

Le costume du théâtre pauvre ou la vérité cachée **Grotowski, le Living Theatre et le Squat Theatre**

Serge Ouaknine

Number 31 (2), 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28458ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouaknine, S. (1984). Le costume du théâtre pauvre ou la vérité cachée : Grotowski, le Living Theatre et le Squat Theatre. *Jeu*, (31), 56–64.

le costume du théâtre pauvre ou la vérité cachée: grotowski, le living theatre et le squat theatre

On entend, par *théâtre pauvre* (et non théâtre de la pauvreté qui se substitue le plus souvent au premier): entreprise rigoureuse, sur les plans conceptuel et artistique, menée par Grotowski, dans les années soixante, pour éliminer tous les éléments non intrinsèquement et ultimement nécessaires à l'exercice de l'action théâtrale, c'est-à-dire à une rencontre entre acteurs et spectateurs.

Tout l'attirail des artifices de la construction théâtrale est ainsi éliminé: faux nez, faux ventre, maquillage et poudre aux yeux, et, de même, tous les éléments propres à la « magie » de la scène à l'italienne: décor en trompe-l'oeil, toile peinte, trucage scénique. Adieu poulie, cintre, trappe, éclairage savant et scène tournante. Adieu féerie baroque et décorative. Fin du naturalisme par l'objet. Fin de la mimésis illustrative. Ce dépouillement ne touche pas seulement l'espace scénique mais l'approche même du jeu de l'acteur. Ne pas accumuler les savoir-faire. Éliminer, par un travail ardu, toutes les *résistances* de l'être. Le théâtre est un chemin de connaissance, une *interpénétration collective*, une *révélation de l'être par la redécouverte du corps* et par l'improvisation.

Pourtant, historiquement, cette façon de faire n'est pas neuve. Déjà, la scène élisabéthaine ne s'embarrasse pas de tout l'éventail de l'illusion scénique. Elle dit le triomphe du verbe, de la musique, des costumes somptueux et de quelques accessoires. La parole donne le vertige de l'image, se substitue à elle, la connote seulement dans la conscience d'un souffle donné par l'auteur. Les *dramatis personae* circulent dans le « vide ». Il tient à la construction du récit et aux paroles de « faire voir » le paysage de l'action et de sculpter les êtres dans le relief de costumes magnifiques. Ben Jonson, Shakespeare et Marlowe éliminent tout, sauf le référent visuel de l'être qui a charge d'incarner le mot. N'appelle-t-on pas, en anglais, *audience*, le public de théâtre, alors que l'« audience » française ne fait qu'écouter (des conférences...)? On parlera, en français, de « spectateur » de théâtre. Le *spectator* (latin) goûte le théâtre par la satisfaction que lui donnent ses « lunettes » (*the spectacles*, en anglais), exigence aussi capricieuse à combler que changeant est l'astre de la nuit. L'*audience* (anglaise) se satisfait d'une scène nue, car il s'agit, pour elle, d'entendre une sonorité qui, implicitement, fait voir. Triomphe de l'oeil pour les premiers. Triomphe de l'oreille pour les seconds. De part et d'autre de la Manche, le costume ne remplit pas la même fonction. Illustration chez les Latins (à l'exception d'un moment éphémère dans l'histoire de la *commedia dell'arte*), connotation de la

Dans *le Prince Constant* de Grotowski, « s'abolit même la frontière entre le vêtement et la nudité ».



parole dialogique chez les Anglo-Saxons.

Sur le plateau de la scène élisabéthaine, le vêtement est un élément du discours, dans une polyphonie d'échos. Importance est donnée à la parure, car « le monde est une scène et tous les êtres, des comédiens ». Le costume est l'amplification emblématique de la personne, la scène étant *terra incognita*, aussi « vide » que le Nouveau Monde. Tout sujet (tout personnage), sémiotiquement, n'est qu'un signe valeureux et perdu, dans une étoffe de fou.

En face, l'anthropocentrisme chrétien et gréco-latin fait de chaque sujet le centre d'un univers urbain dont on ne peut le dissocier. Chaque être « colle à la peau » de son costume, redondance de sa propre apparence, ridicule ou tragique, mais toujours sacrifié. Le visuel double l'auditif d'un pareil au même, sauf dans le merveilleux où, par l'extravagance des apparences, triomphe, non l'imagination du spectateur, mais celle du scénographe. Le costume délimite l'appartenance sociale alors que, chez Shakespeare, il englobe l'appartenance au Monde.

