

nickel quinze

la revue trimestrielle du Studiolo~IRTS de Lorraine. été 2007

Feuilleton Animation
Théâtrale III :
*De la première à la
seconde guerre mondiale*
par Didier Doumergue

GENEVIÈVE SEVIN- DOERING

*18, rue Neuve-Sainte
Catherine*

Par Anne Verdier

*L'idéalisation dans l'art
du costume*

Par Philippe Choulet

« *Faire corps avec* »

par Didier Doumergue

*L'objet du travail social
n°1*

Par Pierre Ravenel et
Didier Doumergue

Suite du feuilleton sur l'animation théâtrale

III- De la première à la seconde guerre mondiale

Didier Doumergue

Jacques Copeau est certainement le promoteur d'une posture singulière dans l'action théâtrale, par son parti pris moral, ce qui explique l'importance conférée aujourd'hui à son oeuvre par les hommes de théâtre en général et les animateurs de théâtre en particulier.

Chrétien, attiré par le mysticisme, il est déçu par la mauvaise qualité des productions théâtrales parisiennes et l'attribue à une perte du sens moral de la création. Toute sa vie, il recherche dans le théâtre la possibilité de réunir le public des spectateurs dans une communion à résonance quasi religieuse. Brasillach lui emprunte la principale idée d'un retour aux oeuvres du passé pour qualifier la mission de l'animation théâtrale qui consisterait à se charger de l'éducation théâtrale et morale du spectateur, parallèlement à celle du comédien.

La nécessité pour l'homme de théâtre de préserver sa conscience morale, de refuser d'aliéner son oeuvre à des intérêts mondains, continuellement affirmée par J. Copeau, explique qu'on le présente souvent comme le promoteur d'un théâtre indépendant, méprisant aussi bien la facilité commerciale que le conformisme académique. Sa pratique l'a conduit à des positions plus pragmatiques, comme le montrent ses efforts pour devenir administrateur de la *Comédie-Française* après avoir, au début de sa carrière théâtrale, mis son point d'honneur à dédaigner les éventuelles aides de l'État et préférer collecter des fonds auprès de mécènes, afin de protéger sa liberté de création.

Copeau expose explicitement sa conception de l'animation théâtrale dans un article célèbre, aux allures de testament, écrit en 1941 : *Le Théâtre Populaire*¹. Ses idées paraissent convaincantes quand il remarque : « Chaque fois que prévaut la volonté d'un État fort, nous le voyons soucieux au premier chef du problème théâtral. Il entend faire du théâtre une branche de l'éducation publique, l'expression d'une pensée nationale, c'est-à-dire l'expression d'une propagande »². Il prend ses exemples dans la Rome d'Auguste, la Révolution Française de Robespierre, et même la révolution bolchevique continuée par Staline, à propos de laquelle sa pensée se fait plus tortueuse.

Il semble en appeler à la fois à une intervention étatique nettement définie par son mode de financement et par son programme³. Cette intervention pourrait être éventuellement autoritaire, usant de l'arme de la censure, et pronant l'idéal d'une société forte luttant contre la décadence. Ses idées deviennent réactionnaires lorsqu'il formule la nécessité du cadre d'un État fort pour donner naissance à un théâtre capable de rassembler un public communiant dans la même ferveur spirituelle et prêt à un sursaut national : « Si nous voulons faire oeuvre saine et naturelle, oeuvre de vie, essentielle et durable, c'est à [ce] renouvellement des forces internes que nous allons nous attacher. Il se confondra avec l'aspiration unanime du pays, avec l'unique devoir de tous les français d'aujourd'hui : la réfection de la France. Une réforme d'une telle envergure ne s'opérera pas sans être dirigée. Elle ne sera dirigée et ne sera féconde que sous l'égide d'une autorité sévère. »⁴



Jacques Copeau dans son bureau du Vieux-Colombier en 1924

Cette séduction d'une régénérescence culturelle grâce à l'action d'un État fort se confirme lorsqu'il reconnaît la grandeur des manifestations spectaculaires du national-socialisme : « Les États totalitaires ont favorisé de grandioses déploiements spectaculaires en fonction du besoin qu'ils avaient d'obtenir de leur masse une poussée intérieure. Ceux qui ont assisté aux mises en scène multitudinaires que M. Hitler a multipliées dans son empire, comme autant d'occasions d'enflammer la foi national-socialiste, sont d'accord pour louer leur éclat grandiose et le saisissement qu'elles procurent. Leur vertu repose sur l'enthousiasme des animateurs, l'émotivité naturelle et la discipline militaire des comparses ».

Mais son admiration — qui apparaît du même coup comme une admiration de commande dans le contexte où il écrit — est immédiatement relativisée, par l'affirmation de

la distance qui sépare la fête politique, même théâtralisée, d'une représentation théâtrale et du respect des normes traditionnelles de qualité artistique qu'elle impose. Ainsi affirme-t-il : « il ne faudrait pas que le théâtre, même orienté par une mystique, prît exemple sur ces déploiements spectaculaires qui débordent sa capacité. Il faudrait se garder de confondre ce qui est du domaine de la parade, du défilé, de la fête, avec ce qui est de l'essence du drame. Le théâtre pour les masses n'est pas forcément un théâtre de masse. »⁵

Il faut garder à l'esprit cette critique, dans la mesure où elle donne le sens précis du travail de Copeau qui a le souci permanent de préserver la qualité du spectacle théâtral, ce qui exige la formation, à la fois, d'acteurs et de spectateurs capables de reconnaître et de défendre cette qualité.

En tant que directeur d'une école (l'école du Vieux-Colombier) en même temps que d'une compagnie (la troupe du Vieux-Colombier), il produit, dans son action, une première définition du métier d'animateur théâtral, reprise par ses élèves, dont beaucoup participeront à la création des premiers centres dramatiques nationaux. De ces élèves, Chanceler est certainement le plus représentatif et le plus intéressant pour notre propos, car il s'est efforcé de transmettre la compétence d'animateur qu'il s'est constituée sous l'influence de Copeau, et de la traduire par écrit.

Le métier d'animateur de théâtre : Léon Chanceler et le théâtre de la jeunesse

Dès 1929, Chanceler, pénétré de la nécessité de la formation théâtrale de la jeunesse, fonde un organisme voué à la défense de l'Art Dramatique, dont les activités sont orientées vers l'enseignement du théâtre, dans le cadre des mouvements de jeunesse (comme le scoutisme), d'éducation populaire, et des associations de théâtre d'amateurs.

De Copeau, il retient, en l'appliquant à son public spécifique, les idées d'éducation de la sensibilité artistique, de transmission d'une compétence au jugement esthétique et de valorisation « de la culture et de la spiritualité française »⁶. Il s'en démarque toutefois par une affirmation plus explicite de l'utilité sociale du théâtre et considère que le développement de l'expression de l'individu favorise le développement de sa personnalité. Ses travaux sur le jeu dramatique dans l'éducation affirment une profonde conviction pédagogique : « expression dramatique spontanée, gratuite, fonctionnelle, le jeu dramatique est, d'une part, l'un des meilleurs instruments de formation et d'éducation de l'enfance, et, d'autre part, le seul chemin de rénovation profonde de l'art du théâtre »⁷. La postérité de Léon Chanceler éclatera

1 Ce texte a été publié dans la *Bibliothèque du Peuple*, Paris, P.U.F, 1941, puis dans la revue *Théâtre populaire* N° 36 enfin en appendice d'*Appels*, textes de J. COPEAU, Paris, Gallimard, 1974, édition de référence.
2 *idem*, p. 282.

3 Nous pouvons voir ici une forme d'anticipation des politiques culturelles que mettra en place la V^{ème} république de Malraux à Catherine Trautmann en passant par Jack Lang.
4 Jacques Copeau, *op. cit.*, p. 293.

5 *ibid.*, p. 301.

6 Léon Chanceler. *Jeux Dramatiques dans l'Éducation*, Paris, Librairie théâtrale, 1936, pp. 18/19.

7 *ibid.*, p. 10.

après 1968 dans les pratiques et les théories de l'animation théâtrale en milieu scolaire⁸.

Son premier « Centre Dramatique » préfigure en 1929 le projet de « Centres Dramatiques Nationaux », tel qu'il sera défendu par Jeanne Laurent à partir de 1945, même s'il en diffère par son statut - il s'agit d'une institution privée et confessionnelle - et par certaines de ses missions. Lieu de production, de diffusion de spectacles, il est aussi un lieu de formation et d'échanges professionnels entre les animateurs issus du théâtre d'amateurs qui peuvent, par son intermédiaire, se professionnaliser dans les métiers du théâtre.

Ainsi, Chancerel contribue, par son travail et ses écrits, à promouvoir la reconnaissance d'un savoir de construction d'un événement théâtral adéquat à la nature particulière du public qu'il a pour fonction de former. Cette expertise théâtrale d'un type nouveau correspond à la complexité de la production d'un événement théâtral de qualité, c'est-à-dire à la fois satisfaisant techniquement, et personnellement enrichissant pour ceux qui participent à l'événement.

