vue nouveau.

---

[27] Charles Féré, *Les Épilepsies et les épileptiques*, Paris, Félix Alcan éditeur, 1890, p. 91-92, In : Sous la direction de Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, *op. cit.*, p. 21.

5. L'idiotie pour une modernité artistique

1. Jouer à l'idiot

Dans son ouvrage *L'Idiotie – art, vie, politique – méthode*, Jean-Yves Jouannais affirme qu'un rapport étroit existe entre l'idiotie et la modernité artistique. L'idiotie permettrait une rupture de style afin que le « nouveau » apparaisse. Ainsi, l'artiste se mettrait à jouer à l'idiot. Cela consiste à « abolir la construction intellectuelle pour laquelle l'on fait servir tous nos moyens afin d'exister socialement. »[28] L'artiste fait donc confiance à son intuition, libérant son corps et son esprit. Connecté à lui-même, en se libérant de toute barrière intellectuelle, l'artiste idiot explore sa singularité. Il devient moderne en créant des objets « qui n'ont pas préexisté à eux-mêmes »[29], et dont la singularité esthétique serait « inassimilable, inimitable ».[30]

2. L'idiotie comme choix artistique

Jean-Yves Jouannais reconnaît dans le mouvement dadaïste (de 1914 à 1921 environ) un rapport à l'idiotie. En effet, dès la création du mouvement au Cabaret Voltaire à Zürich, les dadaïstes commencèrent à jouer aux idiots, plaçant l'expérimentation au centre de leur intérêt. Afin de « produire sans cesse du nouveau, du naïf et du vivant »[31], ils proposaient des formes d'expression inédites, tant dans l'écriture littéraire que dans les arts vivants. De par leurs « actions anarchiques, irrationnelles, contradictoires et absurdes »[32], ils dynamitèrent les codes et s'installèrent dans une recherche de redéfinition de l'art. Ils revendiquèrent l'idiotie comme moyen d'opposition « à la prétention, à ce qui s'efforce de faire accroire à de la profondeur là où il n'y a que du sérieux, la prétention qui n'est pas tant l'utilisation performante de l'intelligence qu'un usage de la culture à des fins d'intimidation. »[33]

Ainsi, l'idiotie en art devient un choix, une démarche à adopter. L'artiste ne peut pas « être » idiot, mais il peut en jouer afin d'explorer de nouveaux territoires. Se mettre

---

[28] Jean-Yves Jouannais, op. cit., p. 142.
[29] *Ibidem*, p. 13.
[30] *Ibidem*.
[31] Dietmar Elger, *Dadaïsme*, TASCHEN GmbH, Cologne, 2009, p. 7.
[32] *Ibidem*.
[33] Jean-Yves Jouannais, *op. cit.,* p. 19.

en état d'idiotie signifie se mettre consciemment en état de recherche, dans le but de renégocier à sa manière les frontières artistiques.

II. L'idiotie : méthode d'exploration

1. François Gremaud : l'idiot décomplexé

a) *My Way*[34] : un spectacle fondateur

1.a.1. Une envie de raconter

My Way met en scène trois personnages : Philippe (Philippe Wieland), Cathy (Anne-Catherine Savoy-Rossier) et François (François Gremaud). Le prétexte du spectacle[35] est une fête d'anniversaire organisée pour les trente ans de François. Dès le début, François nous informe que la fête va commencer « d'ici cinq minutes. »[36] Mais la fête ne pourra jamais débuter. Grisés par la présence du public, les personnages ressentent l'envie de raconter, de se confier, de dire ce qu'ils sont. Le public est dans l'impossibilité de distinguer le vrai du faux. Les prénoms des personnages sont les mêmes que ceux des comédiens (Anne-Catherine Savoy-Rossier se nomme Cathy dans la fiction représentée). Cet « entre-deux » attise la curiosité du spectateur et l'installe dans une posture intéressante : il fait partie des invités de la fête d'anniversaire. Les comédiens s'adressent directement au public mais ils gardent une certaine distance qui ne permet pas d'interaction.

1.a.2. Des corps qui se rejoignent

Chaque personnage présente une particularité immédiatement identifiable. Philippe (Philippe Wieland est interprète en *LSF*[37]) est dans l'incapacité de s'exprimer verbalement. Ainsi, son corps devient son unique moyen de communication. Philippe

---

[34] *My Way* est la première création de la 2b company et fut présenté en juillet 2005 lors du festival Belluard Bollwerk International à Fribourg.
[35] Je parle de « prétexte du spectacle » car François Gremaud propose comme motif de départ une simple situation pour ensuite construire autour de ce banal événement un monde poétique.
[36] Citation du tapuscrit de *My Way*, matériel fourni par François Gremaud, p. 2.
[37] Langue des Signes Française.

est en même temps le traducteur de la pièce afin que le public malentendant comprenne ce qui se dit sur le plateau. Mais il est également un personnage à part entière. François Gremaud joue donc avec la norme en mélangeant les publics (entendants et malentendants) et un interprète en *LSF* (Philippe Wieland) avec des comédiens. Lorsque Philippe signe, il est traduit par François Gremaud[38].

Cathy est une femme inconsidérée socialement. Au début du spectacle, lorsque François entre sur le plateau, il ne la voit pas. Il passe à côté d'elle sans même la regarder. Elle tentera par tous les moyens de se faire remarquer (en sifflant, en jouant à l'harmonica la mélodie de *Il était une fois dans l'Ouest*, en imitant Michael Jackson et Elvis Presley ou en faisant des claquettes). Seule l'intervention de Philippe permettra à Cathy de devenir visible aux yeux de François. Ce que désire Cathy, c'est obtenir « juste trente secondes d'attention ». Sa tendance à devenir transparente se traduit également par une narcolepsie pouvant la plonger à tous moments dans un sommeil effectif. Pour elle aussi, son corps est un instrument de communication, un appel à la reconnaissance.

François possède une grande énergie et parle très vite en buttant sur les mots. Il explique : « Adolescent on a diagnostiqué une forme d'hyperactivité cérébrale, et attention, on m'a bien dit de ne pas confondre avec de l'intelligence. J'avais toujours tendance à vouloir faire trente choses à la fois, et dans mon discours, à toujours sauter du coq à l'âne, tant et si bien qu'à la fin à part Cathy plus personne ne m'écoutait. »[39] Pour lui, son corps est naturellement dans une posture communicante. Quasiment toujours en mouvement, il exprime son besoin d'être au centre de l'attention avec sa gestuelle et son langage convulsifs.

Les corps des comédiens sont donc très présents. Chacun va essayer à sa manière d'obtenir l'écoute et le regard du public pour se ménager un moment propice à la confidence. Leur corporalité devient un outil afin d'exister aux yeux du monde. Cathy va même adopter la singularité du personnage de Philippe. Elle désire proposer au public une part de gâteau. Ne sachant pas comment traduire le mot « gâteau » en *LSF*, elle essaie de se faire comprendre en mimant précisément la préparation d'un gâteau. En réalité, « gâteau » est transposable en *LSF* par un seul geste très simple. Cette

---

[38] François Gremaud a appris la *LSF* pour pouvoir communiquer avec son frère Christian, sourd et muet depuis la naissance.
[39] Tapuscrit de *My Way*, matériel fourni par François Gremaud, p. 9.

différance[40] de langage souligne l'état de solitude des personnages. Paradoxalement, ils communiquent entre eux, évoquent des souvenirs mais toujours directement adressés au public. Ainsi, ils sont ensemble sur le plateau mais séparés par cette nécessité de parler aux spectateurs. C'est uniquement à la fin du spectacle, lorsqu'ils ont pu sortir ce qu'ils avaient sur le cœur, qu'ils arrivent à se retrouver :

« François : Bon… Alors nous, je crois qu'on est prêts, alors on va y aller, hein ? Ca a duré un peu plus de cinq minutes, mais on va commencer. Alors, Philippe, tu vas chercher le ventilo, Cathy le magnéto… Alors, Mesdames et Messieurs, bonsoir, bienvenue, nous sommes heureux de vous accueillir ici ce soir, et vous souhaitons une excellente soirée. »

Ils chantent *My Way* de Frank Sinatra dans une sorte de petit théâtre placé au milieu du plateau que François installe progressivement. Cette mise en abyme du théâtre crée un focus encore plus important sur les trois protagonistes. Ils se réunissent pour un seul et même but : chanter. Le temps de cette chanson, ils sont enfin au diapason.

1.a.3. Les germes d'une idiotie

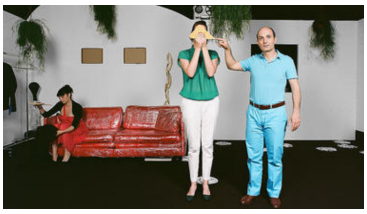
À la création de *My Way*, François Gremaud n'avait pas encore découvert le livre de Jean-Yves Jouannais. L'idiotie n'était pas encore ancrée dans sa recherche. Mais je remarque qu'il existe déjà les germes d'une idiotie future. Par exemple, la valeur que prend la singularité du corps : des corps très proches du corps de l'idiot du XIXe siècle. Le personnage de François possède une énergie frénétique ; le personnage de Philippe reste souvent immobile.

I did it my way, chantent les personnages. « Je l'ai fait à ma façon ». On ne sait pas si tout est vrai ou si tout est faux. Mais ce qui est sûr, c'est que chaque individu existe à travers ce qu'il raconte. Le spectacle délivre un aspect principal lié à l'idiotie : l'envie de travailler en partant d'une singularité.

Les personnages de *My Way* ont un rapport idiot au monde. Ils pointent des détails communs mais amplifiés par le regard qu'ils y portent, car ces détails sont connectés à leur vécu : François raconte qu'étant enfant il rêvait de posséder « Barbie

[40] Expression créée par Jacques Derrida démontrant qu'un mot ou qu'un signe ne communique jamais complètement ce qu'il veut exprimer. C'est uniquement en usant de termes qui en diffèrent que le mot ou le signe produit peut être défini.