Mais Shakespeare, ce n'est pas le théâtre pauvre: il le préfigure seulement, d'une manière analogue. À la différence que, pour lui, la scène triomphe de l'humain, alors que Grotowski, catholique polonais, croit au sacrifice héroïque du sujet sur l'autel de la scène, comme lieu de la Passion. Ce dernier peut bien alors prédire la vanité des « richesses » puisque importe à ses yeux, avant tout, la valeur du sacrifice, d'une innocence à la saint François d'Assise, vêtu dans la plus stricte pauvreté. Le costume du théâtre pauvre est un effacement de la parure puisque la vraie vie est ailleurs, aux limites insondables du don de soi et de la nudité de l'être. Pour Shakespeare, l'existence est bouffonnerie et la luxure, illusion passagère. Pour Grotowski, la vie est un drame existentiel et la « pauvreté » (d'ordre spirituel), son ultime richesse.



« Pas de costume au Living [...] On joue avec ce qu'on porte dans la vie [...] Même les rôles à caractère historique n'ont pas de parure. » Ici, *Antigone*, en 1968.

Ce préambule choquerait-il notre lecteur? Les raccourcis que nous prenons à travers l'Histoire n'ont pour but que de mettre en évidence un des paramètres du discours scénique: le costume, dont la fonction est d'autant plus révélée, dans le théâtre pauvre, qu'il est le vêtement, non plus seulement de personnages, mais d'un jeu de signes créés par des arpentages savants de l'acteur. Dès lors que la scène se vide, l'être — son vêtement et son verbe —, sa calligraphie gestuelle et la densité de sa présence sont la condition minimale et nécessaire de toute théâtralité. Le costume du théâtre pauvre fera parler, par sa sobriété, par sa schématisation efficace du référent social, la nature du théâtre lui-même sémantiquement posé comme une *relation*. L'acteur sera ainsi maître du jeu et le public, ainsi, dépositaire et maître de l'imaginaire.

Il aura fallu tout l'appareillage de la scène illusionniste italienne et sa déconstruction, au 20^e siècle, pour réhabiliter le « vide », puis en finir avec la psychologie. Le théâtre va ritualiser non l'apparence mais la vérité cachée derrière le masque et le costume. Paradoxalement, la surcharge comme la nudité sont les antichambres du rêve, les expressions d'un univers jamais comblé; le théâtre, alors, et quels que soient les appareils du vêtement, demeure le lieu de la perte exprimée, d'une plénitude perdue ou à conquérir.

Bien qu'historiquement le concept de théâtre pauvre recouvre la pratique de Grotowski (*stricto sensu*), j'inclurai, dans ce courant, le Living Theatre et le Squat Theatre. Et nous y verrons des variations dans l'usage du vêtement.

Ici ou là, le vêtement n'est que le signe de l'apparence. Il n'est que cela. Tout costume renvoie à une politique et à une métaphysique de cette apparence, acceptée comme réelle. Le Living Theatre, le Théâtre Laboratoire de Grotowski et le Squat Theatre ont en commun une forme de vie communautaire qui comble l'inassouvissement inhérent à toute expérience théâtrale; chez eux, même si le costume disparaît dans l'habit quotidien de l'acteur, entre l'extrême somptuosité — rutilance et artifice — et le *T-shirt* et le *jean*, c'est une appartenance au corps qui se joue, un désir de l'être de briser les frontières du corps, avec ou sans parole. Costume vient de coutume. Et l'absence de costumes distincts pour la scène devient le signe d'une lutte de classes. Les *outsiders* montent sur scène, fuyant l'apparat bourgeois.

Comprendre le fonctionnement d'un costume, c'est pouvoir l'inscrire dans le vouloir dire spécifique des dimensions visuelles et de l'univers sonore. Le costume parle, certes, mais dans un discours qui, à son tour, le fait parler.