La définition de cette expertise théâtrale, qui exige de l'animateur un effort de personnalisation de son action en fonction du contexte matériel et humain dans lequel il intervient (rural, scolaire, culturel, etc.), le distingue de la définition portée par le discours de l'État, selon lequel c'est un savoir-faire concernant tant la gestion du lieu que la lecture du texte théâtral. Elle souligne l'importance accordée au travail avec des profanes.

Cependant, les deux types d'actions se rapprochent dans la compétence à maîtriser le corps de l'acteur, et à faire varier la forme du lieu et le sens du texte, qualification commune aux deux expertises. Savoir construire le lieu théâtral en s'appuyant sur le corps de l'acteur est une qualification exigible de l'animateur qui travaille avec des amateurs. Savoir construire le corps qui correspond au lieu et au texte théâtral, est une qualification exigible du metteur en scène qui travaille avec des professionnels. En reconnaissant le pouvoir formateur pour les amateurs de la création d'un spectacle, Chancerel réunit les deux principes dans une compétence partagée entre professionnels et amateurs.

Avant d'examiner, dans la suite de ce « feuilleton », la manière dont ces deux principes actifs s'articulent aujourd'hui, comme nous le vérifions par la lecture des déclarations de bon nombre de professionnels du Théâtre Public, il nous faut exposer une troisième doctrine disponible pour justifier l'action culturelle : la doctrine théâtrale marxiste.

La politisation de la culture et le théâtre de classe

Dans le contexte politique qui voit se constituer une conception personnaliste

de l'animation théâtrale, localisée dans des cercles privés, où le programme de l'éducation populaire par le théâtre commence à obtenir une reconnaissance de l'État, du fait de la valorisation de sa signification nationale, une conception plus radicale de l'animation théâtrale émerge soudainement. Elle acquiert une certaine visibilité publique, par son lien avec le Parti Communiste. Elle naît en effet de l'effervescence revendicative prolétarienne et des répercussions de la révolution bolchevique. Ses promoteurs s'emparent des techniques d'expression théâtrale dans un but d'éducation à visée ouverte de propagande et d'agitation.



Léon Chancerel dans le costume du docteur Arlequin Magicien

Le théâtre d'agit-prop

Le théâtre d'agit-prop apparaît strictement dans le sillage du mouvement ouvrier organisé, dès l'avènement de la Révolution d'Octobre. Il est, pour ses promoteurs, l'émanation du prolétariat organisé par les partis communistes nationaux qui fleurissent dans une grande partie de l'Europe. Aux côtés de l'URSS ou de l'Allemagne et même de la Pologne, la France ne rejoint ce mouvement de théâtre de propagande que tardivement et sans grand développement, pour des raisons objectives de faiblesse d'organisation politique, de désintérêt envers la stabilisation d'une culture prolétarienne et l'outil d'agitation et de propagande.

C'est à partir du tournant des années trente que naît la volonté d'organiser les nombreux groupes de théâtre ouvrier en activité, à l'esthétique populiste disparate, autour d'un objectif ouvertement politique : l'éducation révolutionnaire prolétarienne.

La Fédération du Théâtre Ouvrier de France - F.T.O.F. - soutenue (mais non financée) par le Parti Communiste Français et la C.G.T.U. sont fondées en 1931. En substituant au Peuple le Prolétariat créatif, comme destinataire et inspirateur du message théâtral, ce sont les contenus, les formes, les fonctions, les modes de production et de diffusion du théâtre qui sont bouleversés.

Un aspect important et complexe de cette aventure est constitué par l'invention ou le recours à des techniques formelles nouvelles, comme le fameux « chœur parlé », parce que là réside une interrogation essentielle pour l'animation théâtrale, celle de la représentation et de l'auto-représentation sur scène d'un groupe social déterminé.

La F.T.O.F. défend la nécessité d'une nouvelle identité de comédien : l'acteur ouvrier. On peut lire dans son organe de presse, *La Scène Ouvrière* : « L'ancienne conception de l'acteur qui, au fond, était le porte-parole de la volonté d'autrui, des idées et des vœux d'autrui, se trouve supprimée dans le théâtre ouvrier. A l'ancien acteur se substitue maintenant un acteur nouveau, agitateur, propagandiste, tribun, organisateur des masses. »

On peut certes insister sur le radicalisme politique qui recrute ces nouveaux types de comédiens parmi les prolétaires. Mais il faut surtout souligner la volonté de faire reconnaître un nouveau type de compétence exigible du comédien, compétence à s'appuyer sur des savoirs indigènes, mais aussi sur toutes les ressources de communication dont il dispose, pour assurer l'intérêt du spectacle pour la population localisée à laquelle il s'adresse.

Un fort équipement culturel est nécessaire à la réussite de l'agit-prop et tempère à la fois l'idée d'une possibilité d'accès direct du militant ouvrier à une fonction d'animation, et celle d'une formation qui se réduirait au seul apprentissage de la doctrine communiste.

En témoigne la création du mensuel *La Scène Ouvrière* dont une vingtaine de numéros paraissent de 1931 à 1932 : « Durant les deux années de sa parution régulière, elle [*La Scène Ouvrière*] fonctionne comme la colonne vertébrale de la F.T.O.F. : elle fédère, organise en centralisant et diffusant le matériau de base (pièces, saynètes, chœurs parlés, chansons), en formant politiquement ses membres (éditos, manifestes, polémiques) et techniquement (conception du décor, du costume, avec dessins à l'appui; directives concernant la diction, avec exemples et exercices), en assumant l'émulation sur la base du projet fondamental de la F.T.O.F. avec textes théoriques, sur la forme, le travail collectif, l'improvisation, étayée par des études de F. Mehring, de Radek, de Maïakovski, etc. »¹⁰.

⁹ «La Scène Ouvrière», numéro de novembre 1931, cité par Philippe Ivernel, *Le Théâtre d'Intervention depuis 1968*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, p. 12.

¹⁰ Claude Amey, «L'expérience française du théâtre d'agit-prop», *Le théâtre d'agit-prop, de 1917 à 1932*, sous la direction de Denis Bablet, Lausanne, La cité-L'Age d'homme, 1978, p. 135.

⁸ Cf. Jean-Pierre Ryngaert, *Le Jeu dramatique en milieu scolaire*, Bruxelles, Ed. De Boeck, 1991.

le Groupe Octobre, l'évolution de l'agit-prop et son extinction

Très vite l'agit-prop ne correspond plus aux diktats de l'art prolétarien proclamés par Moscou. On assiste à une reprofessionnalisation des comédiens engagés politiquement, à une mutation des groupes d'amateurs en compagnies régulières et professionnelles. La F.T.O.F. est dissoute en avril 1936 et le Parti Communiste se convertit au projet d'un Théâtre du Peuple des plus classiques, en référence à Maurice Pottecher et Romain Rolland, associant tous les spectateurs en un seul bloc, le Peuple, visant la fusion sociale par l'art collectif et poursuivant le but de l'Instruction artistique et sociale de la Nation. Les groupes issus de la F.T.O.F. comme le célèbre *Groupe Octobre* dont font partie Jacques Prévert ou Pierre Renoir, jouent encore dans les usines en grève, durant la très courte période de l'été 36 qui correspond aux grandes mouvements populaires des débuts du Front Populaire. Mais *Octobre* se disloque pourtant en automne 36, ce qui est significatif d'un défaut de soutien moral, politique et financier du parti et des syndicats qui avaient contribué à sa naissance.

L'Union des Théâtres indépendants de France - U.T.I.F. - est créée, élargissant sa composition aux gens de métier dont la rhétorique professionnelle fait un retour en force en opposition avec l'ancienne idéologie amateuriale. L'exigence de qualité artistique et la réunion d'un public communiant dans la même foi en ses artistes-représentants justifient la mise en avant du métier, « la substitution de critères professionnels à ceux que secrète une pratique différente, hors institution »¹¹ et le rejet de « l'amateurisme » redevenu un terme négatif.

Ainsi, le théâtre d'agit-prop, fortement instrumentalisé dès ses débuts, ne peut atteindre à aucune autonomie, ni dans la forme ni dans le fonctionnement. Dépendant des décisions politiques qui se prennent ailleurs, il contribue, de façon parfois opposée aux aspirations de ceux qui l'avaient porté concrètement, à la professionnalisation de l'activité théâtrale que les stratèges politiques justifient par son assimilation à un travail collectif, exigeant les mêmes formes d'organisation rationnelle que celles appliquées dans le monde industriel. Certes, une conception de la société divisée en classes interdit au discours marxiste de se fondre avec le discours républicain. Mais l'assimilation du peuple aux masses qu'il convient d'éduquer avec des moyens scientifiques conduit, dans le contexte français comme dans le contexte soviétique, à admettre la nécessité d'une division du travail, et donc d'une professionnalisation des artistes, qui sanctionne la séparation entre ceux dont le théâtre est le métier et ceux qui rêvent de création collective ou de création populaire.