Princesse des Neiges » et qu'il la regardait avidement dans les rayons des magasins. Cathy rêve de trente secondes d'attention. Lorsqu'enfin elle les obtient, elle n'en fait rien. Elle les savoure. Philippe voulait être un super héros comme *Superman*. Durant le spectacle, les personnages arrivent à émerveiller le public avec des éléments familiers et ordinaires. François, habillé en « Barbie Princesse des Neiges », produit un effet poétique avec un ventilateur et des confettis que le vent fait virevolter. À la fin, dans leur petit théâtre, il sort une petite boule à facettes qu'il fait tourner lui-même. Ils embarquent le public dans leur monde idiot. Le rapport des personnages aux objets, au commun du quotidien, et à leur vie personnelle est contagieux.



b) *Simone, two, three, four*[41] : un premier pas idiot

1.b.1. Une poésie de l'anecdotique

Dans *Simone, two, three, four*, Simone, après être sortie d'un restaurant où elle a bu un café *ristretto*, marche sur une merde de chien. Elle glisse et tombe sur le pavé. Déprimée par cette succession d'événements peu gratifiants, Simone entre alors dans une dynamique l'entraînant « de sensation d'échec en sensation d'échec. »[42] Elle n'apparaîtra jamais durant le spectacle. C'est uniquement sa voix, enregistrée sur un magnétophone, qui la rendra présente. Les autres personnages, Martine (Catherine Büchi), Alejandra (Léa Polhammer) et Jean-Claude (Pierre Mifsud), vont tenter (et c'est le prétexte du spectacle) de savoir quels sont les éléments du destin qui ont amené Simone a marché sur une merde de chien et comment à partir de ces informations aider Simone à relever la tête. De ce fait, le spectacle se base sur une anecdote banale, même un peu stupide. François Gremaud explique : « Je crois très fort au monde qu'il y a derrière chaque anecdote. Qu'est-ce que les gens vont pouvoir tisser à partir d'un événement anodin ? Que met en œuvre une situation tout sauf séduisante ? Si on voit une personne dans la rue glisser sur une crotte, selon son silence, son visage, on peut projeter tout un monde, que nous nous proposons de visiter. »[43] Dans *Simone, two three, four*, l'anecdote est décrite dans le programme :

« Simone glisse et s'effondre littéralement sur un trottoir à la sortie d'un café. Tout en redéroulant les événements qui peu à peu ont mené Simone à la chute, Jean-Claude, Martine et Alejandra - trois protagonistes clé de sa vie - vont tout mettre en œuvre pour sortir Simone de sa mauvaise passe. »[44]

Le public connaît déjà le but des personnages : aider Simone à s'en sortir. Mais c'est la façon de raconter des comédiens et le caractère identitaire de l'anecdote (car

---

[41] *Simone, two, three, four* a été crée à l'Espace Nuithonie à Fribourg et présenté en avril 2009.
[42] Citation du tapuscrit de *Simone, two, three, four*, matériel fourni par François Gremaud, p. 3.
[43] Avant-scène de Elisabeth Haas, La Liberté, 16 avril 2009
In : http://www.2bcompany.ch/ressources/LaLiberte16avril09.pdf
[44] In : http://2bcompany.ch/2bcompany/simonetwo.html

chacun a un jour marché sur une merde chien ou pourrait vivre cet incident désagréable) qui ajoute au récit de l'importance et de la valeur. La voix de Simone que l'on entend dans le magnétophone agrandit davantage l'espace anecdotique. C'est une voix fatiguée, à la limite des larmes, parlant d'une manière « télégraphique », comme si Simone n'avait même pas le courage de tout expliquer :

« Allée manger plat du jour dans restaurant pas loin. Fin du repas, garçon de café propose café. Commande "ristretto". Garçon de café apporte "espresso". Regarde tasse, regarde garçon de café, redemande "ristretto". Garçon de café répond "Ca, ristretto". Réponds "Non, ça espresso, pas ristretto". Garçon dit "Pareil". Regarde garçon de café, dis "Non, espresso, pas pareil ristretto". Garçon de café répond "Quelle différence ?" Montre tasse et explique, "ristretto" moitié moins d'eau que "espresso". Garçon de café reprend tasse, vide moitié espresso dans évier, revient avec tasse moitié vide et dit "Comme ça, c'est mieux ? "

Sors du restaurant. Merde de chien. Marche dessus. Glisse. M'écroule sur pavé. »[45]

Claire de Ribaupierre note que celui qui raconte « révèle sa manière d'appréhender le monde : les images qu'il utilise, son rythme de parole, le débit de ses phrases, la modulation de sa voix. L'oralité laisse entendre un accent, elle peut révéler une profession, une classe, une culture […]. »[46] Ainsi, à partir d'une anecdote banale qui « reconstruit le réel » et qui le « scénarise »[47], une histoire paraissant inintéressante peut devenir théâtralement justifiable. Le théâtre de François Gremaud affectionne les petits événements de la vie. La 2b company se passionne pour la simplicité des choses, pour leur dimension anecdotique et leur aspect dérisoire qui révèlent par leur récit une poésie infinie.

1.b.2. « Jean-Claude est idiot »

Jean-Claude (Pierre Mifsud) est un homme d'une quarantaine d'années. Habillé de bleu ciel, il est présenté par sa compagne Martine (Catherine Büchi). Elle raconte, face public, des moments vécus par Jean-Claude quand il était encore enfant :

---

[45] Citation du tapuscrit de *Simone, two, three, four*, matériel fourni par François Gremaud, p. 3.
[46] Claire de Ribaupierre, *Anecdote*, Zürich, édité par JRP/RINGIER, 2007, p. 14.
[47] *Ibidem*, p. 6.

« À un an et neuf mois, il aligne, côtes à côtes, ses jouets selon les catégories auxquels ils appartiennent : rangée de petites voitures, rangée de peluches, rangées de plots. Pour ses 3 ans, les parents de Jean-Claude organisent un goûter d'anniversaire. Tandis que toute la famille s'affaire autour du gâteau, que coule le mousseux et qu'on entonne à tue-tête, Jean-Claude, depuis la salle de bains, aligne sur le sol, l'un à la suite de l'autre, les cheveux qu'il a trouvés sur la brosse de sa mère. Jean-Claude constate : la brosse contient approximativement en cheveux la distance qui sépare la salle de bains de la salle à manger. À cette observation, la famille répond par un silence. Seul le petit cousin, Jean Martin, ose : "Jean-Claude est idiot". »[48]

Le personnage de Jean-Claude adopte une position marginale, car il se place malgré lui « en-dehors » du cercle familial. Il pose sur les choses un regard singulier que son entourage ne comprend pas. Il est comme l'idiot du village avec sa logique propre, avec une perception du monde singulière. Ainsi, avec Jean-Claude, François Gremaud place dans son deuxième spectacle un personnage dont la singularité est très inspirée par l'*idiotês* de Clément Rosset posant sur les choses un contact « rugueux ».

1.b.3 Une idiotie d'être là

Martine et Jean-Claude entrent sur le plateau (qu'ils ne quitteront jamais) de manière très simple. Par contre, Alejandra (Léa Polhammer) apparaît dans un second temps très abruptement. Elle est comme projetée sur scène. On ne sait donc pas vraiment si les personnages sont conscients de l'espace. Est-ce l'appartement de Martine et Jean-Claude ? Ou juste un décor de théâtre totalement singulier ? La scénographie est composée de trois murs blancs recouverts de clous, créant ainsi une pièce ouverte sur le public. Chaque élément est très étrange : un canapé rouge encore emballé dans du plastique, des plantes accrochées au-dessus du public et de l'espace scénique ressemblant à des cheveux verts tombant en cascade, des assiettes cassées posées sur le sol, une installation de pneus. François Gremaud a collaboré avec l'artiste plasticien Denis Savary, car il voulait « s'ouvrir de nouvelles portes, bousculer ses réflexes et établir des ponts entre le théâtre et les arts plastiques. »[49] Chaque chose est posée là, on ne sait pas pourquoi. Ce décor semble être une proposition, un cadre donné

---

[48] Citation du tapuscrit de *Simone, two, three, four*, matériel fourni par François Gremaud, p. 4.
[49] Avant-scène de Elisabeth Haas, La Liberté, 16 avril 2009.
In : http://www.2bcompany.ch/ressources/LaLiberte16avril09.pdf

pour que du vivant s'y insère. Les personnages s'en approprient et jouent avec cet espace. Ils sont placés là pour répondre à une question : quels sont les signes du destin qui ont amené le chien à laisser une crotte sur le trottoir sur laquelle Simone allait marcher ? Jean-Yves Jouannais dit que l'idiot est celui qui « est là par hasard » et « dont le seul alibi est l'accident, ou la passion. »[50] C'est justement à la suite de cet accident stupide que le spectacle se crée.

1.b.4. « L'homme en noir », l'idiot irreprésentable

François Gremaud apparaît dans le spectacle mais anonymement. Il est habillé de noir, la tête recouverte d'un capuchon fermé sur son visage. Il est comme le metteur en scène qui sentirait le besoin d'être sur scène avec ses comédiens pour les aider dans leur travail, mais tout en restant caché, pour ne pas déranger. Il entre en tenant un magnétophone sur lequel est enregistré la voix de Simone. Elle raconte son accident. C'est lui également qui s'occupe de la technique et des accessoires. Il manipule une mannette pouvant régler les lumières ; il actionne un vieux *Revox* diffusant de la musique ; il crée un effet scénique mêlant fumée et chanson et il apporte à Alejandra une sorte de marionnette de chien. Il ne parle jamais, il se déplace tout simplement incognito. C'est un être sans visage, un être vide, absent. Valérie Deshoulières, dans son livre *Le Don d'idiotie, entre éthique et secret depuis Dostoïevski*, parle de l'idiot comme d'un "homme-sans"[51], un être « impalpable dans l'espace, inénarrable dans le temps »[52]. Elle parle même de « déprésentation »[53] de l'idiot. L'idiot échappe à toute comparaison. Ainsi, il est irreprésentable car il ne ressemble à rien de commun. J'en reviens au corps automate[54] de l'idiot et à son identité « en différé ». Comparé aux trois autres caractères qui eux sont précisément représentés, « l'homme en noir » n'est que dans le retrait de son identité. Ainsi, le regard « se blesse » à son contact, se heurte à lui et prive le spectateur de sa représentation. Sa silhouette mystérieuse, opaque au regard, invite à la réflexion. L'idiot irreprésentable est dans un « ailleurs ». Son « visage

---

[50] Jean-Yves Jouannais, op. cit., p. 19.
[51] Valérie Deshoulières, *Le don d'idiotie, entre éthique et secret depuis Dostoïevski*, Paris, 2003, L'Harmattan, p. 56.
[52] Valérie Deshoulières, *op. cit.*, p. 56.
[53] Valérie Deshoulières, *op. cit.*,, p. 58.
[54] *cf. supra*, p. 13.

manquant […] oriente doublement la suite de sa représentation et notre commentaire. »[55]

1.b.5. Une manière de raconter

Plus encore que dans *My Way*, François Gremaud a développé pour *Simone, two, three, four* une écriture de plateau. Il utilise ce terme « quand une action, une corporalité dit plus que les mots. C'est une forme d'écriture entre l'écriture textuelle et chorégraphique. Les comédiens écrivent avec leurs corps dans l'espace. »[56] Son travail d'écriture commence avec une matière textuelle de base qu'il se permettra de triturer dans tous les sens lors des répétitions. Ce qui intéresse François Gremaud, ce n'est pas tant l'histoire que « la manière de raconter l'histoire qui importe. Le spectacle montre ainsi les réactions et les emportements des trois comédiens qui interprètent ces quatre personnages. »[57]

François Gremaud offre aux comédiens une place importante. À nouveau, comme dans *My Way*, le public ne sait pas le vrai du faux. Tout est très bien ficelé afin de perdre le public. Ici, les personnages ne s'appellent pas comme les comédiens. Alejandra (Léa Polhammer) parle avec un accent latin, qu'elle perdra par la suite. Elle nous dévoile deux tatouages représentant des hirondelles qu'elle s'est faite faire à sa sortie de prison, « parce que c'est le symbole de la liberté. » Jean-Claude dit en parlant des tatouages d'Alejandra que si « tout le reste n'est que fiction, cette histoire est vraie. » Est-ce que ces tatouages sont réels ? Ou sont-ils juste dessinés pour le spectacle ? Est-ce Jean-Claude qui parle, ou le comédien Pierre Mifsud ?

