

Christiane Page
Une expérience esthétique:
Le travail du grotesque dans la formation de l'acteur

Parodier, briser les apparences, provoquer, remettre en cause les contraintes et la force de l'ordre, démasquer la vérité, exagérer, telle est la fonction du grotesque au théâtre, et le spectateur assis dans son fauteuil et témoin du »scandale esthétique¹ « est violemment provoqué.

Au contraire, dans le cadre de la formation du comédien, le grotesque devient une expérience d'une qualité différente, puisque vécue sur un mode d'être actif par la personne dans sa globalité : À partir d'une recherche physique passant par la déformation de certaines parties du corps, il s'agit de construire un corps différent, d'en chercher la puissance dramatique et d'en percevoir la force parodique en prenant appui sur l'approche du grotesque tel qu'il apparaît dans le domaine de la peinture et de la littérature. Ce travail provoque chez l'acteur une façon de sentir son corps, de le vivre et de l'utiliser pour mieux parodier, mieux jouer, mieux signifier dans un contexte culturel où le rapport au corps est codifié de manière rigide. Il permet d'explorer des voies, de découvrir des pistes et de travailler sur les limites pour développer l'être.

Si dans la création artistique le but est l'oeuvre, le but de l'atelier de formation est le processus de développement de la personne du comédien. Le travail sur le grotesque s'inscrit dans cette logique, comme composante essentielle du parcours de formation. Meyerhold affirmait:

«Tout théâtre authentique ne peut pas ne pas être grotesque, qu'il soit un drame, une comédie, une tragédie, un vaudeville, une farce.»²

Tous les grands hommes de théâtre se sont penchés sur le grotesque, mais, actuellement, peu d'écoles y consacrent un temps de recherche important (en France, l'école de Jacques Lecoq fait exception, tout en restant extérieure à l'esprit du grotesque tel que je l'envisage ici).

¹ Pour M. RIBON, le monstrueux dans l'art est un scandale esthétique, car l'accueil que nous lui faisons est mêlé «d'attrait et de répulsion» : «Le monstre a le pouvoir d'installer notre jouissance au coeur de notre répulsion.» *L'archipel de la laideur, Essai sur l'art et la laideur*, Paris, éd. Kimé, 1995, p. 132.

² PICON-VALLIN (B), V. Meyerhold, *Le grotesque au théâtre, 1905-1926*, Paris III, 1987, p. 596.

Élaboration du corps grotesque

En préalable au travail proprement dit sur le grotesque, il s'agit de mettre en place les conditions de la jouissance de l'exagération et de son incarnation à partir d'une expérience conduisant les comédiens à s'engager totalement. En effet, si au Moyen Âge le grotesque, assumé par la collectivité était intégré à la vie dont il exprimait et révélait des aspects vitaux, sa conception en est de nos jours essentiellement satirique et dégradante, donnant une représentation caricaturale des aspects refoulés de la vie, sans les prendre en charge, dans un «spectacle grimacier», un «faire semblant» dont la caractéristique principale est le désengagement par rapport à l'acte représenté³. Comme le souligne Bakhtine, (auquel je me réfère, plutôt qu'à Kayser, car son approche positive est un des points d'appui qui permet aux élèves comédiens de faire corps avec la démesure), si l'auteur satirique se situe à l'extérieur de l'objet de sa raillerie, il s'oppose à celui-ci et son discours devient moralisant. Cette évolution, selon lui est à mettre en relation avec l'avènement d'un corps idéalisé, fermé :

«un corps parfaitement prêt, achevé, rigoureusement délimité, fermé, montré de l'extérieur, non mêlé, individuel et expressif.»⁴

Pour incarner le grotesque, retrouver un corps ouvert en relation avec le monde, le comédien doit se préparer à chercher et à assumer dans son corps et avec son corps, une idéologie différente.

«Le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps; de plus ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier.»⁵

La première étape du travail consiste donc en une exploration corporelle de la déformation pendant laquelle l'élève essaye différentes possibilités en garnissant de mousse⁶ l'espace entre son corps et son vêtement de manière à modifier la forme de son corps. Seules les mains et le visage sont nus, les cheveux recouverts d'un chapeau ou d'un bonnet.