La Libération et la construction d'un compromis

La revendication d'une autonomie de l'art, précédemment évoquée, relève d'une tendance idéaliste bien connue. L'attachement revendiqué des individus à certains discours politiques, s'avère en effet inséparable de situations pratiques, qui, non seulement, les conduisent parfois à changer de discours, mais à frayer des passages d'un discours à un autre, et à trouver des compromis utiles à l'action collective. C'est ce qui saute aux yeux, lorsqu'on examine les conséquences de la période vichyssoise sur la pratique du théâtre. Le brassage de militants d'éducation populaire, d'animateurs des mouvements de jeunesse catholique, de jeunes comédiens, d'universitaires gaullistes ou communistes, qui s'effectue dans les organisations de la Résistance, mais aussi dans des organismes culturels de Vichy — l'association « Jeune France » autour de Pierre Schaeffer et l'équipe de la revue *Esprit* dirigée par E. Mounier ou l'institution de l'École des Cadres (civils et militaires) d'Uriage, où l'on retrouve les noms de Joffre Dumazedier, Hubert Beuve-Méry, Olivier Hussenot, Jean-Paul Grenier, les Comédiens-Routiers, compagnie fondée par Chanceler après l'aventure des « Copiaux », etc - aura un effet incontestable sur le travail de définition et d'organisation de la politique théâtrale en France qui s'engage à la Libération.

Comme le remarque Marc Fumaroli, les périodes très instables de la guerre permettent des rencontres entre des personnes, et des rapprochements de points de vue différents, qui nous surprennent aujourd'hui, plus de cinquante ans après, dans l'ignorance (l'illusion) où nous sommes du degré de pureté des clivages du passé. Des hommes vont ainsi apparaître, qui défendent curieusement, tout à la fois, les idées de « Lyautey, théoricien du rôle social de l'officier (...) [celles du] scoutisme et [du] patronage catholique influencés par les Maisons de la Culture et les Oeuvres Laïques des partis du Front Populaire et s'enhardissent à concevoir une mission culturelle de vaste échelle appuyée sur l'État »¹².

(à suivre)

Dossier Spécial



GENEVIÈVE
SEVIN-
DOERING

¹¹ Marc Fumaroli, *L'État culturel*, Paris, de Fallois, 1991, p. 92. Fumaroli fait un bref historique de «Jeune France» en se fondant sur la thèse inédite de Véronique Chabrol («*Jeune France*» : Une expérience de recherche et de décentralisation culturelle), fille de Paul Flamand, ancien directeur des éditions du Seuil et membre de l'association « Jeune France ».



18, Rue Neuve-Sainte-Catherine

Anne Verdier

Marseille. Une rue ensoleillée derrière le Vieux Port. Quelques marches à monter. Nous quittons la chaleur de la rue pour entrer dans la fraîche pénombre de l'atelier de Geneviève. Un ancien entrepôt de l'arsenal des galères de Louis XIV, mallons et poutres anciennes, sur lesquelles, juchés et distants, quelques chats abyssins président dédaigneusement aux destinées de la maison.

Geneviève Sevin-Doering était venue participer au colloque sur le costume organisé quelques mois auparavant à Nancy et à Metz, et nous nous étions quittés sur la promesse amicale d'un au revoir. À peine quelques semaines plus tard, elle nous avait demandé avec une délicieuse fermeté de concrétiser notre projet. Geneviève voulait des dates et insistait pour nous recevoir avant la fin de l'été... « mais pas en août, m'avait elle dit au téléphone. En août, les gens sont bêtes... ils n'ont la tête qu'à leurs vacances, ils ne réfléchissent pas... ». Nous étions prévenus. La visite à Marseille ne serait pas que touristique! Nous avons donc opté joyeusement pour un week-end en septembre, dans l'espoir d'être un peu plus à la hauteur des attentes de notre hôtesse.

Et ce samedi matin, en saisissant la rampe de l'escalier extérieur qui menait à l'atelier, - « cette rampe c'est mon baromètre me confiait Geneviève le lendemain, c'est grâce à elle que je sais le temps qu'il fait » : Geneviève a perdu la vue depuis plusieurs années - nous ne nous doutions pas encore des découvertes qui nous attendaient durant ces deux journées mémorables.

En nous recevant dans son atelier - c'est là qu'elle vit- Geneviève allait nous faire le précieux cadeau de nous livrer quelques -uns de ses secrets et de ses souvenirs. Innombrables penderies dans lesquelles sont rangés les costumes - chacun a son histoire - mannequins, podiums d'essayages, machines à coudre, casiers d'imprimeur reconvertis en espaces de rangement du matériel, ciseaux de tailleurs, rouleaux d'étoffes teintés, bobines de fils multicolores, plans de travail, une grande table de bois lisse, marquée d'innombrables brûlures de cigarettes - « c'est mon père, nous dit Mireille, la fille de Geneviève... c'est là qu'il travaillait » (le mari de Geneviève, Reinhard, teignait et patinait les étoffes). Geneviève nous laisse parcourir l'atelier, découvrir, nous imprégner. Les questions commencent. Elle nous invite : « tenez, essayez, vous allez voir par vous-même ». C'est à la fois ludique et plein d'enseignements : nous commençons à entrevoir le cheminement de ces années de travail qui l'ont menée à sa conception révolutionnaire de « la coupe en un seul morceau » . tous ces costumes nous frappent par leur beauté, leur ligne, leur couleur, mais aussi par le confort, la légèreté, l'aisance du geste qu'ils procurent, comme, nous pouvons le vérifier, puisque nous ne résistons pas au plaisir d'en endosser quelques-uns.

Après le déjeuner familial et chaleureux qui nous réunit autour de la grande table de Reinhard, Geneviève ouvre ses albums de photographies. « Les photos de Chaillot » dit-elle. Nous sommes installés sur le sol, « comme mes élèves, plaisante-t-elle », car il faut pouvoir se lever et prendre de la hauteur : « Un costume ne se regarde pas sur une table, il faut de la distance ». Geneviève, agenouillée face à nous, commente. C'est tout un pan de l'histoire du théâtre qu'elle nous fait revivre. Elle a travaillé avec Georges Wilson, Jean Vilar, Jacques Le Marquet, Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud, Léonor Fini... , et au fil de l'album, entre Avignon et Chaillot, entre *Maître Puntilla et son valet Matti*, *La Vie de Galilée*, *le roi Lear*, *L'Illusion comique*... en nous parlant de son travail, elle nous parle du théâtre, elle nous parle de l'acteur, du corps, de sa manière personnelle de travailler : « je ne peux pas habiller quelqu'un que je ne connais pas, nous confie-t-elle, ou pour qui je n'ai pas de sympathie. »

Elle parle de lumière... elle parle d'espace... Elle raconte ce qu'elle a inventé pour que ça « fasse vrai » (surtout que ça ne soit pas vrai, sinon « ça ne marche pas » !) vous voulez un costume qui « fasse blanc » ? surtout pas de blanc, le blanc sur scène c'est une catastrophe, ça prend toute la lumière et on ne voit plus rien... ah! mais si vous mettez du rose, alors là vous allez avoir un de ces blancs ! tenez, la soutane du pape. Tout le monde la croyait blanche. Eh bien, elle était rose. Le Marquet voulait du cuir ? j'ai pensé : surtout pas de vrai cuir, ça fait toile cirée ! le cuir en scène, c'est moche, moche ! (toujours cette complicité entre lumière et costumes ! « tu as vu comme je les ai éclairés tes costumes? », lui dit Wilson un soir de « couturière »). Pour faire du cuir, il faut une matière raide sur laquelle on coule de la cire teinte... là, vous aurez un beau costume de cuir ! et si vous prenez du tissu à faire les alèzes, ça vous fera du daim magnifique ! « ça c'est le costume de l'empereur pour *Dieu, l'empereur et le paysan* (Julius Hay) représenté à Avignon. Il fallait de l'hermine. J'ai pensé, pas de fourrure, ça ne sera pas beau. Il faut « transposer » l'hermine : j'ai fait un camail de cuir écu, dans lequel j'ai taillé des fentes régulières, ensuite j'ai glissé sous le cuir des petites plaques métalliques que j'ai fait ressortir par les fentes. Vous croyez qu'elles brillaient? Pas du tout. À cause de la distance, de loin, elles avaient l'air noir. Vous auriez vu cette hermine ! C'est ça la magie du théâtre ! »

L'autre obstacle à surmonter, explique Geneviève, c'est la distance. Le plateau de Chaillot est immense. La difficulté, les comédiens la connaissent bien ... l'un d'eux lui avait un jour expliqué que Chaillot obligeait à styliser le mouvement : « on ne pose pas un verre sur scène à Chaillot comme ailleurs, il faut que le geste soit vu du premier rang comme du dernier, et pour ça il faut jouer au ralenti, pareil pour les costumes, ajoute-t-elle, ce qui compte, c'est la silhouette. Les costumes doivent être très dessinés, très stylisés. » D'où la question des rapports des volumes au mouvement. « Les comédiens avaient souvent l'air d'être dans des boîtes, nous

confie-t-elle, les costumes ne suivaient pas... » et, à Chaillot, lui vient l'idée qu'il faut s'y prendre autrement. Que le métier de costumière n'est ni un métier de couturière ni un métier de tailleur mais un métier de sculpteur. Faire un costume, c'est faire de la sculpture en tissu. Peu à peu, s'impose à elle l'idée de la coupe en un seul morceau.