Chez Grotowski, l'image est là pour contredire le verbe, par un jeu de métaphores gestuelles. L'acteur se transforme à vue et, dans son jeu, le costume devient un personnage (la chemise devient cagoule et tête de mort, la tunique se transforme en chandelier d'église ou en fouet). Le visuel précipite le sonore dans une ritualisation extra-psychologique, quasi musicale. Les voix sont furtives, incantatoires, hystériques ou cavernueuses, souvent au bord du chant. Dans *Akropolis*, *le Prince Constant* ou *Apocalypsis cum figuris*, les costumes sont sans âge, connotant à peine l'époque. Ils amalgament un ensemble de référents: la mort, l'église, la bible, l'univers concentrationnaire, et, à la limite, nul ne serait gêné de voir les costumes d'un de ces spectacles glisser dans un autre, tant leurs univers se suivent et renforcent une forme de mémoire collective. Ici et là, le costume colle à la peau des intervenants

d'une manière si saisissante que s'abolit même la frontière entre le vêtement et la nudité, entre le personnage apparent et l'acteur réel. (Voir photo.)

Le Living Theatre ne s'est pas réclamé du théâtre pauvre, mais sa problématique formelle lui est voisine, de par l'importance dévolue au jeu de l'acteur comme premier constructeur de la signification, par une épuration analogique de l'appareil scénique et le renversement des codes en usage de l'espace scénographique. Pas de costume au Living, ou presque. (*On joue avec ce qu'on porte dans la vie, à l'exception de quelques détails sobres comme la blouse blanche du docteur Frankenstein.*) La scène est l'extension mythique du quotidien; même les rôles à caractère historique (*Antigone, Créon, etc.*) n'ont pas de parure. Les situations dramatiques sont rendues par la stylisation de tensions corporelles; le plus souvent, le personnage principal étant inclus dans un jeu de groupe. (Voir photo.)

Un costume stylisé n'illustrerait rien, puisque les acteurs sont l'incarnation *ici et maintenant*, à même leur vie, d'un anti-héros, d'une abolition du héros. Costume, donc, de « victime », d'aliéné, dans la fable, comme le spectateur dans son propre habit de ville. Le jeu figure des scènes qui se réfèrent au réel et dont le spectateur est la réplique, sans fard. Si le signe « acteur » est simplifié, le vécu du personnage demeure plein, d'une intensité exacerbée (torture, opération, poursuite, service funèbre, procession, discours prophétique, jeu totémique de danse et d'amour, àsanas de yoga, etc.). Dans *The Brig, Frankenstein, Paradise Now, Money Tower, Mysteries and Small Pieces, Seven Meditations* et *Antigone*, c'est le corps et le chant qui ritualisent le message, et le costume, lui, le « prolétarise », minimisant ou effaçant la distance entre l'acteur et la fable. Les corps *sont* le costume du jeu: corps enlacés, corps magmatiques, corps érotiques, corps violentés, corps esclaves, corps travailleurs, corps flics, corps tortionnaires, corps héraldiques du pouvoir, corps déchus de la mort. Le costume fait corps avec le signe du corps; il ne double pas le jeu; il ne connote pas le personnage. Il est signe de sa propre négation, renvoyant à l'acteur, « atypie » ou déviance de la convention sociale: la scène, comme la vie. Le costume est de « maintenant » par la vertu des êtres, non pas *en dehors du temps* mais dans l'urgence de ce maintenant sans futur ni passé et qu'il faut changer « ici même ». *Jeans, T-shirts* ou vêtements de hippies ne sont pas « un effet de style » mais la superposition de l'acteur et du rôle comme témoignage et provocation. Le vêtement est donc celui de la tribu, non du spectacle.

Il en est de même pour le Squat Theatre de New York, mais dans une perspective plus minimaliste encore. Là, le réel n'est pas dénoncé mais piégé. Le temps n'est pas celui de l'urgence mais celui de l'immédiateté. Démantèlement de l'apparence par un réseau d'intrigues: médiatisation en direct par vidéo dans le but de confondre acteurs et public; jeu de miroirs réfléchissant par la vertu de la transparence de la vitre qui sépare et réintègre en même temps l'action et le public dans la rue, l'action et les spectateurs dans la boutique (*Pig Child Fire, Andy Warhol's Last Love, Mr. Dead Mrs. Free*). Dans ces trois spectacles, l'illusion est construite et détruite par la force des images. Malgré un environnement qui tient du bric-à-brac, l'univers est austère; il se dégage le même climat au goût de mort et de défi corporel qu'au Living et que chez Grotowski.