1.b.6. « Un décalage spatio-temporel »

Jean-Claude dévoile qu'il « existe un décalage spatio-temporel entre les personnages représentés ou évoqués sur le plateau. » Il affirme que « Simone […] vit actuellement en 2029. »[58] Ainsi, l'instant présent de la représentation se place dans un

---

[55] Valérie Deshoulières, *op. cit.*, pp. 89-90.
[56] Avant-scène de Elisabeth Haas, La Liberté, 16 avril 2009
In : http://www.2bcompany.ch/ressources/LaLiberte16avril09.pdf
[57] Avant-scène de Claire-Lyse Pasquier, La Gruyère, 16 avril 2009
In : http://www.2bcompany.ch/ressources/LaGruyere16avril09.pdf
[58] Citation du tapuscrit de *Simone, two, three, four*, matériel fourni par François Gremaud, p. 11.

lieu atemporel, où les personnages parlent de la situation en 2029, qui est donc l'espace-temps actuel de Simone.

Ces personnages que l'on croyait sans relation déterminée (à part Martine et Jean-Claude) sont en fait liés tous les trois par la destinée. Le spectateur apprend à la fin du spectacle que Martine et Jean-Claude sont les parents de Simone et qu'Alejandra est sa sœur. Jean-Claude meurt écrasé par un bus après avoir rencontré Alejandra dans un parc. Martine meurt de chagrin peu après. Alejandra est vivante, elle a 52 ans et attend un deuxième enfant (en 2029 donc). Ainsi, les bribes de récit des trois destinées se réunissent en une seule et même histoire, soulignant le sens dramaturgique du spectacle. Les corps présents sur le plateau peuvent être considérés comme des images, des avatars des personnages. François Gremaud pose des pièces de puzzle avec lesquelles il s'amuse pour ensuite les rassembler, jouant ainsi avec le regard, les sensations du spectateur, et la temporalité. Il le dit lui-même : « La conjonction de tous les signes présents sur le plateau est le vocabulaire qui m'intéresse. »[59]

[59] Entretien avec François Gremaud par Anne-Catherine Sutermeister, programme du Farº Festival des Arts Vivants/Nyon, août 2011.
In : http://2bcompany.ch/2bcompany/biographientretien.html

c) *KKQQ*[60] : un spectacle idiot

1.c.1. Un spectacle potache ?

« Par l'ouverture et la souplesse qu'elle lui permet, l'idiotie se révèle être, non pas une soustraction en termes de compréhension du monde, mais une multiplication des points de vue sur les fondements de l'activité humaine. L'idiotie est en cela proche de la sagesse, parce qu'elle suppose la maîtrise des outils de l'intelligence, auxquels elle ajoute la mise à l'épreuve de ceux-ci par la dérision. »[61]

KKQQ. Un titre rigolo, bête, enfantin. Il semble annoncer un spectacle à la subtilité douteuse. Pourtant, le dispositif créé par la 2b company est d'une intelligence et d'une pertinence remarquables. Décrit comme une « machine poétique à fabriquer des possibles »[62], *KKQQ* est une performance qui joue sur un décalage spatio-temporel. Les comédiens (Tiphanie Bovay-Klameth, Michèle Gurtner et François Gremaud) sont assis dans trois cabines insonorisées placées dans le fond du plateau. Devant eux est placé un ordinateur portable. Quarante-cinq minutes avant le début de la représentation, ils commencent à enregistrer, face à une webcam, une partition textuelle et gestuelle de quarante-cinq minutes, étirée sur des temps différents, et toujours au ralenti. Tiphanie Bovay-Klameth enregistre sa partition de quarante-cinq minutes étirée sur une heure trente. Michèle Gurtner enregistre la sienne sur une heure et quinze minutes et François sur une heure. Toutes les images sont envoyées simultanément par connexion *WiFi* à un ordinateur central qui les réceptionne et les stocke ainsi que les sons obtenus. Les images sont ensuite projetées sur trois écrans placés au-dessus des cabines. Les comédiens ne jouent donc jamais ensemble. C'est grâce au procédé technique permettant de lier les images entre elles que les comédiens semblent communiquer. En réalité, ils sont totalement décalés temporellement. Ils ne quittent jamais leurs cabines à part lorsqu'ils se rendent sur le plateau ou en coulisses. Sur scène, ils produisent des

---

[60] *KKQQ* a été créé pour le festival Les Urbaines à Lausanne en décembre 2009.
[61] Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 46.
[62] In : dossier de presse de *KKQQ*, matériel fourni par François Gremaud, p.3.

actions totalement absurdes et dénuées de sens. Tiphanie Bovay-Klameth jette des sapins en plastique par-dessus une table en criant et en se lançant sur la table en question. Michèle Gurtner est dans le même style d'action mais ce ne sont pas des sapins qu'elle jette, mais des livres. Ils se réunissent aussi par le chant. Les textes chantés sont dérisoires, un brin absurdes, et la musique est très collée à la mélodie. Un exemple avec *Le coléoptère*[63] :

« Tiphanie et Michèle : *Au bout de l'épuisement, oui, il y a la mort, c'est triste. Mais c'est libérateur aussi, on sait pas s'il y a de la vie après, mais c'est pas grave. Qu'est-ce que t'en penses ?*

François : *À qui parles-tu, ô Tiphanie, je ne comprends pas.*

Tiphanie et Michèle : *Je parle à l'univers, au Tout qui nous entoure, tu peux te sentir concerné. Je parle à l'univers, au Tout qui nous entoure, je me sens très inspirée. Oui, oui, moi je suis une fille de pasteur suisse allemand, je suis née à Berne, dans une nurserie à Gümligen, et j'ai beaucoup parlé avec le docteur, de la vie et de la mort, bien avant l'heure.*

C'est un gentil docteur avec une voix d'hélicoptère, il tournait dans l'hôpital, avec sa queue qui tournait en rond. Et il volait par-dessus les barrières, tel une vache qui saute et part, dans les champs verts.

C'était un docteur, un colporteur. C'était un hélicoptère, un coléoptère. »[64]

Avec *KKQQ*, François Gremaud souhaite inventer une nouvelle temporalité, singulière et poétique, qui n'existe que dans le temps de la représentation. Il redéfinit les limites du théâtre par le risque d'un possible bug technique, d'un échec total du spectacle, par la textualité banale et hilarante imprégnée des improvisations originelles, du format de proposition[65] artistique plutôt que d'un aboutissement. L'idiotie de *KKQQ* prend forme principalement dans le procédé de travail. Les textes sont tirés d'improvisations et traités abruptement, c'est-à-dire sans fioritures ou améliorations. Les défauts de langage ne sont pas supprimés et ne passent pas par le filtre d'une réflexion intellectuelle. Ils sont le résultat des impulsions des comédiens. Aucune

---

[63] Il est possible d'écouter la chanson sur le site de la 2b company : http://2bcompany.ch/2bcompany/goodies.html

[64] Tapuscrit de *KKQQ*, matériel fourni par François Gremaud, pp. 3-4.

[65] Les propositions font partie d'un cycle de trois créations : *KKQQ*, *Récital*, *Présentation*. Je me pencherai uniquement sur *KKQQ*, car cette proposition englobe le champ de l'idiotie de manière plus complète.

retouche extérieure n'est nécessaire. Les comédiens, comme l'idiot de Clément Rosset, ne se reflètent pas dans ces moments instinctifs. Le statut d' « auteur » disparaît tout comme le texte littéraire. Ils sont dans un moment de création pure. Tout part du mariage entre l'instinct et l'instant.

KKQQ a déjà échoué. Lors du festival Les Urbaines à Lausanne, le programme informatique n'a pas fonctionné correctement. Les images et les sons furent mélangés, apportant à la performance un chaos dramaturgique. Cet accident technique ne découragea pas les interprètes. Ils sortirent de leurs cabines et avouèrent au public que le spectacle était un échec. Ils expliquèrent ensuite ce que le déroulement usuel du projet devait être. Le public, à la sortie, a cru que l'accident était préparé, et que *KKQQ* démontrait les failles de la technologie. Ainsi, les spectateurs n'assistèrent pas à la forme originale, mais à une improvisation des comédiens afin de « sauver » quelque peu le spectacle. George Banu dit que « l'accident rend exceptionnelle la représentation car il l'arrache à ce qui est son destin, la répétition, pour l'élever au statut de l'événement qui, lui, est toujours unique. »[66] *KKQQ*, accidenté, s'est donc élevé à une position d'événement présent très fort pour les comédiens, un événement idiot, car unique temporellement.

1.c.2. Un nouveau procédé de recherche

Avec *KKQQ*, François Gremaud désire ouvrir de nouvelles voies. Cherchant à développer autrement un langage artistique singulier, il opte avec ses deux compères pour un nouveau procédé de recherche. Leur méthode de travail consiste à enregistrer des improvisations (passant du chant au mouvement, de discussions absurdes et dérisoires à un silence confus ou évocateur d'une émotion) sans se donner auparavant d'indications. Cela ressemble à de l'écriture automatique, méthode inventée par les dadaïstes. D'ailleurs, la 2b company cultive un goût prononcé pour le surréalisme ou le dadaïsme afin d'enrichir son travail et de se sentir plus libre. Comme le dit François Gremaud : « Si les dadaïstes ont osé faire ça, pourquoi ne pas essayer ceci ou cela ? »[67]

---

[66] Georges Banu, «De l'accident au théâtre», *Agôn* n°2 : L'accident, Dossiers, L'accident, au plus près : l'enquête, mis à jour le : 02/07/2010, [En ligne], http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1199 (page consultée le 6 avril 2012)

[67] Entretien de Coralie Rochat, programme du théâtre de Vidy-L.

Après avoir improvisé, tout est retranscrit à l'identique. Les hésitations, les accroches sur les mots, les moments de doute ou de perdition sont préservés. Cette matière réunie « non "noble", poreuse, polysémique et protéiforme » leur sert alors de ressort afin de révéler « un territoire drolatique aux contours incertains, où ne se distingue plus guère ce qui appartient au sens ou à son absence absolue. »[68] Ainsi, le spectacle qui en découle ne sera pas présenté comme une forme achevée mais comme une « proposition ». Une proposition artistique qui prend la forme d'un essai, d'une ébauche, d'un questionnement.