Les comédiens, elle les aime et c'est avant tout à eux qu'elle pense ... « J'aime beaucoup les comédiens, nous dit-elle, ils font un boulot pas facile, c'est eux qui portent la pièce, eux seuls... j'entends souvent critiquer un tel ou un tel : « il joue mal, il cabotine, j'ai envie de dire « mais faites le, vous, essayez... » et parce qu'elle les aime, elle se met, dit-elle, à leur service (la soupçonnerions nous de petite collusion avec eux « contre » le metteur en scène et le décorateur? Non, certes, mais tout de même... allez, parlons de complicité. Elle se donne plutôt la tâche de satisfaire et le comédien et le metteur en scène, rassurant le premier, donnant au second l'effet qu'il a souhaité, après s'être réservé le soin de trouver elle-même par quel moyen y parvenir... vous voulez du vert ? Bien. Et elle pense : « je vais vous mettre du bleu, c'est du bleu qu'il vous faut ! » Vous voulez une jupe plissée ? Bien. Et elle pense : « je vais vous faire une jupe en trompe l'oeil, une jupe plissée au théâtre, ça n'existe pas » (toujours cette fameuse lumière qui change toute la donne). Ce qui compte pardessus tout pour elle, c'est de rassurer le comédien. De gagner sa confiance et surtout de lui donner confiance dans son rôle, dans son personnage, et pour cela, pas vraiment de secret, juste une méthode : « il faut faire le costume avec lui »... tout simplement. Que nous sommes loin des dictatures, du prétentieux « moment de violence » que constitue, selon certains metteurs en scène, la découverte de son costume par le comédien ! « Faire avec eux, tout simplement, et ça se passe toujours bien. » « Avec eux », ça veut dire écouter, essayer, proposer, adapter, expliquer et, presque toujours, à la fin proposer la solution-miracle : vous vouliez ça ? mais ça vous gêne ? je le savais, alors « on » va faire comme ça. Et Geneviève apporte sa solution. Elle ajoute même parfois

dans le costume des petits détails, des ornements- petites pierres ou boutons- que, seul, le comédien verra et qui lui feront plaisir. Les exigences de la distance n'excluent pas la satisfaction personnelle. Une petite complicité intime. Le comédien est rassuré. Comment en serait-il autrement ? Elle met à l'aise, valorise le corps, le geste, cache les imperfections : « le costume de Juliette ! ah Juliette ! l'actrice avait une différence de 4 cm entre les deux côtés...je lui ai fait un patron adapté et on n'y a rien vu... ». Mise en confiance n'est toutefois pas « démagogie ». Geneviève a sa « méthode » pour arriver jusqu'au bout de l'aventure : mettre en confiance au début, écouter, faire avec, mais « à la fin, dans les derniers jours avant la première, rester imperturbable quand tout le monde panique ». Rassurer c'est aussi rester solide.



Robe Juliette, 1972

Devant cette photo de Jacques Dufihlo en manteau lacéré, Geneviève raconte : « celui-là ce n'est pas moi qui l'ai habillé ! il est venu me voir après la répétition et m'a dit de lui même : « vous avez vu mon costume ! *miserabilis* ! vous n'auriez pas fait ça, vous... » Il avait raison d'être mécontent ! un clochard avec un manteau déchiré ! mais ils n'en avaient jamais vu des clodos ! quand ils vont à l'Armée du Salut chercher un manteau, ils choisissent le plus beau, le plus chaud, celui qui est dans le meilleur état... vous ne signifierez pas le clochard avec une étoffe déchirée. Qu'est ce que c'est un manteau pour un clochard ? c'est son armoire, c'est sa maison, ... il faut signifier ça dans le manteau, et au lieu de le déchirer, il faut le faire bien fermé, avec plein de petites poches partout... frondeuse, Geneviève ? Peut être. Au service du spectacle ? sûrement ! »



Manteau de moine



Manteau de Woyzeck et plan de coupe



Sur un mannequin, au détour de l'atelier, près d'un poêle à bois, le costume de Goneril dans *Le Roi Lear*. Un beau mouvement équilibré entre le petit empiècement ornant le devant et la longue cape dans le dos. « C'est avec ce manteau que j'ai découvert l'importance de l'équilibre » dit-elle. « Le metteur en scène voulait un manteau qui fasse devant comme une sorte de petit plastron. Evidemment ça ne collait pas, le manteau tirait le plastron en arrière et gênait l'actrice. Comment le faire tenir ? J'avais un quart d'heure pour trouver la solution. J'ai alors senti sur **le corps de l'actrice** qu'il fallait que l'extrémité de l'empiècement et le manteau se rejoignent. Ça a été un éclair ! une inspiration ! J'ai eu l'idée de mettre en équilibre l'avant et l'arrière du costume grâce à une petite cordelette que j'ai fixée entre les deux pans. C'est là que j'ai compris qu'il fallait que je change ma manière de travailler. Parce que je venais de réaliser que l'équilibre ne venait pas d'en bas, mais d'en haut et qu'il ne fallait donc pas couper les vêtements à l'épaule. Il m'a encore fallu trente ans pour mettre au point ma technique de coupe en un seul morceau. Mais j'avais découvert le principe. »

Cette découverte l'a menée à quitter Chaillot pour travailler autrement. Sans toutefois savoir encore comment. De longues années de recherche. Nous comprenons mieux ce que représentent ces étranges papillons colorés collés sur d'immenses cartes à jouer, « le jeu des sept familles réinventé par Geneviève »...ce sont des patrons de coupe « en un seul morceau ». Ce principe de coupe (à ne confondre ni avec le drapé ni avec un vêtement sans couture) consiste à faire le costume sur le comédien lui-même, sans couper le tissu qu'elle pose sur les épaules – c'est de l'épaule, insiste-t-elle, que vient tout l'équilibre – puis en découpant tous les contours, en fonction du modèle à exécuter. Suivant les types de costumes, les « familles » comme elle dit, le

vêtement sera ensuite « refermé » par une ou plusieurs coutures. Par la suite, Geneviève appliquera ce principe à des vêtements de ville : elle nous montre un blouson « deltaplane », taillé dans de la soie de parachute- et à des vêtements religieux : « Le Père Abbé de Citeaux m'a demandé de concevoir un manteau de « sortie » pour les moines. Le voilà. » Didier l'essaie et confirme. Les moines cisterciens ont un manteau bien chaud, bien enveloppant, léger, fonctionnel et d'une rare élégance...

Habiller un acteur, ce n'est surtout pas enfermer son corps dans une boîte, c'est au contraire lui faire un vêtement qui libère le mouvement, qui suit le corps. Geneviève nous invite à essayer le manteau de Woyzeck réalisé selon ce principe. Un manteau conçu pour un danseur. Et nous sommes stupéfaits de

découvrir à quel point ce manteau est léger, à quel point il accompagne le geste, ne constitue aucune entrave, aucune difficulté, bien au contraire. « Vous auriez vu comme le manteau suivait quand le danseur allait au sol. Là, chapeau ! » se félicite Geneviève, avec humour et simplicité, cette belle simplicité de vraie grande dame que nous avons déjà admirée dans son geste de nous offrir un verre d'eau fraîche à notre arrivée. « Pour la broderie, c'est pareil, continue-t-elle, elle doit épouser le mouvement sans raidir ni alourdir le tissu. » Et pour cela, elle a son « truc », un trait de génie : « il faut faire venir la broderie de l'intérieur vers l'extérieur. Au théâtre, tout va toujours de l'intérieur vers l'extérieur », commente-t-elle tout naturellement - Quelle trouvaille ! - « Pour ça, il faut travailler les étoffes par le dessous, puis ouvrir le dessus... » « Comme ça, le regard n'est pas attiré par les intervalles, comme dans une broderie ordinaire, mais par la broderie elle-même qui, en venant de l'intérieur donne l'impression de s'épanouir et prend tout le relief, donc tout l'espace, dans l'étoffe. »

Geneviève se plaît à citer et à commenter cet aphorisme de Camus : « le costume simplifie et augmente ». Rien de plus juste dit-elle. « Simplifie ». Bien sûr. On n'a pas à faire de la reconstitution historique – c'est une évidence pour elle, citer l'histoire au théâtre c'est une affaire de transposition, pas de reconstitution- Il faut aller à l'essentiel, la silhouette. Par exemple, « pour le

costume de Roméo, qu'est-ce qui compte ? c'est montrer la jeunesse, pas la Renaissance. Un petit manteau court fera l'affaire ». La forme d'un décolleté suffit à indiquer si on veut montrer qu'on est au XVII^e ou au XVIII^e siècle. « Augmente ». Bien sûr. À cause de la distance. Espace et lumière. Équilibre et mouvement. Les partenaires de Geneviève. Et le plus beau compliment qu'on puisse lui faire : « les costumes qui entrent sont exactement ceux qu'on attendait. »

La journée a passé. Geneviève nous donne rendez-vous pour la soirée autour d'une authentique soupe de poissons spécialement commandée pour nous dans un petit restaurant typique du quartier du Panier. « La meilleure de tout Marseille », nous confie-t-elle. Nous reviendrons demain dans son atelier. L'atelier de Geneviève. C'est là qu'elle puise son inspiration, son énergie, parce qu'elle y vit au quotidien. Parce que pour elle, son travail est indissociable de sa vie, même si, précise-t-elle, la vie privée n'a pas à intervenir dans le travail. Espace « en un seul morceau », vie en « en un seul morceau ». Pour comprendre Geneviève, il faut la voir dans son atelier... c'est son espace, son théâtre. « Vous reviendrez, nous dit-elle au moment des adieux, et cette fois, nous passerons aux travaux pratiques ».