Considérons un instant les deux premiers tableaux de *Pig Child Fire* (1977). Le public, sur des gradins, dans une boutique, voit, comme fond de décor, la rue.

la confession de stravogine

Sur scène, côté cour, un immense mannequin, pendu, mais la tête en bas, comme le « pendu » du jeu de Tarot. De son anus dépasse la tête d'un homme (un acteur) dont le visage a servi de modèle au mannequin. Côté jardin, un capharnaüm d'objets hétéroclites (bouteilles, machine à coudre, boîtes, pots, outils) sur une table. Des chaises. Atmosphère de débarras. Lecture d'un extrait des *Possédés* de Dostoïevski. Dehors (à travers la vitrine de la boutique), les passants s'arrêtent, collent leurs visages à la vitre, intrigués. Dehors, un homme tient en laisse un chien policier, tandis que la manche de sa veste brûle . . . Dedans, une femme, assise, lentement, pose un morceau de viande crue sur la toison d'une chèvre maintenue sur ses genoux. À l'aide d'un large couteau, elle coupe des tranches de la viande, qu'elle a préalablement caressée. Des objets sont renversés. L'homme au chien fait un discours de type militaire. Dedans, le pendu éjacule. Sur un fond de musique russe, on coupe la corde du pendu. Rideau.

nous sommes des mannequins

Quand le rideau s'ouvre à nouveau, le pendu a disparu du champ de la vitrine. De part et d'autre de la rue, deux hommes armés, bras tendus. Des haut-parleurs diffusent la musique du groupe allemand Kraftwerk: « Nous sommes des mannequins » (au rythme épique, mécanique et funèbre). Une femme armée tue l'un des protagonistes. Un homme pointe son revolver et tire. Un homme s'effondre . . . sur le bord de la vitrine. Le duel se poursuit. (Voir photo.) Atmosphère lugubre, pénombre. De manière inattendue, l'homme du lointain s'approche de la boutique, constate le décès de son opposant, tire à travers la vitrine et tue la femme meurtrière, dedans.



Pig Child Fire du Squat Theatre, en 1977. « Dehors, un homme tient en laisse un chien policier, tandis que la manche de sa veste brûle . . . »

Objets et situations donnent un cadre surréaliste, avec un goût « à la hongroise », pour les rites de la mort et les bains de sang. Les costumes renvoient aux années trente, mais passeraient inaperçus dans les rues de Budapest et de New York. L'homme qui tire puis meurt, dehors, est en costume de ville. La femme, dedans, est vêtue d'une robe sans âge et sans style, grise, longue: celle qu'elle a dans la vie.

L'univers est urbain, aux frontières du taudis, de l'accumulation misérabiliste d'objets sans usage, comme chez les « vieux » qui, souvent, ne peuvent se départir de la moindre trace qui leur confirmerait avoir existé. Le costume joue la même fonction. Il connote et souligne la réalité, mais le cadre scénique dans lequel il s'inscrit a une odeur de pauvreté, non que le but soit de dénoncer celle-ci, mais plutôt parce qu'elle se situe sur un « terrain vague », un dépotoir de l'humain.

Les êtres, pour le Squat et le Living, comme au Théâtre Laboratoire de Grotowski, sont des rescapés de tragédies, des loques humaines, hors de la luxure et des rideaux rouges. Sous le théâtre pauvre, il y a la pauvreté; celle des cœurs, des appétits et des sacrifices. Sous cette pauvreté sommeille, sans que cela ne soit explicitement dit, le rêve d'une vie vraie, inaccessible, et dont les actants sont en « souffrance » de gloire, sous le masque dérisoire de vêtements qui dénoncent LE costume. Sous le costume, le Squat Theatre dénonce l'homme urbain, mannequin des apparences et des désirs.