François Gremaud entame avec *KKQQ* une réelle recherche axée sur l'idiotie. Se plaçant dans une posture d'explorateur, il souhaite fabriquer de nouveaux possibles, tant dans l'imaginaire du spectateur que dans l'art. Il se définit lui-même comme un idiot cherchant un « langage propre »[69]. Il envisage l'idiotie « comme un moyen de trouver des choses nouvelles, de se mettre dans des états qui font qu'on ne trouverait pas les choses qu'on trouve, si on ne s'autorisait pas un état où on débranche l'intellect pour oser aller dans des chemins tout à fait autres, des chemins "côté à la marge", des territoires beaucoup plus vastes que ceux qu'on connaît déjà en étant audacieux. Oser aller là où on ne connaît pas. »[70]

1.c.3. Une temporalité « réversive »

Le décalage spatio-temporel adopté pour *KKQQ* fait naître des situations totalement singulières. Sur le plateau, il existe trois temporalités : la temporalité directe des comédiens s'enregistrant dans des cabines, la temporalité en « décalage présent », c'est-à-dire les images projetées sur les écrans mais produites dans un temps passé, et la temporalité « réversive ». Cette temporalité apparaît lorsque les trois temporalités se joignent en une scène précise, apportant du sens aux actions précédentes. Par exemple, les images de Tiphanie Bovay-Klameth et de Michèle Gurtner faisant leur numéro de jeté de sapin et de livres se collent durant la performance avec l'image de François

[68] In : *Une cellule de réflexion autour d'une méthode de travail*, document fourni par François Gremaud.
[69] Série d'été, Marie-Pierre Genecand, Le Temps, 6 juillet 2011.
In : http://www.2bcompany.ch/ressources/LeTempsJuillet2011.pdf
[70] Entretien réalisé par Véronique Doleyres durant sa formation à la Manufacture, 23 mars 2011.

Gremaud, seul dans sa cabine, portant deux tuyaux en cartons sur ses oreilles. Ces tuyaux partent à l'horizontale vers les deux autres écrans (François est projeté sur l'écran du milieu), créant ainsi une temporalité « réversive », dans laquelle « le sens le plus haut (le sens analogique) rejoint le sens le plus bas (le sens littéral). D'un point de vue cosmologique, le monde est vu alors comme un ensemble gradué et circulaire, où la gradation n'est pas hiérarchie, où la circularité n'est pas répétition parce que les extrémités se rejoignent. »[71] Il existe donc avant qu'elles ne se rejoignent un effet d'opposition temporelle entre les différentes actions.

1.c.4. Des extrêmes qui se joignent

Gilles Deleuze dit que « l'opposition c'est l'effort respectif de chaque existant pour s'approprier des parties extensives »[72], ce que je rapprocherais de l'intention. Il prend l'exemple d'un homme et d'un chien désirant tous deux la même « espèce de pâté ». L'homme va mordre le chien pour atteindre la viande, le chien peut alors lui donner un coup de patte ou également le mordre, créant ainsi une opposition, un conflit. L'homme, le chien et la viande possèdent une infinité de parties extensives qui « s'entrechoquent » et « tourbillonnent ». Chacun va essayer de « conquérir » les parties extensives de l'autre. L'homme ne veut plus que la viande ait un rapport uniquement à elle-même en tant que chair morte mais il désire un rapport entre lui et la viande, opérant ainsi un entremêlement des parties extensives. Cet « ensemble de parties extensives » a un temps et un lieu plaçant l'homme et la viande dans un « ici » et un « maintenant ». Dans *KKQQ*, l'ensemble des parties extensives pourraient être ma recherche de sens par rapport à la présence de bouts sapin sur le plateau servant juste à être dégagés de l'endroit où ils sont installés. En tant que spectateur, j'essaie de chercher une explication, de comprendre ce que la performance désire me dire à ce moment précis. Je connecte donc mon intellect à ce sapin en me demandant quel sens y ajouter, mêlant ainsi mes parties extensives à celles du sapin. Je veux connaître la raison de sa présence sur le plateau mais en même temps, j'apprécie cette surprise, cette absurdité hilarante accrochée à l'instant. Quand tout se concrétise sur l'écran, je me dis que c'est génial (même si je suis un peu déçu que tout se clarifie en quelques secondes) d'avoir autant été connecté aux comédiens qu'à un sapin en plastique, car ce sapin m'a questionné

[71] Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 214.
[72] Enregistrement radiophonique consacré au philosophe Spinoza, 17 mars 1981.

durant toute la performance. Je me suis donc mis en opposition face à ces moments d'incompréhension, mais non en rejet. La présence du sapin sur le plateau a opposé son statut d'objet scénographique à ma position de spectateur cherchant une explication. Le sapin m'a donc mis en état d'émerveillement, de curiosité. C'est une des raisons pour lesquelles j'apprécie énormément le travail de François Gremaud. À travers ses créations, j'ai appris à simplement être dans l'instant de la représentation. Toutes les sensations que je ressens m'amènent ailleurs et m'offrent une liberté de spectateur jamais expérimentée auparavant. D'ailleurs, François Gremaud le dit en parlant de ses spectacles : "Il ne s'agit pas de comprendre, mais de s'abandonner."[73]

[73] Portrait, Céline Rochat, 24 heures, 21 juin 2011.
In : http://www.2bcompany.ch/ressources/24heuresJuin2011.pdf

d) *Re*[74] : un voyage vers des territoires inconnus

1.d.1. Un artiste décomplexé

Conscient de la charge historique de l'art et du théâtre et se questionnant sur la façon de se situer par rapport au passé, François Gremaud opte dans son travail de metteur en scène pour un « rapport à l'art décomplexé »[75], c'est-à-dire allégé de toutes les références et de toutes les conventions. C'est à travers la personne de Denis Savary, qui « ne se place pas en rupture par rapport à l'histoire de l'art, mais, au contraire, y fait souvent référence »[76], qu'il s'est mis à oser « puiser dans ce grand réservoir artistique. »[77]

Dans son spectacle *RE*, créé à l'Espace Nuithonie à Fribourg, la 2b company tourne autour du préfixe français afin de « re-visiter des territoires. Les ré-explorer. Les ré-investir. Les re-découvrir. Les ré-inventer. »[78] Ré-interprétant le boléro de Ravel mis en chorégraphie par Maurice Béjart et y insufflant des pas de danse de la chanson *Beat it* de Michael Jackson, François Gremaud continue « à requestionner sans cesse les choses. »[79] Grâce à cette attitude, chaque œuvre artistique est capable de « modifier [s]a grille de lecture du monde »[80], s'accordant avec l'idiot appréciant chaque objet comme une nouvelle rencontre. Cela m'amène à Gilles Deleuze qui parle de sa relation avec les choses, comme un tableau, un air de musique ou un film qui le met aux aguets d'une possibilité de « matière à rencontre », ponctuant la pensée de François Gremaud que les œuvres sont « des chances qui, potentiellement, peuvent changer [s]a vie. »[81]

Pour la création de *Re*, François Gremaud désire explorer d'autres territoires, quitte à prendre des risques : « Je cherche à aller au bout d'une démarche, de sortir de la

---

[74] *Re* a été créé à l'Espace Nuithonie à Fribourg en février 2012.
[75] Entretien par Anne-Catherine Sutermeister, programme du festival Far° 2011.
In : http://2bcompany.ch/2bcompany/biographientretien.html
[76] Entretien réalisé par Coralie Rochat, programme du Théâtre de Vidy-L, Janvier à mars 2012.
[77] Entretien réalisé par Coralie Rochat, programme du Théâtre de Vidy-L, Janvier à mars 2012.
[78] In : http://2bcompany.ch/2bcompany/re.html
[79] Entretien réalisé par Coralie Rochat, programme du Théâtre de Vidy-L, Janvier à mars 2012.
[80] *Ibidem*.
[81] *Ibidem*.

zone de confort. J'aime dérouter : je pense que c'est utile, que ça permet de vivre. Le théâtre est un exercice de pensée pour la vie. »[82] Ainsi, avec ses comédiens, il souhaite partir en voyage sans avoir de lieu de destination précis. Ce procédé de travail me fait penser à celui de Georges Bataille dans *L'expérience intérieure*. Dans son introduction, il se propose à lui-même « de mettre tout en cause (en question) sans repos admissible »[83], dans une énergie expérimentale le menant où, il ne sait pas. Il se base sur le principe du *non-savoir* afin de remettre en question « ce qu'un homme sait du fait d'être. »[84] Il se place exactement aux côtés du sage et de l'idiot, en affirmant également que « celui qui sait déjà ne peut aller au-delà d'un horizon connu. »[85] Il désire s'entraîner dans un « voyage au bout du possible de l'homme »[86] pour « que la limite qu'est la connaissance soit franchie. »[87] Cette expérience aux confins du *non-savoir* semble demander un effacement de la mémoire, un retour en arrière pour réapprivoiser ce qui est devenu évident et banal. Retrouver un vécu originel où chaque élément est pris dans sa singularité : « [R]éapprendre, au matin, le réveil (si j'existe, il y a un monde aussi qui existe, quelque part autour de moi) ; la salle de bains (il existe des lavabos, il existe de l'eau) ; la cuisine (il existe du café, il existe du sucre). »[88] Revoir chaque chose à son endroit. Au début de *Re*, les comédiens (Tiphanie Bovay-Klameth, Catherine Büchi, Michèle Gurtner, Thomas Kohler, Pierre Mifsud, Léa Polhammer, Emmanuelle Ramu) entrent sur le plateau, vêtus d'un derrière formé de deux boules de baudruche, d'une perruque noire de femme et d'un t-shirt. Ils appellent une femme (Silva Hodgers), portant dans son dos une sorte de structure composée de gobelets en plastique vides. Dès son arrivée, le « groupe » lui décrit très simplement l'espace de la représentation, comme pour redéfinir les éléments propres à un spectacle : « Ca, c'est le plateau. Ca, c'est la montagne [une espèce d'énorme volcan rouge orange]. Ca c'est le tableau [une immense peinture semblant représenter la plage brésilienne de Copacabana]. Ca c'est les pneus [repris du spectacle *Simone, two, three, four*]. Et ça, c'est les gens [en montrant le public]. »

---

[82] Avant-Scène de Elisabeth Haas, La Liberté, 23 février 2012.
In : http://2bcompany.ch/2bcompany/relibascene.html
[83] Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Éditions Gallimard, 1954, p. 15.
[84] *Ibidem*, p. 16.
[85] *Ibidem*, p. 15.
[86] *Ibidem*, p. 20.
[87] *Ibidem*, p. 22.
[88] Clément Rosset, *op. cit.*, p. 53.