Manteau Leonor, 1986 et plan de coupe





L'IDÉALISATION DANS L'ART DU COSTUME

Philippe Choulet

«Le costume simplifie et augmente»
(Albert Camus)

Cet aphorisme de Camus nous fut révélé par Geneviève Sevin, qui le fait revenir de temps à autre pour ponctuer un avis ou pour légitimer une décision permettant la résolution heureuse d'un problème. Il couronne, en le mettant au jour, une logique de pensée, un principe d'action qui oriente de manière non suse, sous-jacente, implicite, le processus de formulation claire d'un problème, de recherche de la solution, d'accès à la perfection de la chose.

C'est donc un aphorisme d'artisan lucide et d'artiste éclairée. Comprenons déjà qu'il faut avoir beaucoup et bien observé pour en arriver là. Aphorisme d'aristocrate de la forme, et l'on comprend pourquoi c'est une plasticienne parvenue à son sommet qui s'en est emparée.

C'est que le costume en question n'est, aussi, pas n'importe quel costume — même s'il peut y avoir un impératif de communication (d'envoi de signes vite compréhensibles) dans le costume de tous les jours, ne serait-ce que dans celui du patron, du prêtre ou du travailleur de surface. Mais Camus entend parler du costume parfait, de celui qui accomplit sa fonction de costume — et parfois, dans la vie non artistique, il faut bien que le costume consente à servir au mieux l'intention. Il y a de la noblesse, parfois, à servir. Et le costume est un des objets les moins libres qui soient, toujours en lien avec un rapport social, une utilité et une volonté de signifier.

Toute la difficulté est de comprendre, de faire comprendre cette volonté, et donc d'organiser, de donner une forme à un matériau destiné à rendre possible cet envoi de sens, que ce matériau soit le tissu ou le corps singulier du comédien.

L'aphorisme concerne donc essentiellement celui qui y parvient — Geneviève Sevin, par exemple. Quant à celui qui n'y parvient (encore) pas, il ne lui sert de rien : ce n'est pas qu'il lui soit vain, car après tout, dire cela à l'apprenti le sensibilise à l'exigence nouvelle, à la vérité finale de la chose, à l'idée vraie : « voilà à quoi tu dois parvenir, voilà ce qu'il faut obtenir de la dialectique entre la forme et le matériau ». Mais tant que l'apprenti n'aura pas réalisé cette vérité (« réalisé » au sens de comprendre, mais aussi au sens de concrétiser dans l'expérience matérielle, sensible et nerveuse du créateur), la définition de Camus reste sans emploi, inopérateur. Logique : comme toute vérité, cette vérité du costume en art est finale. Elle n'apparaît à la conscience qu'à la fin. Elle ne nous sera apparue — révélée par Geneviève — qu'à la fin. On se dit : voilà donc bien le chemin à parcourir...

Cette vérité est ainsi un horizon de travail, et les deux verbes employés par Camus, simplifier / augmenter, cristallisent l'expérience de la conscience, en disant parfaitement ce que la conscience découvre (ou finit par découvrir, pour peu qu'elle y mette un peu du sien, comme du courage et de la modestie...), stupéfaite, dans et de son apprentissage. Quand on apprend, on apprend quelque chose de vrai à propos du monde et à propos de soi-même, et c'est l'expérience du travail de la chose qui nous permet de l'apprendre.

Quelle est donc cette vérité révélée? Quel sens donner, d'abord, à : « le costume simplifie »? Le verbe inquiète, à la mesure de la difficulté que nous pose le simple — toujours au risque du simplisme. Simplifier, c'est rendre simple, c'est abolir le confus, le compliqué, l'impénétrable, pour rendre visible, lisible, audible et intelligible (= compréhensible) le complexe. L'ennemi du simple non simpliste, c'est le compliqué et le confus, alors que le complexe est la condition maintenue du simple : sans le complexe, le fait de rendre simple n'aurait pas de sens. C'est parce que la complexité est un problème permanent des humains qu'elle en devient nécessaire, et que la simplification devient une tâche urgente. La difficulté est là : pour échapper au simplisme du faux simple, le simple, en tant que résultat vrai, doit garder quelque chose de la complexité à réduire, en la concentrant dans un nouveau signe. Cela porte un nom, l'intuition, qui trouve, parfois sans beaucoup chercher. A Brecht qui se demandait comment représenter des soldats qui ont peur, Karl Valentin conseille de leur blanchir le visage : un soldat, c'est blanc de trouille.

Simplifier vraiment, simplifier en vérité (les deux formules ne disent pas la même chose), c'est ainsi enlever, ôter, supprimer ce qui est contingent et dont on peut se passer¹³. Le contingent, c'est la foule de détails qui encombrant, qui étouffent, qui offusquent, comme on disait au XVII^e siècle, qui empêchent l'évidence de l'envoi et de la réception des signes. La vraie simplification relève d'un art de la purification, de la réduction à l'essentiel. Ce

qui n'empêche pas de conserver quelque détail, tant que celui-ci ne touche pas à l'ensemble et ne perturbe pas sa fonction : Geneviève reconnaît avec un sourire avoir concédé à tel comédien des boutons, parce qu'il s'en sentait plus à l'aise...

Il nous faut dire un mot théorique sur cette opération de simplification par le costume, qui suppose une autre opération de simplification sur le costume lui-même (et cette dernière opération a lieu dans l'esprit même du plasticien, en tant que travailleur de la forme). Que fait-on quand on simplifie ainsi, de manière heureuse et réussie? On schématise un organisme, on le dégraisse, on l'amaigrit, on le réduit à son squelette idéal, en ne faisant voir, donc en ne montrant que sa forme intérieure essentielle. Mais cette monstration n'est pas tant le dégagement d'une forme hors de la matière qui l'offusque (à la manière dont Aristote disait que l'Apollon était caché dans le marbre et qu'il fallait l'en dégager), que l'introduction violente d'une forme imaginée, pensée, conçue, construite, dans la matière même du tissu et de la chair, ce que Nietzsche appelle une idéalisation¹⁴.

Certes, cette violence est cachée par la grâce de la création — qui prend alors des allures de magie... blanche —, mais elle est bien présente, et sensible, dans l'effort mental de la conception et dans la détermination (choix, décision, exercice du jugement) de l'esprit du plasticien. Goethe : « choisir, c'est renoncer ». L'esprit de l'artiste est fait, aussi, de sacrifices. Cela n'est jamais sans cruauté, et d'abord de cette cruauté exercée sur soi-même — comme dit Nietzsche, la vie est une série d'expérimentations sur soi-même.

Le plasticien réussit ainsi la transposition d'un corps de signes à un objet concret, la communion de cet objet concret avec le corps de signes qui le vivifie, qui lui donne son sens, sa raison d'être, sa force et sa puissance. Cette puissance est une puissance d'affecter. Le costume marque son public, tout comme le comédien et le personnage — et il lui parle vraiment, c'est-à-dire qu'il lui dit une vérité. Car le costume, et donc le plasticien, est soumis non seulement à une obligation de moyens, mais surtout à une obligation de résultats : il faut, impérativement, que ça marche. Aristote: la vertu est l'excellence dans l'accomplissement de la fonction ou de l'action. Et si le corps de signes, c'est-à-dire le système du visible produisant l'invisible du sens, est confus ou indécis, le sens se perd dans les cintres ou dans le plancher de la scène, ou il file au dehors, par les portes et les fenêtres... Pour pénétrer les esprits, il doit être concentré, condensé. Cette idéalisation appelle une condensation.

Le costume est ainsi un ensemble cohérent, unitaire, un bloc très peu divisible, très peu séparable — ce n'est pas un abstrait, même si on

¹⁴ Nietzsche, dans le *Crépuscule des Idoles*, «Divagations d'un Inactuel», § 8 («A propos de la psychologie de l'artiste»), dit que l'ivresse est cette force plastique, ce sentiment d'intensification de la plénitude «qui pousse à mettre de soi-même dans les choses, à les forcer à contenir ce qu'on y met, à leur faire violence». Il nomme ce processus «idéalisation», qui consiste à «mettre violemment en relief les traits principaux, de sorte que les autres s'estompent.»

¹³ Cavallès: «Qu'est-ce en effet qu'idéaliser, sinon raboter l'extrinsèque» et éliminer l'arbitraire? Cf. *Sur la logique et la théorie de la science*, Vrin, p. 68.

peut remarquer un moment, une phase d'abstraction dans sa conception — , c'est un « concret synthétique » (Marx).

On voit bien le sens de cette apologie, qui est presque un « aveu », de Geneviève : « je ne suis pas un tailleur, une couturière, une costumière, je suis une plasticienne ». Et que fait une plasticienne en tissu? Des artifices.