À ce stade, l'élève se sent corporellement protégé par la mousse (comme par des coussins) dans son contact avec le milieu (sol, murs) et avec

³ PAGE (C), *Du jeu spontané au jeu dramatique*, in *Pratiques corporelles* n° 116, sept 97, 18000, Bourges, France.

⁴ BAKHTINE (M) *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et à la Renaissance*, Paris NRF, Gallimard, 1978, p. 318.

⁵ BAKHTINE (M), *opus cité*, p. 315.

⁶ Je ne m'attarde pas, ici, à développer l'aspect technique de construction du corps du personnage grotesque, ni les exercices.

le regard des autres (élèves) qui ne le voient pas lui, mais seulement cette forme à l'intérieur de laquelle il se trouve et se cache. Les bosses le protègent sur ses arrières et ceci est d'autant plus important que le dos est la partie de soi qu'on ne peut voir, dont on a difficilement une représentation et qui par là est vulnérable. Les bosses ventrales protègent la partie centrale de son corps fortement investie : Le ventre, siège de la maternité en est aussi le symbole; centre des plaisirs de toutes natures -amour, bonne chère- il est le symbole de la prospérité, de la plénitude; à l'opposé, symbole de la misère, de la maladie, du manque il est aussi le carrefour des angoisses.

L'élève construit l'équivalent d'une enveloppe maternante au sein de laquelle il se sent en sécurité. Les premiers corps des personnages ainsi ébauchés oscillent souvent entre l'informe et le difforme, ce qui est à la fois la preuve des résistances au déverrouillage des frontières et la conséquence de la peur du regard de l'autre, car l'élève travaille ici sans miroir, à déformer son corps dont la perception est livrée aux autres élèves de l'atelier, qui contribuent à le construire. À ce stade, en laissant de côté tout jugement qui pourrait menacer la suite du travail, on permet la découverte d'un corps dont les frontières ne constituent pas un donné définitif, mais sont au contraire le point de départ de l'acte créateur.

Car, si à la beauté on attribue des valeurs positives, la laideur physique provoque la répulsion, est assimilée à une laideur morale et ses manifestations sont fantasmatiquement assimilées à toute cette part de nocturne de nous-mêmes, proches des contes fantastiques et de nos zones d'ombres explorées par la psychanalyse.

«Nous sentons confusément que la menace qu'elle (la laideur) fait peser sur le confort de notre identité se fait soudain intérieure, comme si le spectacle qu'elle nous imposait risquait, pour peu que nous accordions quelque durée à la perception que nous en avons, de réveiller en nous la part maudite ou la part de détresse de ce que nous sommes intimement : cette part de monstrueuse altérité que nous nous refusons d'abord à voir ou qui, dans un premier temps de notre être, est l'objet de notre dénégation.»⁷

C'est pourquoi dans l'atelier la forme est d'abord prise dans une fonction de protection. Chaque élève a investi physiquement, psychologiquement et affectivement le corps transformé. La laideur et la monstruosité qui en résultent, en sus des résultats recherchés, représentent un aspect secondaire qui est perçu, accepté mais sur lequel on ne s'attarde pas puisque l'essentiel, le sentiment d'être en développement et en conquête de soi-même est vécue positivement :

⁷ RIBON (M), *opus cité*, p. 99.

«Je me sens si bien avec mes bosses, mais c'est tellement contraire à tous nos critères de beauté...si j'étais vraiment comme ça, personne ne voudrait de moi, et ils auraient tort, car là je suis ce que je suis réellement.» (une étudiante de l'Institut d'études théâtrales)

Ici, la conquête du monstrueux est joyeuse et retrouve ses liens manifestes avec l'esprit de renouveau du carnaval du Moyen-Âge.

«Le carnaval c'est avant tout l'avènement d'un temps joyeux, qui interdit à l'ancien de se perpétuer et ne cesse d'engendrer le nouveau et le jeune.»⁸