Re est un spectacle ouvert à toute interprétation. Le public doit « être dans l'immédiat des sensations et de l'expérience, sans vouloir raisonner ni comprendre. »[89] Cela ne signifie pas pour autant que François Gremaud propose une forme totalement dénuée de sens et de contexte théorique. Avant de commencer les répétitions, il se documente beaucoup sur le thème ou le sujet qu'il souhaite visiter. Par exemple, pour *Re*, il s'intéresse au préfixe français, particule liée à la notion de répétition, de réjouissance, de responsabilité, de résistance et enfin de représentation. Pourquoi réunir des gens différents et créer un spectacle ? Dans quel but vouloir proposer à des spectateurs de venir partager cette forme ? Que se passe-t-il lors d'une représentation entre les comédiens et le public ? Comment retrouver un étonnement sur chaque chose ? Afin de pouvoir se décomplexer dans le travail et de créer de manière libre et légère, François Gremaud se nourrit de pensées diverses (Kierkegaard, Deleuze, Clément Rosset, Stefan Zweifel pour en citer quelques uns) qui seront des inspirations, des leviers, des détonateurs.

1.d.2. Médiocrité vs Virtuosité

« [L]a perspective idiote accomplit une révolution, laquelle consiste à susciter des formes singulières, personnalisées pourrait-on dire, de médiocrité. Des formes accomplies, intègres, indépendantes de tout contexte, non mathématiquement définies par leur encadrement. C'est cela le pari idiot sur la médiocrité : créer cette dernière de toutes pièces, la soustraire aux arpentages moraux comme aux pesées comparatives. Extraire le phénomène médiocre de la norme qui en assoit le principe. »[90]

Dans la première partie de *Re*, chaque comédien explique à la femme aux gobelets des suites de mouvements, des positions, des parcours chorégraphiques en détaillant leurs actions par des paroles. Tiphanie Bovay-Klameth détaille avec entrain et une énergie puissante une suite chorégraphique. Michèle Gurtner évoque des images et parle d'un ressentiment intérieur : « Et là tu fais un check-up. Et tu te dis que ça j'ai pas fait ! Ca non plus j'ai pas fait. Et ça non plus j'ai pas fait. » Catherine Büchi emploie un vocabulaire délirant : « Et là tu te diagonales, tu te chandélises, tu te mocassines. » Dans la deuxième partie, ces petites performances prennent sens. Le groupe et la

[89] Critique de Elisabeth Haas, La Liberté, 6 mars 2012.
In : http://2bcompany.ch/2bcompany/relibcritique.html
[90] Jean-Yves Jouannais, *op. cit.*, p. 119.

« visiteuse » se mettent à danser en reprenant les segments indiqués dans la première partie. Le public ne voit pas toujours le lien, car François Gremaud a demandé à ses comédiens pendant les répétitions de décrire à leur manière des séquences de danse que la chorégraphe Delphine Lorenzo a réalisées. Ainsi, compte tenu des différents styles de narration, certains moments apparaissent très distinctement alors que d'autres restent mystérieux. Les chorégraphies ne sont que des reprises. Le spectateur amateur de danse classique ou contemporaine peut alors rapidement reconnaître *Le Lac des Cygnes* ou le *Boléro* de Ravel mis en danse par Maurice Béjart. Mais les comédiens de *Re* ne sont pas des danseurs. C'est en cela que le spectacle devient touchant et poétique. François Gremaud ne joue pas sur leur virtuosité, mais sur leur imperfection :

« J'aime remettre en cause la beauté, qui est un code social, et la virtuosité. On attend de plus en plus des artistes qu'ils soient virtuoses. Mais la virtuosité fait l'impasse sur le labeur, la perfectibilité de l'humain qui cherche. Ce qui m'intéresse, c'est de voir des gens qui essaient de faire, de voir comment des corps différents s'approprient les codes classiques de la danse. Je vois quelque chose de profondément humain chez ceux qui se donnent toues les peines du monde à réussir quelque chose d'exigeant. L'échec ne m'intéresse pas. C'est la tentative de réussir, notre besoin de transcendance, de dépassement. »[91]

Les singularités des comédiens ressortent alors fortement. Le spectateur remarque les limites et les difficultés dans leur corporalité. Certains sont plus souples que d'autres et ont plus d'aisance dans des mouvements précis. Il existe des énergies aériennes et des énergies plus centrées. Ainsi, des individus s'affirment dans l'assemblée, mais à leur insu, sans qu'ils sachent réellement qu'à ce moment précis, leur corps capte le regard. George Banu parle de cette forme d' « acteur innocent » en tant qu'« acteur-poète » :

« C'est l'acteur poète qui n'a pas développé démesurément sa technique, ni entrainé sans répit son corps, l'acteur qui s'approprie le rôle pour le jouer tout en laissant s'immiscer des aveux intimes. Des aveux qui – c'est la raison pour laquelle ils séduisent – semblent se formuler malgré lui. Ici il n'y a pas d'exposition narcissique de soi, il n'y a que la vérité personnelle qui traverse le corps, agite la parole, trouble le souffle. Vérité affirmée à la dérobée que le spectateur-guetteur décèle. Il reconnaît dans

[91] Avant-Scène de Elisabeth Haas, La Liberté, 23 février 2012.
In : http://2bcompany.ch/2bcompany/relibascene.html

ces symptômes autant l'éclat d'une présence de comédien que l'authenticité d'une vérité de l'être. »[92]

Ainsi, les comédiens de François Gremaud peuvent être comparés à des poètes du plateau. Ils créent à partir d'eux-mêmes, en gardant une grande authenticité. Ils jouent aux idiots, ils sont présents ici et maintenant, ils se laissent surprendre, ils jonglent avec ce qui les anime. L'image qu'ils offrent au public n'est pas maîtrisée, ni détournée. Pour Tiphanie Bovay-Klameth, « [ê]tre idiote, ce serait comme tomber dans une rivière et laisser les mouvements de l'eau faire tout ce qu'ils veulent de toi, et avoir confiance sur le fait que le courant crée une belle danse avec ton corps. »[93] L'idiotie comme un mouvement poétique incontrôlable.

1.d.3. Une idiotie sociale

François Gremaud cherche avec *Re* à réactiver une réjouissance face à l'étonnement. Silvia Hodgers, la « visiteuse », arrive dans un nouveau lieu et rencontre de nouvelles personnes. Celles-ci lui présentent l'espace et l'accueillent de façon bienveillante et gaie. À aucun moment, Silvia ne paraît s'ennuyer ou juger les individus de l'ensemble. Son comportement se rapproche de celui du sage idiot, prenant chaque chose comme possible, dans le plaisir de la découverte. Elle accepte sans sourciller d'écouter et de regarder ce qu'on lui propose de faire. Elle s'y intéresse comme si cela était évident et normal. À part quelques petits acquiescements et une question sur une série de mouvements qu'elle n'a pas bien saisie, elle ne dit rien, telle une petite fille sage essayant de retenir une leçon. Ainsi, deux entités s'adoptent : Silvia, « l'étrangère », et la communauté, vivant dans une société particulière, fonctionnant selon leurs propres règles et leur propre rythme. François Gremaud met en lumière, tout comme dans *My Way* mais sous un autre format, le thème de la rencontre. Comment des êtres différents entrent-ils en contact ? Par quels facteurs des singularités se joignent pour créer et partager un moment, une chanson, une danse, une anecdote ? Dans *Re*, François Gremaud se connecte à une idiotie sociale. Le « groupe » revêt un costume de femme nue, dont les rembourrages en baudruche forment un derrière proéminent. Cette

---

[92] Georges Banu, « L'acteur-poète, au-delà du rôle », *L'Acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, Études théâtrales, nº 26, Louvain-la-Neuve, 2003, p. 26.
[93] Interview de Tiphanie Bovay-Klameth, Lausanne, Café de la Couronne d'Or, le 24 mars 2012, cf. annexes, p. 56.

figure féminine s'inspire d'une poupée grandeur nature que l'artiste Oskar Kokoschka a commandée à Hermine Moos, marionnettiste, à l'effigie de sa maîtresse perdue, Alma Mahler. Les comédiens portent donc tous, à part Silvia Hodgers, le même costume. Ils se ressemblent fortement. L'écart social entre la « visiteuse » et le groupe est alors souligné, mais pour une courte durée. François Gremaud fait partir ses comédiens sur les chorégraphies expliquées dans la première partie. Silvia Hodgers se prête au jeu, avec une aisance parfaite (Silvia Hodgers est danseuse). Le groupe est alors en harmonie, formant une entité de plusieurs singularités dansant ensemble, s'accordant les unes aux autres. Ensuite, le « groupe » chante à la « visiteuse » des Lieder d'Alma Mahler ou de Franz Schubert. Silvia repart alors, enrichie de cette expérience, sur un « Wir wünschen dir ein herzliches Auf Wiedersehen », lancé par la communauté.

Il existe également une idiotie sociale face à l'histoire de l'art. Les personnages citent à leur insu des œuvres connues ou moins connues que le public peut reconnaître. Les références sont nombreuses mais tout se réalise « l'air de rien ». C'est comme si les personnages n'étaient pas conscients du fait qu'ils incluent dans leur corps des mouvements gravés dans les mémoires. Les Lieder semblent être leurs chansons. Cette distance irresponsable face à l'œuvre originale les rend donc attendrissants. Ainsi, ils sont idiots du fait qu'ils ne savent pas ce qu'ils font. Ils ne se rendent pas compte de toute la matière qu'ils brassent dans l'amusement du partage et de la danse.

2. Le théâtre de François Gremaud : le temps singulier de la représentation

2.1. La richesse de l'instant présent

Entre *My Way* et *Re*, un fossé semble s'être creusé. L'univers de la 2b company s'est développé aléatoirement, au gré des rencontres et des ambitions. Pourtant, je remarque que tout est étroitement lié. Les formes changent, des esthétiques naissent, mais chaque création de François Gremaud existe pour une raison précise : retrouver le temps singulier de la représentation, l'instant présent. Poète, le metteur en scène fribourgeois s'empare d'objets quelconques, d'un système technique, de la parole d'un comédien afin de rendre à l'instant présent la richesse de son essence. Dans *My Way*, l'instant présent est symbolisé par le gâteau d'anniversaire, que François présente comme ceci :

« En admettant que votre vie est un chemin qui commence ici, avec, pour donner une idée de l'échelle, les boules chez Ikea, ici. Ensuite, plein de choses. L'école, j'en sais rien, qui nous mène où ? Le gâteau, mes trente ans, qui symbolise le ici et le maintenant. Vous voyez où je veux en venir ? Ca veut dire que chacun de nous, ici, avons notre chemin, qui part de notre naissance et qui inéluctablement, que l'on passe ou non dans les boules chez Ikea, qui arrive où ça ? Au gâteau, mes trente ans, ici et maintenant, à l'endroit E heure H. »[94]

Dans *Simone, two, three, four*, cette même idée se matérialise dans un bout de bois que Jean-Claude décrit au public :

« Vous voyez ? Ca, c'est maintenant. Vous voyez ? C'est maintenant, maintenant. Et nous sommes tous là. Je le mets là pour que tout le monde le voie bien. Là, c'est avant, là c'est après, mais là c'est maintenant. Et nous sommes tous là. Je suis là, mais je suis là. Nous sommes là, mais nous sommes là. Tout est là, mais tout est là. Madame, vous êtes là ? Mais vous êtes là. Tout l'univers est là, mais tout l'univers est là. Dans le petit bois. Maintenant regardez… L'instant présent… Où est-il passé ?