Camus dit aussi : « Le costume augmente ». Le précédent verbe était d'amaigrissement. Celui-ci est d'amplification — et ce n'est pas un grossissement, c'est sans graisse, sans obésité, sans épaississement, sans alourdissement (y compris sans lourdeur rhétorique). Mais on peut aussi y entendre un grossissement au sens optique, comme l'action des jumelles, du télescope ou du microscope. Le costume est une aide pour le regard, une prothèse destinée à permettre l'observation, un instrument d'optique. Cette augmentation agit sur le volume d'air, sur le volume du vide, sur celui du mouvement, sur l'aplomb du vêtement. L'art du plasticien a quelque chose ici du sculpteur, mais avec la dure contrainte du mouvement vivant, qui vaut bien celle du marbre. On connaissait l'existence des amplis électroniques pour la musique, nous voilà devant un ampli visuel traditionnel.

Et il nous faut bien comprendre le prix de cette réflexion, dans la mesure où elle témoigne d'un souci de ce que les psychanalystes appellent transfert. Car pour faire en sorte que le costume soit bien lu par le public, même le plus lointain, le plus « miraud », le plus ignorant (il y a des publics qui n'ont pas appris à voir, ou à entendre...), il faut « se mettre à sa place », avoir la modestie de se demander ce qu'il peut bien y voir, ce qu'il faut absolument qu'il voie, quels signes lui envoyer par le biais du costume. Il y faut de la générosité — non pas morale (celle de la bonté dégoûlante : Geneviève n'est pas une Petite sœur des Pauvres), mais logique et ontologique: elle sait la nécessité intérieure du système, elle y consent, elle s'y plie de bonne grâce et exerce au mieux sa fonction, et finalement, elle n'a aucun mérite, puisqu'elle ne peut pas faire autrement. Sauf tout de même ce mérite-là : elle ne satisfait aucun narcissisme régressif, infantile, esthète ou dandy, son plaisir ne passe pas avant celui, collectif, fourni par le spectacle, il n'écrase pas celui d'autrui. Geneviève le dit: il faut savoir se tenir à sa place. On a l'impression que dans une vie intérieure, elle a lu les Stoïciens, grands théoriciens de la place de chacun dans le cosmos! On comprend combien Geneviève est habitée par le désir de mettre en mots son histoire et son expérience, afin de transmettre l'élément transmissible du travail, de la concentration, de la patience, de la trouvaille et de l'astuce — toutes choses dont tant d'artistes d'aujourd'hui se détournent (mais il est vrai aussi que beaucoup n'ont pas grand-chose à transmettre, hors leur mauvais exemple!). Geneviève sait ce que c'est que le transfert, et on pourrait lui adresser le compliment que Lacan faisait à Marguerite Duras, en ce qui concerne le pouvoir de dire la vérité de certaines expériences de la vie (de la vie d'artiste

ou de la vie tout court). Ces artistes savent quelque chose que nous ne savons pas, et ils n'ont pas besoin de passer par le détour de la vie intellectuelle et théorique pour les exprimer. Le vrai plasticien est un expert en intuition. Le concept, largué, rame derrière, — mais il ne désespère tout de même pas y comprendre un peu quelque chose (et surtout, ne lui interdisons pas d'espérer)... Du coup, la modestie de Geneviève nous incite à l'être, à notre tour.

Cette saisie de la vérité du costume a quelque chose d'antique, d'oriental, de chinois, même. Chose extraordinaire : finalement, on l'a toujours sue. Mais encore fallait-il la formuler (Camus, merci!), la remarquer et la retenir pour la transmettre. Geneviève, merci.



Manteau Hettiger, 1992 et plan de coupe

« FAIRE CORPS AVEC », L'ART DE GENEVIÈVE SEVIN-DOERING

Didier Doumergue

« La beauté réside dans le fait d'imaginer le mouvement ou le geste » Marcel Duchamp¹⁵

En-deça du devenir signe du costume

Les propos de Geneviève Sevin-Doering sur son propre travail de créatrice (conceptrice-réalisatrice) privilégient, semble-t-il, une composante spécifique du costume de théâtre au contraire d'une posture qui assimile étroitement le costume à un signe et ouvre rapidement la porte à la dérive de la surinterprétation que pointe très justement Christian Biet¹⁶. C'est alors, en effet, l'étude de la signification qui est favorisée, aux dépens de l'appréhension de l'existence objectale du costume. Or, lorsque Geneviève Sevin-Doering parle de costume de théâtre, c'est d'abord l'objet matériel qu'elle vise et fait considérer au spectateur, se démarquant d'une sémiologie qui réduirait le costume à un signe renvoyant à un référent¹⁷. Son travail pourrait être analysé dans le cadre d'une sémiotique du costume au sens où l'entend Kristéva : « Si le symbolique assure la limite et l'unité d'une pratique signifiante, le sémiotique y marque l'effet de ce qui ne saurait être capté comme signe, signifiant ou signifié »¹⁸. L'esquisse de la signifiante, qui n'est pas (encore) une signification, se situerait pour Geneviève Sevin-Doering dans la vie de l'objet en mouvement.

Certes, Geneviève Sevin-Doering écrit « concevoir un costume, c'est traduire visuellement l'essence d'une pièce, d'un argument, d'un concept »¹⁹, mais elle accorde à cet analogon visuel la dignité d'un objet en soi, elle replace le costume dans la dynamique du spectacle et c'est la dépouille calée sur un cintre ou sur un mannequin qui devient le signe de l'objet vivant sur scène.

Certes, elle écrit : « habiller un acteur au théâtre, c'est habiller une personnalité ; à l'opéra, un rôle, un archétype ; dans un ballet, un corps qui exprime une idée »²⁰. Mais habiller une personnalité ou un rôle ne se limite peut-être pas

¹⁵ « Entretien de Marcel Duchamp avec Laurence Gold », 1958, cité dans Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp, La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, éd. Française : Editions Georges Fall, Paris, 1974, p. 34.

¹⁶ Voir Christian Biet, « Des propriétés du costume et de la manière de s'en défaire », *Arts et Usages du costume de scènes*, sous la direction de Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumergue, actes du colloque « L'habit de théâtre et son double », éditions Lampsaque, Vion, septembre 2007.

¹⁷ Rendre compte du costume de théâtre tel que le conçoit et le produit Geneviève Sevin-Doering relèverait par conséquent d'une tentative d'excentrement du signe.

¹⁸ J. Kristéva : « Pratique signifiante et mode de production », introduction à « La traversée des signes », revue *Tel Quel* N° 60, Hiver 74, p. 25.

¹⁹ Geneviève Sevin-Doering, « Du Costume de théâtre, conception et finalité », *Lifting, la revue du musée de la mode*, n° 1, Marseille, Avril 1999, p. 30.

²⁰ *Idem*.

à les « signifier ». Quant à habiller un corps qui exprime une idée, ce n'est sûrement plus exprimer cette idée à l'aide du costume, ce que tentait par exemple le costume allégorique, mais nouer, par le costume entre autres, le corps expressif à l'idée en mouvement.

Enfin lorsque Geneviève Sevin-Doering écrit, au détour d'un exposé technique, « un vêtement peut être ample, il faut toujours sentir le corps. Autrement il ne fait pas partie de la personne, il ne fait que la couvrir »²¹, elle dit combien le costume fait corps avec la personne. Au cœur du questionnement sur le costume, elle pose en premier lieu la question de son lien au corps.

Le fondement anthropologique du costume de théâtre

L'anthropologie avance que, dans l'acte de s'habiller, s'effectue une première « manipulation » du corps qui rend acceptable sa naturalité. La transformation de l'apparence constitue le premier pas vers la construction du statut social et de l'identité dans le refus d'un biologique trop immédiat.

Olivier Goetz montre, dans *Une Robe de Chair*²², combien ce questionnement insiste chez des plasticiens actuels les plus inspirés lorsqu'ils font « œuvre » du costume. Leur imaginaire les pousse à l'extrême à cette évidence lorsqu'ils convoquent une dialectique du dehors et du dedans, du costume comme expression, non de la peau mais de ce qui serait le plus intérieur au corps, os et muscles, puis os envahissant l'extérieur, chitine animale ou armure du chevalier, muscles cousus les uns aux autres comme dans la confection de la fascinante robe de chair de Jana Sterbac. Ces artistes se livrent là à la plus convaincante des démonstrations. La leçon lumineuse des artistes dépasse le simple *embodiment* du costume en imaginant qu'il est l'expression du plus enfoui, un squelette extérieur qui ne « dit » pas le corps mais le soutient, le renforce, l'aligne, parce que tout d'abord, au sens propre, il naît de lui.

C'est aussi ce qu'ont repéré les anthropologues en notant le rapprochement symbolique fréquent du tissage et de l'accouchement qui fait du vêtement un être vivant, l'enfant métaphorique de la tisserande, ainsi que l'explique par exemple Françoise Cousin en étudiant les techniques Mayas de conception des pantalons à partir de lais tissés et assemblés : « le tissage maya préhispanique est caractérisé par la production de tissu à quatre lisières. Ils peuvent être éventuellement additionnés pour former une surface plus grande que celle qu'il est possible de réaliser sur le métier, mais ne saurait être coupés. Ils sont assimilables à un corps vivant et tailler

dedans serait l'équivalent d'une amputation. Tissés par les femmes, ils sont métaphoriquement leurs enfants »²³.

Ambivalence du rapport au corps noué par le vêtement, refus d'une proximité biologique trop étroite et naturalisation symbolique.