La difformité devient la marque d'une renaissance possible ainsi que d'une liberté et d'une jouissance à être que le (la) comédien (enne) gagne. »L'homme masqué du carnaval c'est l'homme social démasqué«⁹ en même temps, le masque est un écran le dissimulant au regard des autres. Cette double fonction du masque permet aux personnes de s'exposer en toute sécurité. De même, dans ce travail de recherche autour du corps grotesque, l'élève découvre le masque corporel; il va d'abord l'essayer, puis s'en servir à l'insu croit-il des autres (mais souvent, aussi de lui-même). Petit à petit, par la construction, puis par la mise en action de cette nouvelle enveloppe corporelle, il va jouer à faire comme s'il était un autre, alors qu'il se joue lui-même et qu'en ce faisant, il extériorise des éléments de sa réalité psychique interne, sans forcément en avoir conscience. La frontière entre le moi et le non moi, entre la réalité psychique interne et la réalité externe est toujours imprécise et c'est elle qui est mise ici au travail pour une meilleure connaissance et perception de soi. Dans sa recherche l'élève comédien tend vers l'accomplissement (toujours en devenir) de son être en même temps que de son personnage et son corps masqué donne naissance à un monstre inventé qui l'exprime dans sa vérité singulière. Comme dans les fêtes du Moyen-Âge,

«le masque social est ici ôté, non pas pour retrouver l'innocence d'une nature originnaire que cherchait Rousseau, mais au contraire pour rendre manifeste l'opacité de l'être, la force et le désordre de ses pulsions, et, comme chez Sade, la hantise d'obsessions jusqu'alors inavouées.»¹⁰

Le masque qui entoure son corps, loin de le limiter, lui permet de découvrir ses frontières pour les travailler et de développer les forces en lui qui sont centrifuges. Découvrant les limites qui le définissent, il (re)découvre ses ouvertures qui permettent la communication avec l'extérieur : trous du

⁸ PICON-VALLIN (B), *opus cité*, p. 131.

⁹ GAGNEBIN (M) *La fascination de la laideur, l'en-deça psychanalytique du laid*, Seyssel, éd. Champ Vallon, 1994, p. 33.

¹⁰ RIBON (M), *opus cité*, p. 145.

visage, trous du corps. Ces lieux de passage entre le monde extérieur et son propre intérieur sont alors mis en jeu dans une exagération positive. On retrouve là aussi bien la truculence bien connue de Rabelais que la verve de Tabarin¹¹ qui demande: »*Quelles sont les différences de l'amour?*«¹² »pour finalement conclure devant le Maître scandalisé (qui tient un discours emphatique sur »l'Amour *carnatif*, de la race des Dieux« et »l'amour *mangeatif* qui est terrestre«) qu'entre l'amour *carnatif* de l'homme amoureux et l'amour *mangeatif* de l'homme affamé, la différence n'est pas plus grande que la distance qui sépare les yeux de la bouche, puisque l'un entre par les yeux et sort par la *porte de devant*, l'autre entre par la bouche et sort par la *porte de derrière*, et qu'entre ces deux portes la distance n'est pas plus grande qu'entre les yeux et la bouche.

La constante mise en équivalence du haut et du bas, caractéristique du grotesque est (re)découverte, conscientisée puis sciemment utilisée par les élèves comédiens à partir de ce corps inventé, »fictif«. Plutôt qu'un abaissement »moral« de l'humain, c'est la mise à jour des pulsions qui s'accomplit et quand on pense aux conflits entre les forces vives de l'individu et les impératifs sociaux auxquels il est soumis on ne doit pas être surpris des chemins détournés et des formes que les pulsions empruntent pour se révéler. Le problème n'est pas ici de juger de la moralité, de la vulgarité ou de la violence, mais bien d'expérimenter des formes extrêmes. Cette première expérience de métamorphose volontaire permet aux élèves de se libérer de la honte de leurs propres formes. Leur conception des relations du corps au monde se modifie. Ce premier travail les sollicite aussi bien d'un point de vue physique que psychologique et imaginaire et leur permet de découvrir la richesse des formes hypertrophiées ainsi que leur puissance métaphorique.

Puissance dramatique du corps grotesque

Après cette étape, dont le but était de pouvoir aborder le grotesque de façon positive et de l'assumer, l'élève travaille à la déformation de parties du corps choisies en fonction de ce qu'il veut alors explorer. Il s'agit d'accentuer (ou de déplacer) des parties du corps réel ou fantasmé (avec des mousses). Le plaisir de faire l'expérience de ce qu'il est possible de tirer de la forme ébauchée par l'association inattendue, parfois involontaire et formée en dehors de toute idée préconçue est un des moteurs de l'atelier qui

¹¹ Tabarin : troupe de trois farceurs qui triomphèrent à Paris de 1618 à 1626.