[94] Tapuscrit de *My Way*, matériel fourni par François Gremaud, p. 15.

Jean-Claude met le petit plot de bois noir dans son dos. »[95]

Dans la performance *KKQQ*, l'instant présent se cache dans le risque d'un bug informatique, dans la tension sous-jacente d'un possible échec du spectacle. Mais il est aussi caractérisé par le système lui-même. Le public vit trois temporalités réunies en une seule, celle de la représentation. Cette temporalité directe prend alors une importance capitale. Le comédien vient sur le plateau, en même temps que son image est projetée sur l'écran. Le spectateur a donc accès à une présence concrète avec l'interprète, replaçant l'instant de la représentation (même pour un cours moment) au centre de la performance.

Dans *Re*, François Gremaud place l'instant présent dans un gobelet, en reprenant le discours de Jean-Claude cité ci-dessus. Il crée même une scène d'improvisation totale, rappelant le jeu du téléphone arabe ou du cadavre exquis, dans lequel les comédiens peut renchérir sur ce que vient de dire un autre comédien, en essayant d'y ajouter des rimes.

Le théâtre de François Gremaud s'adonne à révéler le caractère unique du moment, à le déplacer, à le poétiser, en multipliant les points de vue et les formats artistiques. Il joue sur un « temps idiot », c'est-à-dire concentré uniquement sur l'instant présent de la représentation.

2.2. D'une idiotie représentée à une idiotie expérimentée

Dans *My Way* et dans *Simone, two, three, four*, le récit occupe une très grande place. Le silence n'est pas propice au besoin de raconter des trois personnages. L'espace de la représentation est donc bien rempli. *KKQQ* change de procédé. Le récit est intégré dans un programme informatique. Les comédiens écrivent sur des panneaux des mots formant des phrases ou entament des discussions triviales. *Récital* porte bien son nom car la proposition n'est composée que de chansons au préalablement improvisées. *Présentation* prend la forme d'un spectacle de danse. *Re* marque un changement radical. Les mots ne servent plus à raconter des anecdotes, mais à instruire une étrangère. Les personnages n'apprennent pas à se connaître en discutant, mais en partageant un spectacle. Ainsi, leur rencontre se joue dans la friction des corps, dans la vague des respirations haletantes. La présentation de danse ne comporte plus aucune parole. De

[95] Tapuscrit de *Simone, two, three, four*, matériel fourni par François Gremaud, p. 5.

plus, les Lieder sont interprétés en allemand. Je peux donc observer une émancipation du théâtre de François Gremaud. À ses débuts, le texte est présent, écrit mais interchangeable par rapport au travail de répétition. Au fur et à mesure des années, il disparaît totalement pour laisser la place à une parole sortant des impulsions des comédiens et gardées dans leur œuf. François Gremaud se débarrasse de l'analyse dramaturgique littéraire au profit du ressenti et du matériau organique de son équipe. Et le spectateur dans tout ça ?

Le spectateur a lui aussi changé de posture. Observateur de personnages ayant un rapport idiot au monde, il est invité à expérimenter l'idiotie pendant le temps de la représentation. Dès *KKQQ* et son format de « proposition », François Gremaud ouvre l'idiotie des ses personnages au public. Vu que le spectacle devient idiot, le spectateur peut également se mettre en état d'idiotie. Afin de recevoir l'objet et d'en tirer de nouvelles perspectives, il décroche son intellect pour s'ouvrir à l'instant présent de ses sensations. En fait, François Gremaud essaie d'amener le public à regarder les choses d'une autre façon en les imbriquant dans la représentation. Mais il ne l'invite pas sur le plateau, il l'entremêle au caractère idiot de sa pièce. Sans lui en expliquer le sens, il lui permet d'être et de ressentir le temps singulier de la représentation. Les interviews des spectateurs de *Re* que j'ai réalisées à l'Espace Nuithonie et au Théâtre de Vidy-L démontrent précisément les différents états par lesquels on peut voyager pendant le spectacle. À Fribourg, un homme de trente et un ans m'a dit que dans *Re* « certains moments ont été plagiés », et que « les costumes font un peu "ours maturin". »[96] Une femme de vingt-sept ans a « trouvé hyper intelligent d'offrir un nouveau point de vue au spectateur. Ce n'est pas le prendre pour un con, c'est simplement lui dire que le plateau, c'est le plateau, et que ça va rester le plateau pendant une heure et demi. »[97] Au niveau de la scénographie, un homme de cinquante ans m'a parlé des pneus : « Les pneus adoptent une sorte de personnalité. Surtout lorsqu'ils [les comédiens] sont assis dessus et qu'ils se demandent à quel moment ils vont être pris par le mouvement : "c'est à moi maintenant ? Je suis pris ! Ah ben non, je ne suis pas pris." Le pneu devient vivant à ce moment-là. Grâce à l'immobilité des autres éléments de décor et au mouvement circulaires des pneus, j'ai pu considérer les choses différemment. »[98] Au sujet du

[96] Interviews des spectateurs de *Re*, Fribourg, Espace Nuithonie, Homme, 31 ans, cf. annexes, p. 49.
[97] *Ibidem*, Femme, 27 ans, cf. annexes, p. 50.
[98] Interviews des spectateurs de *Re*, Lausanne, Théâtre Vidy-L, Homme, 50 ans, cf. annexes, pp. 51-52.

tableau, une femme de vingt-huit ans m'a confié que lorsque les comédiens imitent le mouvement que feraient des phoques échoués sur une plage, « [l]e tableau prend vie à ce moment-là » et qu' « [i]l était inexistant auparavant. » Elle a rajouté : « J'ai eu l'impression, comme une illusion d'optique, que l'eau et la plage venaient à nous. »[99]

À travers son théâtre, François Gremaud dévoile d'autres possibles. Son idiotie revêt un caractère tendre, bienveillant et toujours « à côté » du chemin. Ce mémoire de diplôme a été un vrai plaisir car j'ai pu redécouvrir son travail en m'appuyant sur de nouvelles bases. La notion de singularité a changé de visage et m'apparaît maintenant comme un territoire à explorer sous des angles inconnus. Sous un angle idiot.

[99] Interviews des spectateurs de *Re*, Lausanne, Théâtre Vidy-L, Femme, 28 ans, cf. annexes, p. 53.

Conclusion

Actuellement, l'idiotie n'est pas ancrée théoriquement dans le paysage artistique des arts vivants. Pourtant, après être arrivé au bout dans cette recherche, je remarque que le travail de nombreux praticiens s'apparente à des dynamiques et à des thématiques liées à une forme d'idiotie. Je pense au suisse Christoph Marthaler et à ses spectacles où rien ne se passe concrètement, mais où de petits détails prennent une ampleur poétique. Grâce à des acteurs portant une particularité qui les décale aux yeux du public, le metteur en scène bernois nous dévoile des vérités voilées sur l'aspect banal du quotidien. Le genevois Oskar Gomez Mata peut être lui aussi considéré comme un artiste idiot. Montant des « pièces » en collaboration complète avec ses comédiens, il casse les codes théâtraux en développant depuis bientôt vingt-cinq ans une relation au public mouvante, toujours imposée par l'instant présent de la représentation.

Je me rends compte à quel point l'idiotie peut être intégrée dans le regard et la démarche d'un artiste, même inconsciemment. Mais avant tout, l'idiotie est un point de vue. Un point de vue sur les choses, les gens, la réalité, l'art. Je n'utiliserais pas le mot « méthode » pour tenter de la qualifier. Je dirais plutôt que c'est une énergie dans l'air, qui contamine une sensibilité artistique et sociale. J'ose faire cette observation car depuis que je m'y intéresse, j'agis de manière différente dans mon travail de comédien, et même, dans mon rapport au quotidien, sans avoir suivi un mode d'emploi idiot. Découvrir ce que l'idiotie incarne en tant que « chemin de traverse » m'a permis de considérer mon métier et ma personnalité dans une disposition me permettant de me surprendre et donc de penser autrement. L'unique effort de regarder une chose par un biais jamais approché me suffit à faire confiance en ce que je suis, ni plus ni moins. J'apprends à ne pas juger des propositions, à ne pas me fermer mon attention, et à accepter le fait que mon corps, ma voix, la singularité de mon être humain existe par elle-même et qu'elle n'a pas toujours besoin de gyrophares au-dessus de la tête pour sortir du rang.

À travers ce mémoire, j'ai actionné d'autres rythmes de réflexion qui aujourd'hui se glissent dans mes recherches pratiques. Je sens que l'idiotie, avec tout ce

qu'elle comporte d'aléatoire et d'inconnu, me permet et me permettra de réaliser des choses que le contexte social ne facilite pas toujours. De plus, l'idiotie est un mot qui gravite autour de moi. Les bouches se le passent et en débattent. Certains y goûtent, ou du moins s'y intéressent d'un œil curieux. François Gremaud est à ma connaissance un des premiers artistes ayant discuté ouvertement de l'idiotie, tant dans ses stages que dans la presse. D'autres suivront sûrement. Il y a bientôt cent ans, de jeunes artistes se réunissaient sous quatre lettres : DADA. Cent après, serait-ce envisageable qu'un nouveau mouvement naisse, un mouvement de cinq lettres : IDIOT ?

BIBLIOGRAPHIE

I) Sur l'idiot et l'idiotie

- Valérie DESHOULIERES, *Le don d'idiotie, entre éthique et secret depuis Dostoïevski*, Paris, 2003, L'Harmattan.

- Jean-Yves JOUANNAIS, *L'Idiotie*, Paris, Beaux Arts SSA, 2003.

- Sous la direction de Véronique MAURON et Claire de RIBAUPIERRE, *Les Figures de l'idiot*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004.

- Clément ROSSET, *Le Réel, traité de l'idiotie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

II) À propos de François Gremaud

1) Dossiers de presse, captations et tapuscrits des spectacles (matériel fourni par François Gremaud)

My Way, *Simone, two, three, four*, *KKQQ*, *Récital*, *Présentation*, *Re*.

2) Documents sur le 2b company (matériel fourni par François Gremaud)

- *Le collectif de la 2b company : une méthode de travail singulière*.

- *Une cellule de réflexion autour d'une méthode de travail*.

3) Articles de presse

- Avant-scène de Elisabeth Haas, La Liberté, 16 avril 2009
In : http://www.2bcompany.ch/ressources/LaLiberte16avril09.pdf

- Avant-scène de Claire-Lyse Pasiquer, La Gruyère, 16 avril 09
In : http://www.2bcompany.ch/ressources/LaGruyere16avril09.pdf

- Entretien avec François Gremaud par Anne-Catherine Sutermeister, programme du Farº Festival des Arts Vivants/Nyon, août 2011.
In : http://2bcompany.ch/2bcompany/biographientretien.html

- Entretien de Coralie Rochat, programme du théâtre de Vidy-L.