Rejoignant l'art des artistes lorsque, dit-elle, elle exerce pleinement son métier (« quand on fait ce métier à fond, il est un art à part entière »²⁴), Geneviève Sevin-Doering investit un vaste espace qui commence avec le sens anthropologique du vêtement. Elle appuie à ce point de départ sa vision globale pour atteindre, à l'arrivée pourrait-on dire, la question du costume de théâtre. Parce qu'elle n'a pas hésité à s'intéresser au vêtement ethnique, elle peut donner à sa réflexion une vaste perspective. Elle suggère d'ailleurs au concepteur-réalisateur de costumes de prendre connaissance de l'histoire des costumes des peuples du Monde : « Les costumes des peuples et des civilisations sont riches d'enseignement et d'inspiration, notamment pour la coupe, aussi bien technique qu'esthétique »²⁵.

L'étude du drapé ethnique, qui utilise les appuis du corps pour faire tenir le vêtement²⁶, lui fournit le modèle du lien du costume au corps. L'évidence qui s'est imposée à elle, après un cheminement de plus de trente ans, (son « système », comme elle dit, ses idées) de concevoir et produire un « vêtement en un seul morceau » organique, équilibré, relève du premier des deux principes culturels de l'habillement d'après la classification d'André Leroi-Gouhan : le *drapé*, enfilé, flottant ou le *vêtement droit* cousu (le second étant le *coupé*, cousu, juxtaposé, confectionné). Ces deux principes ont coexisté, mais le *drapé* tel que le conçoit Geneviève Sevin-Doering est un *drapé* bien spécifique, car elle y a intégré les essais et productions des formes du *coupé*, en refusant toutefois les coutures à l'épaule, qui brisent le mouvement et cassent le volume. Aussi peut-elle écrire :

23 Françoise Cousin, « L'art de faire des pantalons et la quatrième dimension » *Techniques et Culture 20 Variables et constantes*, éditions de la Maison des Sciences de l'homme de Paris, juillet-décembre 1992, p. 151. Je remercie Catherine Simon, ethnologue, pour m'avoir signalé cette référence.

24 Du Costume de théâtre, conception et finalité, *revue Lifting, art. cit.* p. 30.

25 Geneviève Sevin-Doering, en collaboration avec Mireille Doering, « Exigences de métier et critères d'évaluation à l'usage de concepteurs réalisateurs », *revue Lifting, art. cit.*, p.34. Geneviève Sevin-Doering recommande la lecture de l'*Anthologie des vêtements des peuples du monde Le Costume - Coupes et formes* - de Max Tilke.

26 André Leroi-Gouhan, « les techniques de consommation, le Vêtement », *Milieu et techniques, Evolution et Techniques II*, éd. Albin Michel 1945 et 1973, Paris, 1973, p. 214-215: « Par *drapé*, on désigne de grandes pièces généralement quadrangulaires qui tournent autour du corps, prenant appui sur une épaule ou sur les deux et qui tiennent, sans couture, par simple drapage, mais souvent avec le secours d'épingles, de barrettes ou d'une ceinture (...) Le *vêtement droit* [il] est composé de pièces quadrangulaires d'étoffe unies par des coutures ; sa plus simple expression serait un sac au fond percé de trois ouvertures : deux pour les bras, une pour la tête ; un dispositif aussi simple est celui de la chasuble qu'on trouve chez les Dayak de Bornéo : double pan de peau garnie de ses poils et décoré de plumes ».

« CRITÈRES TECHNIQUES : *Équilibre d'un vêtement* : Notion G.S.D. du vêtement « tout organique », à rapprocher de l'équilibrage d'un vêtement drapé enroulé autour du corps et fixé à un point. Il ne tient que s'il est bien équilibré. *Tangentes et point d'appui* : Notion de géométrie dans l'espace qui s'applique à la logique de l'ampleur et de la dynamique (tangentes partant des points d'appuis corporels). Ces notions concernent le tracé du plan de coupe, mais aussi la conception et l'essayage (...) »²⁷.



Blouson Deltaplane, 1987 et plan de coupe

Les vêtements découlent d'un système de représentation, d'une organisation de symboles en position de structure fondatrice du monde empirique. Le sémiotique s'inscrit bien dans l'espace de la pratique signifiante et retient l'organisation de symboles. Le costume effectue le passage de l'espace du corps biologique à celui de la représentation : « le vêtement- mais aussi les masques et les coiffures, les bijoux et les fards- sont chargés de propriétés symboliques : ils conduisent le corps au seuil de sa propre comparution » écrit P.-A. Michaud²⁸. Le corps s'est transformé en image, mais celle-ci reste vivante et animée par la vie du corps. Plus que de représentation, il faudrait parler de « figuration », c'est-à-dire de l'entrée du corps dans la représentation sous la forme de la « figure ». Le corps humain, lorsqu'il devient une image, une représentation, se présente comme « figure ». Il faut remarquer que la « figure » n'est pas le signe d'autre chose, mais la métamorphose d'un corps qui produit son image.

Cet objet, le costume, qui s'étend dans l'espace, est porteur des mouvements qu'il permettra, de la vie qui l'animerait. Il n'existe que dans le temps où il est porté, dans le mouvement qui le meut, dans l'effet qu'il assure, dans l'espace juste qui donne à le voir : la dimension du

27 Geneviève Sevin-Doering, en collaboration avec Mireille Doering, « Exigences de métier et critères d'évaluation à l'usage de concepteurs réalisateurs », *revue Lifting, art. cit.*, p.36.

28 P. A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998, p. 165.

spectacle, la distance de la scène²⁹. La temporalité du costume s'avère certainement complexe. D'où cette inversion : le patron est la trace qu'on en garde et non l'étape antérieure de projection et d'élaboration. Leroi-Gourhan le note dans son étude des techniques de fabrication : « il est évident que si la nécessité de prendre des mesures s'impose pour certains drapés cousus, elle n'entraîne pas la confection de « patrons » préalables »³⁰. Selon G. Sevin-Doering, il est préférable d'élaborer le costume à même le corps du comédien qui le portera et le fera vivre. Même dans le cas où préexisterait un patron, les essayages et ajustages sur un corps vivant constitueraient néanmoins l'essentiel. Aussi donne-t-elle les étapes de la conception d'un costume :

« 1- Ébauche sur un corps vivant d'un vêtement à partir d'une idée originale ou d'un patron existant- montage succinct.

2- Essayage sur le sujet, adaptation par ajustage, plis, etc...

3- Réglage : remise à plat du vêtement et correction du tracé en fonction de l'essayage, c'est-à-dire que **le corps modèle le plan de coupe**³¹.

Ensuite re-montage, re-essayage, re-correction, re-mise à plat, re-réglage, etc. autant de fois qu'il le faudra. »³²



Le mouvement, l'expressivité, l'espace.

Geneviève Sevin-Doering développe à coup sûr un « savoir-mouvement » du costume. La vie du costume est due principalement à sa mise en mouvement par le corps³³. C'est comme si le costume, aidant le corps à devenir une « figure », était l'image d'une forme, non pas le résultat

29 Le costume de théâtre est conçu en fonction de la silhouette qu'il doit sculpter, alors que le costume de cinéma est pensé en fonction du rapport de proximité que crée l'œil de la caméra.

30 André Leroi-Gourhan, « les techniques de fabrication, la Couture », *L'homme et la matière, Evolution et Techniques I, op. cit.*, p. 264.

31 Nous soulignons.

32 Geneviève Sevin-Doering, en collaboration avec Mireille Doering, « Exigences de métier et critères d'évaluation à l'usage de concepteurs réalisateurs », *revue Lifting, art. cit.*, p.36.

33 Un costume exposé dans un musée perd en intérêt. Ce n'est plus un costume mais la monstration d'autre chose : une étoffe, une prouesse technique (broderies, ornements etc...) bref, un savoir faire plus qu'un objet qui n'existe que s'il est vivant.

de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle mais la possibilité de tous les mouvements, sinon permis par le vêtement (qui se ferait alors leur creuset, leur condition de production), du moins auxquels le vêtement ne mettrait jamais obstacle, ne serait jamais une entrave. Le mouvement n'est pas une survivance à l'intérieur du costume, il en est une projection, une promesse.

Les costumes de Geneviève Sevin-Doering s'accrochent et s'enroulent autour du corps du comédien comme un serpent, devenant cette peau même dont le serpent se séparera à la mue, lorsque le comédien sortira de son rôle. Ce costume accompagne le comédien dans le déploiement dans l'espace d'une ligne serpentine. Aby Warburg avait déjà placé la collusion entre mouvement et motif du serpent au centre de ses recherches, qui vont de la représentation du mouvement par les peintres de la Renaissance jusqu'au rituel du serpent des Indiens Hopi du Nouveau-Mexique³⁴.

L'appréhension du mouvement au fondement de la création du costume est bien ce qui permet de distinguer la démarche de Geneviève Sevin-Doering d'une approche sémiologique. Le mouvement rend la manifestation d'un corps irréductible à sa signification. Aby Warburg, à propos des peintures de la Renaissance, écrit : « Avec l'introduction de figures qui se meuvent vers l'avant, le spectateur est contraint d'inverser les termes de l'analogie anthropomorphe. Il ne se demande plus « Que signifie cette expression ? » mais : « Quelle volonté s'exerce ? ». Bien entendu il désigne ici l'intervention active du regard du spectateur dans l'animation des figures en mouvement peintes par les artistes³⁵. Mais on y repère également le passage d'une interrogation visant la signification à une nouvelle question s'appropriant la vie et l'expression de l'objet regardé. La prise en compte du mouvement du costume refuse la catégorie idéalisante du signe au profit d'une appréhension de l'expressivité.