¹² AVENTIN (G), *Oeuvres complètes de TABARIN*, Paris, Jannet, 1858, tome 1, p. 66.

permet à l'inventivité propre à l'esprit grotesque de s'épanouir dans des corps et des attitudes extra-quotidiens.

«La nouveauté inattendue, la fantaisie proluxe et la liberté capricieuse d'une imagination dont l'oeuvre de J. Bosch à la Renaissance offrira la plus éclatante floraison.»¹³

Pour cette partie du travail, afin de construire leurs corps et pour en explorer les potentialités dramatiques, les élèves comédiens disposent d'une iconographie sur le grotesque comportant des reproductions de peintres aux oeuvres violentes, théâtrales, comme par exemple J. Bosch, Brueghel et Goya, avec lesquels Artaud voulait que le théâtre rivalise.

«Toutes ces peintures sont à double sens, et en dehors de leur côté purement pictural elles comportent un enseignement et révèlent des aspects mystérieux ou terribles de la nature et de l'esprit.»¹⁴

Les particularités physiques du grotesque telles qu'elles sont explorées dans l'atelier se répartissent alors en plusieurs catégories :

– Les déformations, qu'elles soient digestives (hypertrophie du ventre et des fesses, parfois accompagnée d'un épaissement de toute la silhouette), sexuelles (hypertrophie des caractères sexuels), motrices (difformité de la structure osseuse : bosses et corps prolongé).

– Les déplacements, additions ou suppressions d'organes ou de parties entraînant une modification des proportions normales du corps : tête dans le ventre, corps siamois, corps sans cou, corps avec des organes virils à la place des bras ou des seins, jambes commençant aux genoux avec un ventre arrivant, lui, aux genoux, etc.

Après avoir construit, sculpté un nouveau corps, l'élève travaille à sentir imaginativement ses déformations, ses aberrations, à explorer ce corps au niveau de ses fonctions motrices (pousser, tirer, tenir), digestives (avalier, rejeter, retenir), sexuelles (pénétrer, engloutir, expulser), nourricières (appel à la sexualité comme agent de fécondité) et de leur manifestations. La démesure physique s'accompagne d'un travail d'accentuation du mouvement, de la voix, de l'action et de la manière dont l'action est traitée (rythme, forme de l'action, style). La démesure, recherche et conquête de l'absolu, exalte la réalité de l'appétit physique, porteur de grande cruauté (au sens où Artaud l'entendait) et est un des thèmes privilégiés du travail corporel sur le grotesque.

Ces corps grotesques, langues tirées, yeux écarquillés montrent la vitalité d'un besoin qui tient peu compte de l'objet requis pour son assouvisse-

¹³ RIBON (M), *opus cité*, p. 111.

¹⁴ ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, éd. Gallimard, col. Idées, 1983, Lettres sur le langage, p. 187.

ment. Les yeux exorbités semblent ne pas voir, mais ne sont-ils pas poussés de l'intérieur par une force trop longtemps contenue et qui cherche à se libérer ? Soulignée à propos de l'oeuvre de Bosch l'absence de communication avec les autres est un aspect essentiel du personnage grotesque. Chaque personnage est seul, ignorant son voisin, semblant ignorer même l'action qui se déroule autour de lui.

«Ils (les yeux) expriment la vie purement individuelle, et en quelque sorte interne, ayant son existence propre, de l'homme, laquelle ne compte guère pour le grotesque. Celui-ci ne s'intéressant qu'aux yeux exorbités (...), puisqu'il s'intéresse à tout ce qui sort, fait saillie, dépasse du corps. (...) de plus les yeux exorbités intéressent le grotesque parce qu'il attestent une tension purement corporelle.»¹⁵

Des images surgissent, montrant l'ambivalence de l'être : image de la maternité paternelle, à côté de celle de la mère phallique, image de corps mi-humain/mi-animal, image du corps absorbant jusqu'aux limites de ses capacités, dont Ubu est un exemple fort.