- Série d'été, Marie-Pierre Genecand, Le Temps, 6 juillet 2011.
In : http://www.2bcompany.ch/ressources/LeTempsJuillet2011.pdf

- Entretien réalisé par Véronique Doleyres durant sa formation à la Manufacture, Lausanne, 23 mars 2011.

- Portrait, Céline Rochat, 24 heures, 21 juin 2011.
In : http://www.2bcompany.ch/ressources/24heuresJuin2011.pdf

- Entretien réalisé par Coralie Rochat, programme du Théâtre de Vidy-L, Janvier à mars 2012.

- Avant-Scène de Elisabeth Haas, La Liberté, 23 février 2012.
In : http://2bcompany.ch/2bcompany/relibascene.html

- Critique de Elisabeth Haas, La Liberté, 6 mars 2012.
In : http://2bcompany.ch/2bcompany/relibcritique.html

III) Ouvrages généraux

- Georges BANU, « L'acteur-poète, au-delà du rôle », *L'Acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, Études théâtrales, nº 26, Louvain-la-Neuve, 2003.

Georges BATAILLE, *L'expérience intérieure*, Paris, Éditions Gallimard, 1954.

- Jean DUBUFFET, *Asphyxiante culture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

- Dietmar ELGER, *Dadaïsme*, TASCHEN GmbH, Cologne, 2009.

- Roselee GOLDBERG, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Éditions Thames & Hudson SARL, 2001.

- Richard HUELSENBECK, *En avant Dada, l'histoire du Dadaïsme*, Paris, Éditions Allia, 1983.

- François JULLIEN, *Un Sage est sans idée ou l'autre de la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, Février 1998.

- Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'ARCHE *Éditeur*, 2002.

- Jacques RANCIERE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.

- Jacques RANCIERE, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000.

- Claire de RIBAUPIERRE, *Anecdote*, Zürich, édité par JRP/RINGIER, 2007.

Documents audio-visuels

- Gilles DELEUZE, *Abécédaire*, filmé par Pierre-André Boutang, 1988-1989.

- Gilles DELEUZE, *Spinoza : Immortalité et Éternité*, Gallimard – A 76979, enregistré en 1981.

- Peter FISCHLI et David WEISS, *Der Lauf der Dinge*, 1988.

- Peter FISCHLI et David WEISS, *Der Rechte Weg*, 1983.

Dictionnaire

- Paul ROBERT, rédaction dirigée par Alain REY et Josette REY-DEBOVE, *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française 1*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1992.

- http://www.universalis.fr/encyclopedie/idiotie/

IV) Interviews et entretien (par ordre chronologique, cf. annexes)

- Interviews des spectateurs de *Re*, Fribourg, Espace Nuithonie, samedi 3 mars 2012.

- Interviews des spectateurs de *Re*, Lausanne, Théâtre Vidy-L, vendredi 9 mars 2012.

- Entretien avec Tiphanie Bovay-Klameth, Lausanne, Café de la Couronne d'Or, 24 mars 2012.

ANNEXES

Fribourg, Espace Nuithonie, samedi 3 mars 2012

Interviews des spectateurs de *Re*

Homme, 47 ans.

1. *Pensez-vous que ce spectacle pourrait être défini comme un spectacle idiot ?*

Qu'est-ce que c'est qu'un idiot, c'est ça la difficulté. L'idiot, c'est quelqu'un, si on prend la définition, qui ne sait pas ce qu'il fait. Dans le cas du spectacle, c'est difficile à dire parce qu'il y a plein de choses, certaines que j'ai vues et d'autres que je n'ai pas vues, qui sont le résultat d'un choix, d'une intention du metteur en scène. Tout est posé, réfléchi, donc pas vraiment idiot. Je définirais plutôt ce théâtre comme un théâtre de l'absurde.

2. *Pouvez-vous me donner un élément du spectacle qui possède une forte singularité ?*

Je pense que ce qui marque la singularité de la pièce est le répétitif des mouvements. Des mouvements qui reviennent souvent ou alors qui sont produits plusieurs fois par les acteurs. Après il y a plein de choses singulières. La montagne rouge, est-ce vraiment une montagne ? Doit-on la voir comme une montagne ou juste comme un objet singulier, posé là un peu par hasard ? Le costume est aussi en lui-même très singulier : une femme à poil.

3. *Comment décriveriez-vous la relation entre la « visiteuse » et le « groupe » ?*

Pour moi, la « visiteuse » peut être considérée comme le spectateur ou comme quelqu'un qui ne fait pas partie du groupe, c'est-à-dire l'exclu. Une personne qui est en-dehors de « les ou la norme », comme un handicapé. L'handicapé est un être différent. Il ne fait pas ou il n'arrive pas à faire tout ce que les gens « normaux » accomplissent. Dans le spectacle, la « visiteuse » est acceptée facilement par le groupe. Elle est même invitée à entrer dans leur monde. Finalement, la sauce prend assez bien et elle s'y intègre sans problèmes.

Homme, 31 ans.

1. *Pensez-vous que ce spectacle pourrait être défini comme un spectacle idiot ?*

Oui, je suis assez d'accord. Le spectacle joue sur certains registres de l'idiotie, comme l'enfantillage. Il y a une volonté de rendre le spectacle enfantin que ça soit par l'habillage ou le registre de langue.

2. *Pouvez-vous me donner un élément du spectacle qui possède une forte singularité ?*

Pour moi, ce n'est pas un spectacle singulier. C'est du déjà-vu. J'ai l'impression que cet aspect expérimental a déjà existé dans les années 70. En plus, certains moments ont été plagiés. Par exemple, j'ai vu une chorégraphie qui m'a fait penser à des chorégraphies des clips de Lady Gaga. Les costumes font un peu « ours maturin ». J'ai n'ai pas discerné de singularité. Le mélange des genres, on connaît. Je n'ai rien trouvé de singulier car rien ne m'a surpris.

3. *Comment décriveriez-vous la relation entre la « visiteuse » et le « groupe » ?*

C'est intéressant. Je pense que c'est une touriste allemande qui débarque à Rio. Une touriste allemande avec un côté un peu alternatif qui arrive dans un groupe qui ressemble à une secte hippie. Au début, on remarque de la distance et de l'observation dans la relation. Petit à petit, la touriste se prend au jeu. Quand elle repart, elle a passé son rite initiatique, elle a réussi son rite de passage.

Femme, 27 ans.

1. *Pensez-vous que ce spectacle pourrait être qualifié d'idiot ?*

Pas du tout. Le terme « idiot » a un sens un peu péjoratif, de l'ordre de la bêtise. Ce spectacle est tout sauf un spectacle bête. Durant la première partie, je me demandais où est-ce que le metteur en scène voulait en venir. Ensuite, quand on comprend que la première partie est l'explication de la deuxième, j'ai passé tout le spectacle à me dire à quel point c'était malin, bien pensé et bien construit. J'ai eu du plaisir à entrer dans ce jeu. J'avais envie d'aller sur scène avec les acteurs. Quand je suis sorti, je ne me suis pas dit que c'était idiot, mais que c'était fou. On peut croire que c'est idiot parce que ça a l'air de rien. Mais en fait c'est un boulot énorme. J'admire cet engagement et cette énergie.

2. *Pouvez-vous me donner un élément du spectacle qui possède une forte singularité ?*

Le début du spectacle est très singulier. En présentant le plateau à la « danseuse », le groupe le présente également aux spectateurs : « ben tu vois, ça c'est un plateau de théâtre. Ca c'est la montagne. Ca c'est la mer. Ca c'est les pneus. Et puis le public, il est là. » Ce qui rend ce moment particulièrement singulier est d'oser se moquer des conventions. On part du principe que le spectateur comprend qu'il y a un plateau, un décor, des comédiens. J'ai trouvé hyper intelligent d'offrir un nouveau point de vue au spectateur. Ce n'est pas le prendre pour un con, c'est simplement lui dire que le plateau, c'est le plateau, et que ça va rester le plateau pendant une heure et demi. J'adore cette optique, cette vision du théâtre. J'adore que le metteur en scène nous annonce dans les première phrases du spectacle ce qu'il va faire, tout en restant très simple par rapport à ça.

3. *Comment décriveriez-vous la relation entre la « visiteuse » et le « groupe » ?*

Je pense que c'est le point faible de la pièce. On comprend trop vite l'idée que « la danseuse » arrive pour prendre sa place dans le groupe. Le moment où tout s'imbrique est trop rapide, trop direct. Du coup, je ne croyais plus à l'apprentissage que la danseuse a suivi. J'ai donc cherché d'autres explications. Je me suis dit qu'elle devait être la chorégraphe officielle de la compagnie et qu'elle jouait ce rôle juste pour avoir la possibilité de danser. Je n'arrivais pas à croire à ce personnage apprenant. Mais tout cela n'est pas négatif ! J'ai adoré la satyre du monde de la danse. Cette femme est un cliché vivant : son pull est trop ample, elle n'a pas de soutien-gorge. Tous les petits clins d'œil sur la chorégraphie de Béjart sont aussi très bien amenés.

Lausanne, Théâtre Vidy-L, vendredi 9 mars 2012

Interviews des spectateurs de *Re*

Homme, 50 ans.

1. *Pensez-vous que ce spectacle pourrait être défini comme un spectacle idiot ?*

Non. Il y avait des flaschs déjantés et rigolos sur plein de choses, comme sur la danse classique. Mais ce n'était pas du tout idiot. Le mot « idiot » comporte un sens péjoratif de l'ordre de la bêtise.

2. *Pouvez-vous me donner un élément du spectacle qui possède une forte singularité ?*

J'ai trouvé le « piano mobile » extraordinaire. Ce qui est fantastique, c'est la vie qu'il offre sur le plateau, comme s'il était un personnage au même rang que les autres. Le fait de le déplacer change la perception du public. Ainsi, le son voyage entre le format « mono » et « stéréo ». Voir ce son qui se déplace et qui change d'intensité en fonction de l'espace est une trouvaille qui m'a touché. C'est aussi très paradoxal par rapport à la danse classique, qui est une discipline très rigide. Le « piano mobile » apporte de la légèreté.

3. *Comment décriveriez-vous la relation entre la « visiteuse » et le « groupe » ?*

Je me suis demandé si elle ne savait pas mieux faire que les autres. Elle ne ressemble pas vraiment à une visiteuse. C'est peut-être elle, de manière détournée, qui donne l'influx de cette histoire. Elle n'en a pas l'air mais quelque part elle semble plus à l'aise. Elle arrive avec des verres dans le dos, ce qui symbolise tout ce qui la construit et ce qui la guide dans la vie. Elle est plus âgée, donc avec davantage d'expérience. Elle transporte avec elle toute ce vécu. Elle visite sans s'arrêter. Elle prend et puis elle repart. Elle se charge au propre et au figuré. Avec le temps, les barrières se défont. La vie devient plus facile. Chaque expérience de vie nous apporte quelque chose, nous offre un bagage.