Dans *le Prince Constant*, la quasi-nudité du prince (un simple pagne de tissu blanc et une chemise blanche dont il va se dévêtir) n'appelle pas à la jouissance sexuelle du public ni même à la brisure d'un tabou. Elle est ici métaphore d'une nudité de l'esprit



« Un homme s'effondre. . . sur le bord de la vitrine. Le duel se poursuit. » *Pig Child Fire*, 1977.

offerte en holocauste aux cris de rapaces des courtisanes en tuniques et en bottes noires. La pauvreté vestimentaire est le vêtement, non pas du corps, mais de l'intériorité. Le vêtement du Prince, signe de dépouillement de la chair vers l'extase intime — du Père et du Fils —, tombe sous le regard des mannequins-courtisanes, pétrifiés de convoitises et de conventions. Dans *Andy Warhol's Last Love* du Squat Theatre, la nudité de la sorcière, dans la deuxième partie, là encore, est le vêtement d'une solitude, et son exorcisme, accompagné de gestes rituels, interpelle une vérité intime. Sa nudité joue par sa différence par rapport à l'artifice du masque de Warhol posé sur le visage d'un acteur. Dénonciation ironique du pape des années soixante, projeté dans la richesse, et message des acteurs du Squat pour dire qu'ils sont la relève authentique d'un *pop-art* passé aux oubliettes. Warhol joue face à la sorcière nue ce que les courtisanes jouaient face au Prince Constant: une vérité qui se dépouille dans le costume de la différence qui s'y oppose. Vision manichéenne, certes, ou simple dialectique de l'argumentation scénique, exactement comme la scène d'amour collectif dans *Paradise Now* du Living, qui oppose le vêtement bourgeois du public, dans la salle, aux corps dénudés des acteurs, enlacés d'Éros et d'amour. Le costume de ces spectacles oppose la vie (pauvre) à la mort (artifice), le bien (le rituel individuel et collectif de la quête du vrai) au mal (le rituel de la violence et du masque social), le vêtement à la nudité, et, au-delà de ce conflit, l'Avoir et le Paraître, à l'Être qui se rit des biens et des apparences.

Ces quelques exemples nous font voir que le costume, dans ces différentes approches, évacue le cliché de la scène et force le spectateur à une lecture neuve, autre, de l'apparence. Son attention est déportée hors du champ mimétique sécurisant du théâtre conventionnel vers le champ métaphorique, analogue à celui du rêve pour le rêveur.

Le théâtre pauvre explore le territoire de l'inconscient collectif et le costume n'illustre pas la signification du personnage. Il s'agit donc d'un paradigme référentiel de la réalité et non d'un syntagme naturaliste au premier degré. Le costume est un signe dans un tissu complexe de signes qui ne sont jamais immédiatement offerts au public, de qui la scène requiert un certain travail. Le costume s'inscrit dans les jeux implicites et non dits de l'inconscient (au sens lacanien où il est compris comme structure de la langue).

C'est en ce sens qu'il demande un effort discret du spectateur, car au théâtre pauvre, si la scène est « vide », le discours est riche de tous les codes scéniques qui remplacent la mimésis classique par la multidimensionnalité des messages. Le costume du théâtre pauvre ne peut se comprendre que dans cette richesse de l'écriture (la vocalité, la spatialité, le jeu des distances, la place du spectateur, les superpositions des messages verbaux aux encodages gestuels). Il autorise alors une émergence du spectateur pris comme sujet créateur et non comme miroir. Là où la redondance trop explicite du personnage vêtu en fonction de sa signification apparente pose l'idée de nature comme un cliché, la création d'un langage théâtral autonome transgresse la redondance du personnage et de son costume. La porte est alors ouverte à un langage où tous les signes de la scène deviennent connotatifs d'une vérité cachée. On parle bien d'une vérité « toute nue » pour faire entendre que le costume en est le masque. Le corps dans le théâtre pauvre a une valeur autonome en tant que signe créateur de la langue, en tant que signe constitutif et autonome d'un discours, où le visible renvoie à l'invisible.

Vêtir, c'est cacher quelque chose pour dire quelque chose à quelqu'un. Dans le théâtre pauvre, le costume ne couvre pas le message, il le met en transparence par les vertus du jeu. Il est un signe égal et non supplétif. Il n'ajoute pas de la théâtralité, il en retranche pour que celle-ci se construise à partir de l'imaginaire du spectateur et non de l'accumulation des significations. On ne peut, par conséquent, parler de ce costume « pauvre » sans parler aussi de l'univers éthique qu'il recouvre et de la nudité voilée qu'il prononce.

serge ouaknine

Linda Sorgini tient le rôle principal dans la production de *En ville* d'Élizabeth Bourget, par la Compagnie Jean Duceppe, un théâtre institutionnel. Photo: André Panneton. ►