«Ubu a conservé le besoin de satisfaire sans délai ses instincts. C'est un ventre qui absorbe tout ce qui se trouve à sa portée au propre comme au figuré, l'or aussi bien que la merde, l'un étant le substitut de l'autre, comme l'enseigne Freud.»¹⁶

Le travail du grotesque permet l'engagement de la personne dans sa réalité non pas psychologique, mais pulsionnelle, revendicative, exigeante et cruelle. Il touche aux limites corporelles et mentales, décale et révèle la pensée, privilégie l'irrespect des conventions et permet ainsi d'accroître la possibilité de liberté et de jeu nécessaire au comédien qui doit pouvoir penser et vivre de manière ouverte pour découvrir et connaître toutes les virtualités humaines, lui, dont c'est la tâche de les représenter y compris dans leurs aspects les plus noirs.

Dans ce travail le fantasme de toute puissance est à l'oeuvre, ce qui explique d'une part la jouissance du comédien qui entreprend cette recherche et d'autre part l'inquiétude du non initié, car la difformité suppose la référence à une forme qui est pervertie et dont le résultat remet en question l'ordre des choses. Pour les jeunes comédiens, l'aspect transgressif, qui leur permet (le temps du jeu, dans un cadre structurant de recherche) d'exister en libérant leurs pulsions, abordant tous les interdits, se riant de la «père mission», est un élément important du travail si l'on comprend bien que la transgression est jouée et non réelle. La fonction cathartique du tra-

¹⁵ BAKHTINE (M), *opus cité*, p. 315.

¹⁶ BEHAR (H), *La culture potachique à l'assaut du symbolisme*, revue *Europe*, mars-avril 1981, p. 28.

vail théâtral, telle que Moréno¹⁷ l'a mise en oeuvre à partir du cas »Barbara« , officie et conduit les comédiens à développer une conscience plus aigüe d'eux-mêmes à partir de personnages.

Le corps grotesque dans l'art (et peut-être davantage dans l'art théâtral, où le corps est présent en chair et en os) questionne non seulement la conception de l'homme, mais aussi l'esprit qui a sous-tendu son évolution depuis la renaissance et a modifié la conception de son rapport aux autres et au monde. Ainsi que l'écrivait Artaud,

«la création et la vie elle-même ne se définissent que par une sorte de rigueur, donc de cruauté foncière qui mène les choses à leur fin inéluctable, quel qu'en soit le prix.»¹⁸

Capable de restituer avec force tous les conflits qui dorment en nous, le corps grotesque au théâtre assume la fonction du théâtre tel qu'il la définissait

«Le théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix qui si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile.»¹⁹

Paradoxalement, en exhibant un corps aux formes hypertrophiées, qui semble tout exprimer de ses pulsions, le corps grotesque crie son manque à être, car un être n'existe aux autres qu'en vertu d'une part de lui qu'il refuse de livrer, et qui, défiant toute prise, déclenche le désir. Or le corps grotesque se livre : il révèle une »vérité« qui pousse à la réflexion. L'artiste du grotesque signifie par son oeuvre l'opposition entre la réalité et l'idéal et il la magnifie. Par la déformation de l'apparence de l'être, l'essentiel surgit et cela ébranle car la corporéité, située du côté de l'inavouable est révélée soudain comme étant synchroniquement légitime et obscène. Ce n'est pas la difformité qui est obscène, mais le regard porté dessus, car l'émergence de l'animalité dans l'humain réfléchit l'inadéquation de l'homme à son désir et cela est insupportable. Toute extériorisation paroxystique est dérangement, voire obscène. Mais au bout du compte, c'est le regard du spectateur qui en décelant l'innommable sera en position d'obscénité. Il ne sera pas alors question de soulagement cathartique, mais bien plutôt d'un choc violent le mettant à découvert sans complaisance, et ce qui est aussi très intense et angoissant, sans jugement. Il ne lui restera plus qu'à accepter cette vérité, à moins de fermer les yeux et de se trouver dans la position des aveugles de

¹⁷ MORÉNO (J.L.), *Théâtre de la spontanéité*, Paris, éd. Épi, 1984.

¹⁸ ARTAUD (A), *opus cité*, Troisième lettre sur la cruauté, p. 160.

¹⁹ ARTAUD (A), *opus cité*, p. 40.

Ghelderode²⁰ qui veulent ignorer la vérité, rester dans leur état d'errance et refusent ainsi l'aide du borgne Lamprido.

²⁰ GHELDERODE (M), *Les aveugles*, Paris, Gallimard, 1979, p. 64; pièce écrite à partir du tableau de Brueghel l'ancien, et dans laquelle les aveugles ne veulent pas sortir de cet état d'errance provoqué par la cécité.