4. *Pourriez-vous choisir un élément scénographique qui vous a marqué ?*

Les pneus, car ils réussissent à montrer plusieurs facettes. C'est super bien utilisé. J'ai d'abord pensé que c'était des sièges. Lorsque le comédien monte sur le pneu et dirige les autres sur fond de *Boléro* de Ravel, j'ai trouvé que c'était excellent, bien vu. Les pneus adoptent alors une sorte de personnalité. Surtout lorsqu'ils sont assis dessus et qu'ils se demandent à quel moment ils vont être pris par le mouvement :

« c'est à moi maintenant ? Je suis pris ! Ah ben non, je ne suis pas pris. » Le pneu devient vivant à ce moment-là. Grâce à l'immobilité des autres éléments de décor et au mouvement circulaire des pneus, j'ai pu considérer les choses différemment.

Femme, 28 ans.

1. *Pensez-vous que ce spectacle pourrait être défini comme un spectacle idiot ?*

Oui, dans le sens où c'est un spectacle absurde quelque part. Mais d'un autre côté pas du tout. Il y a quand même une vraie volonté d'expliquer un spectacle au sein même du spectacle. Je ne trouve pas cela du tout idiot. C'est plutôt intelligent. Pour moi, « idiot » est un synonyme de la bêtise. Mais « idiot » comporte également un sens premier, qui est de l'ordre de la naïveté. Les acteurs possèdent ce caractère naïf, comme s'ils découvraient chaque chose.

2. *Pouvez-vous me donner un élément du spectacle qui possède une forte singularité ?*

Le moment des roues m'a vraiment marqué. Ce fut une vraie surprise. Je ne m'attendais pas du tout à ce que ces roues tournent. Je me suis dit que c'était drôle comment un truc méchanique ne venant pas des acteurs pouvait donner quelque chose d'hyper drôle. Comme c'est con, c'est con ! Il ne se passe rien mais c'est drôle ! C'est juste une roue qui tourne avec un acteur dessus. Le moment du téléphone arabe m'a également suprise. Je ne savais pas si c'était de l'improvisation. J'ai adoré ce moment de décomplexion, où tout peut arriver.

3. *Comment décriveriez-vous la relation entre la « visiteuse » et le « groupe » ?*

J'ai remarqué une très très belle écoute de celle qui reçoit les choses. Pendant le spectacle, je me suis dit : « ouaw mais elle a appris tout ça rien qu'en les écoutant une fois ! » J'y ai cru alors que je savais bien que c'était préparé. Je me suis demandé si cette nana était comédienne ou si c'était quelqu'un d'autre chaque soir. Au début, j'ai cru que c'était l'ouvreuse du théâtre. Du coup, je l'ai trouvé géniale parce qu'elle était très juste dans ce truc d'apprentissage. Le groupe est en plus très bienveillant. Au moment où Michèle Gurtner dit : « alors nous le groupe, on a un rituel », là tu sens une grande générosité : je te donne la main et tu la prends. Les clichés de la danse et de la compétition ne sont pas au centre du spectacle. On nous emmène ailleurs. Quelque part où on est pas vraiment avec des êtres humains.

Quand elle part, j'ai trouvé ça triste. Je peux pas expliquer mais je sais que ça m'a fait de la peine qu'elle s'en aille. Elle intègre le groupe pour faire un spectacle et après elle s'en va. Quelqu'un à part, quelqu'un qui n'est pas dans le groupe et qui quelque part ne pourra jamais y être.

4. *Pourriez-vous choisir un élément scénographique qui vous a marqué ?*

Le tableau. Pendant tout le spectacle, je me suis dit : « mais qu'est-ce qu'il fout là ? » Il prend tout son sens quand ils font les phoques à la fin et qu'ils sont échoués. J'ai vraiment vu des phoques échoués sur une plage. Le tableau prend vie à ce moment-là. Il était inexistant auparavant. J'ai eu l'impression, comme une illusion d'optique, que l'eau et la plage venaient à nous.

Lausanne, Café de la Couronne d'Or, samedi 24 mars 2012

Entretien avec Tiphanie Bovay-Klameth

1. *En tant que jeune comédienne ayant passé par la Manufacture, que t'apporte la collaboration que tu développes depuis deux ans et demi avec François Gremaud ?*

C'est une des premières fois où tout me semble simple. Humainement, les choses sont simples parce qu'on aborde le travail simplement. Tout se passe de manière assez organique. On laisse venir et on se laisse être. Je trouve que cela apporte beaucoup de confiance en soi parce qu'on ne cherche pas d'abord à produire. On fait confiance à ce qui existe sur le moment en le transformant et en sélectionnant ensuite les éléments intéressants. J'ai beaucoup travaillé avec des metteurs en scène avec lesquels je devais être dans une force de proposition. J'étais d'abord créatrice avant d'être interprète. La particularité du travail avec François Gremaud est la sensation de ne pas devoir correspondre à l'idée qu'il a de l'art ou du théâtre. Il se laisse beaucoup surprendre. J'ai découvert d'autres facettes de moi que je n'aurais jamais présentées si j'avais dû le « séduire ». François ne travaille pas sur la séduction. J'ai passé des auditions avec des metteurs en scène avec lesquels j'ai senti où je pouvais me situer pour que ça marche, pour que ça colle à leur univers. Je ne connaissais pas du tout François quand il m'a contactée. Je n'avais donc pas à me cacher. À chaque fois que l'on travaille ensemble, on ne cherche pas un univers, il s'impose à nous.

2. *Tu peux donc travailler en faisant confiance à ta personnalité.*

Oui. Mais je fais confiance à une personnalité que je ne connais pas. Clément Rosset dit qu'il n'y a pas une chose plus valable qu'une autre. J'avais beaucoup d'idées préconçues sur ce qui avait de la valeur, sur ce qui était valable et sur ce qui était bien. Sa réflexion m'a complètement perdu dans mes certitudes. Du coup, plein de choses que j'aurais mises de côté ou que j'aurais jugées inattrayantes et inintéressantes se sont révélées riches et enrichissantes.

3. *À quel moment t'es-tu intéressée au livre de Clément Rosset ?*

C'est François qui me l'a offert au début de la création de *Re*, c'est-à-dire pour notre quatrième collaboration. En le lisant, j'ai eu l'impression que Clément Rosset formulait tout le travail qu'on avait fait avant, comme si notre manière de fonctionner précédait l'idée d'une l'idiotie. On ne s'est jamais dit qu'on allait faire des trucs idiots. Nous n'en n'avions jamais discuté. Cette lecture m'a permis de mettre des mots sur des choses qui existaient d'elles-mêmes.

4. *Quelle est ta définition de l'idiotie ?*

C'est compliqué, parce qu'à partir du moment où on la thématise, c'est comme si on l'enfermait. C'est un terme avec une dimension très large. Définir l'idiotie c'est tuer l'idiotie. Il n'existe pas une définition qui engloberait vraiment tout ce que j'avance. Mais je pense que l'idiotie passe par le regard. Selon la manière de regarder une chose toute simple et à priori sans intérêt, on peut y apporter une dimension particulière et unique.

5. *Les différentes facettes que tu découvres en toi à travers le théâtre de François Gremaud peuvent-elles être considérées comme de nouvelles parts de singularité ?*

Une comédienne adopte une singularité différente à chaque nouveau projet. Avec François, j'ai découvert une autre singularité que je ne connaissais pas. Je ne saurais pas la nommer ou la décrire, ce n'est pas à moi de le faire. C'est compliqué parce que chaque individu possède plusieurs singularités. Tout le monde est singulier. C'est justement cette prise de conscience qui a fait naître en moi d'autres capacités. Par exemple de ne pas me juger et de partir de mon intuition. Il y a forcément un truc qui m'échappe. Quand on travaille, on essaie de ne pas juger nos propres propositions. On passe par des moments où on sait d'office que ça ne marche pas. C'est particulier parce que tu as envie de comprendre où ça bloque. Mais il n'existe aucune règle. Qu'est-ce qui fait que ça ne fonctionne pas ? Les gens avec lesquels on se réunit ? Le temps qu'il fait aujourd'hui ? Le regard que l'on porte aujourd'hui sur telle ou telle chose ? François essaie toujours de laisser un maximum de place à l'étonnement et au plaisir que peuvent procurer chaque proposition.

6. *Cet état d'étonnement et de plaisir a-t-il influencé ton regard de spectatrice ?*

Je ne sais pas si cela a changé mon regard de spectatrice. Par contre, j'arrête de me juger dans ma manière d'observer le monde. Je n'ai pas l'impression que je découvre le monde d'un nouveau regard. Cela ressemble plus à une libération. J'arrête de trier les informations de manière hiérarchique. Une chose sans valeur intellectuelle et artistique me touche autant qu'une autre. J'arrive à y mettre de la valeur sans la juger.

7. *Même si tu ne comprends pas pourquoi cela te touche ?*

J'essaie de comprendre pourquoi. J'ai même l'impression de prendre plus de plaisir à m'intéresser au futile. Je suis allé voir un spectacle de Christoph Marthaler à

Bern ou à Bâle, je ne sais plus. Le détail que j'ai préfèré dans ce spectacle est le mouvement de la perruque du pianiste. Il se retourne et ses cheveux bougent bizarrement. J'ai trouvé ce moment juste génial. J'en ai parlé dix minutes avec Denis Savary. J'ai plus parlé de cela que d'un autre élément comportant plus d'efficacité. J'arrive désormais à donner de la valeur à des choses qui ne demandent pas à prendre de la place, des choses qui semblent être anecdotiques.

8. *Quelle est l'idiotie du spectacle* Re *?*

Je pense que l'idiotie de ce spectacle n'est pas la même que les autres. Le lien entre tous les spectacles est François et son amour pour des choses banales, poétiques et basiques. Je n'ai pas vécu pareillement les deux sortes d'idiotie. Des fois, j'ai l'impression d'être idiote et des fois d'être au service d'une idiotie. Ce n'est pas pareil.

9. *Être idiote, qu'est-ce que cela signifie pour toi ?*

Eviter de produire, de savoir ce qu'on produit. Quelquefois tu fais un truc pour donner une impression. Être idiote c'est aller où te mènent tes envies. Si tu es à l'écoute de toi-même et de ce qu'il se passe autour de toi, cela aura forcément un sens. Ce n'est pas présumer du sens de ce qu'on fait, ce n'est pas vouloir donner un sens à notre travail. Mais ce n'est pas non plus faire n'importe quoi. Être idiote, ce serait comme tomber dans une rivière et laisser les mouvements de l'eau faire tout ce qu'ils veulent de toi, et avoir confiance sur le fait que le courant crée une belle danse avec ton corps. Être idiote, c'est refuser d'être intelligent, du coup c'est être intelligent.