Le lien est connu entre l'expressivité et le mouvement, perçu ici comme transition d'un état à un autre. Rémond de Saint-Albine, par exemple, définit comme « succession » la notion de « sentiment », en qualifiant ce mouvement de l'âme dans le jeu du comédien : « La signification de ce mot [sentiment] (...) désigne dans les comédiens la facilité de faire succéder dans leur âme les diverses passions dont l'homme est susceptible »³⁶.

34 Sur Aby Warburg, outre l'ouvrage de Philippe-Alain Michaud, *Abby Warburg et l'image mouvement, op. cit.*, voir notamment : Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et le temps des fantômes selon Aby Warburg*, éd. de Minuit, Paris, 2002 et Giorgio Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom », *La Puissance de la pensée, essais et conférences*, trad. Joël Gayraud et Martin Rueff, éd. Payot et Rivages, Paris 2006. À paraître aux éditions Lampsaque, collection Le Studiolo-Essais : *Aby Warburg, Les costumes de scène pour les intermèdes de 1589, d'après les dessins de Bernardo Buontalenti et le livre des comptes d'Emilio de' Cavalieri*, trad. Anne Surgers.

35 Ph-A. Michaud, *op. cit.*, qui cite et traduit ces propos de Warburg écrit : « le mouvement est désormais autant celui du sujet regardant que celui de l'objet regardé ».

36 Rémond de Saint-Albine, *Le Comédien (1749)*, chapitre II, Ce que c'est que le Sentiment, in *Sept*

Dans un autre domaine, celui des arts plastiques, Goethe parle d'expressivité pathétique et la situe, à propos du Laocoon³⁷ : « l'expression pathétique la plus haute que les arts plastiques puissent représenter se situe dans la transition d'un état à un autre »³⁸.

C'est bien à cette expressivité pathétique que s'est attaché A. Warburg dans ses études, prenant le contre-pied des thèses de Winckelmann selon lesquelles le génie de l'Antiquité, restauré par la Renaissance, s'exprimait dans le corps immobile, l'harmonie et la sérénité³⁹. Pour G. Sevin-Doering également, le mouvement expressif naît d'un jeu de forces contradictoires. Le corps humain est soumis à l'attraction terrestre dont il aspire à s'arracher en s'élevant.

L'imaginaire du mouvement, pour Nietzsche ou Bachelard, est toujours ascensionnel. Dans le réalisme de G. Sevin-Doering, le mouvement réel s'inverse, manifestant à la fois la chute originelle et la lutte à laquelle celle-ci l'a condamnée, avec l'espoir de s'en sortir. L'homme est un ange foudroyé qui n'échappe plus à la pesanteur. Sur les appuis de son corps, Geneviève Sevin-Doering ajuste le vêtement qui le couvre, non pas les ailes que lui aurait attribuées un Dieu bon, mais le tissu du voile qu'il mettra en mouvement du haut vers le bas : « le mouvement va du haut vers le bas, enveloppe le corps, tourne - ouvre le cercle »⁴⁰.

Dans cette spirale verticale s'inscrit un sentiment tragique, celui d'être à jamais enchaîné à la pesanteur et de devoir conquérir sa liberté dans le mouvement d'ouvrir le cercle. Pour Jacques Lecoq « le mouvement vertical inscrit l'homme entre le ciel et la terre, entre zénith et nadir, dans un événement tragique »⁴¹. Il en propose l'illustration dans la « phrase de mouvement »⁴² inspirée du lancer de poids grec⁴³ : « On ne lançait pas le disque dans l'Antiquité comme on le lance aujourd'hui sur les stades, écrit J. Lecoq, le mouvement s'apparente à celui de la fronde dans un plan vertical. Ce magnifique mouvement développe un espace tragique et rencontre des attitudes analogiques proches d'un rituel : élévation, prosternation, torsion des douleurs, et

traîtes sur le Jeu du comédien et autres textes, édités par Sabine Chauouche, éditions Honoré Champion, Paris, 2001, p. 551.

37 *Groupe du Laocoon, sculpture grecque antique* conservée au musée du Vatican. Elle représente le prêtre troyen Laocoon et ses deux fils attaqués par des serpents.

38 J. W. Goethe, *Sur Laocoon*, Ecrits sur l'art, trad. Jean-Marie Schaeffer, éd. Garnier-Flammarion, Paris, 1996.

39 Cf. J. J. Winckelmann, *Réflexion sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et sculpture*, trad. Léon Mis, Aubier, Paris, 1954.

40 Geneviève Sevin-Doering, « Conception et réalisation d'un costume de théâtre », brochure *Atelier Art et culture du vêtement*, Marseille, chez l'auteur, sans date ni pagination.

41 Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, Actes-Sud, Arles, 1997, p. 92.

42 Ces « phrases de mouvement » correspondent, dans la pédagogie de Jacques Lecoq, à des procédés mnémotechniques qui concentrent et résument en une seule séquence l'ensemble des phases du mouvement abordé.

43 tel que l'a reconstitué Paul Bellugue dans son article « Le Lancement du disque dans l'Antiquité », *A propos d'art de forme et de mouvement*, éd. Maloine, Paris 1967, p. 233-247.

le cri de l'échappement dans le déséquilibre de la chute »⁴⁴.

Cette référence à Jacques Lecoq en filiation avec la réforme introduite par Jacques Copeau autorise à penser que le projet de G. Sevin-Doering trouve logiquement sa place dans un vaste mouvement qui a replacé, depuis le début du XX^{ème} siècle, le corps du comédien au centre de la création théâtrale.



Dans un article écrit en 1937, Jacques Copeau revient sur les objectifs d'éducation corporelle mis en œuvre à l'École du Vieux-Colombier, il y insiste sur la notion de «figuration»: « Nous avons fait de celle-ci [la mimique] la base de l'instruction de l'acteur, qui doit être sur la scène, par-dessus tout, un être qui agit, une personnalité en mouvement. Nous avons poussé assez loin cette méthode pour que l'apprenti-comédien arrive à être capable de «figurer» toute émotion, tout sentiment et même toute pensée par l'attitude, le geste et le mouvement sans l'aide de la parole. Notre école n'a été autre chose, pendant longtemps, qu'une école de figuration dans ses principes et dans ses recherches. Et cette figuration rénovée des formes artistiques les plus anciennes et même les plus primitives s'est inspirée dans son vocabulaire, non seulement du répertoire humain, mais aussi de celui des animaux et de toute la nature, interrogeant pour s'en pénétrer, l'arbre et ses branches, l'eau fuyante, la course des nuages, et jusqu'au feu dans sa frénésie. Il va de soi que ces explorations didactiques, [étaient] destinées à doter le comédien d'une «poétique» nouvelle, (...) »⁴⁵.

44 Jacques Lecoq, « Le Mime art du mouvement », in *Le Théâtre du geste, mimes et acteurs*, sous la dir. de J. Lecoq, édit. Bordas, Paris, 1987, p. 103.

45 J. Copeau, *Appels*, Paris, Gallimard, 1974, p. 114-115. Ce texte anticipe très précisément le futur programme de Jacques Lecoq. On y trouve déjà exprimée la primauté que donnera Lecoq à l'éducation du corps dans le but revendiqué d'enrichir la création théâtrale, l'inspiration, puisée à la source des quatre éléments dans l'activité créatrice (qui consti-

Lecoq emprunte les pistes dégagées par Copeau et approfondit la réflexion sur le mouvement au théâtre qui n'équivaut pas à un mimétisme simple : le geste comme signe référerait à un mot ou décrirait une forme extérieure, mais au contraire résulte de la reprise par corps des dynamiques de la nature (éléments, matières, objets, animaux, hommes, passions, couleurs, sons, etc...), ce que Copeau nomme «figurer». Ainsi Lecoq écrit : « Le mimétisme est une représentation de la forme, le mimisme (terme si bien éclairé par Marcel Jousse dans son *Anthropologie du geste*⁴⁶) est une représentation de la forme, le mimisme est la recherche de la dynamique interne du sens. Mimer, c'est faire corps avec et donc comprendre mieux »⁴⁷. Il y a là un nouveau mouvement de pensée qui recourt à la même expression du « faire corps avec » qu'il s'agisse du geste théâtral ou du costume de théâtre qui n'est pas pour autant une naturalisation mais qui exige au contraire l'intervention de la forme et par conséquent de la stylisation. Les propos de Jacques Lecoq en indiquent le cheminement : « Toute la qualité de la représentation sera dans la mise au jour de la vie secrète, cachée, derrière la première image reconnue. Si je mime la mer, il ne s'agit pas de dessiner des vagues dans l'espace avec mes mains pour faire comprendre que c'est la mer, mais de saisir ses différents mouvements dans mon corps même; ressentir les rythmes les plus secrets pour faire vivre la mer en moi et, peu à peu, devenir la mer. Par la suite, je découvre que ces rythmes m'appartiennent émotionnellement : des sensations, des sentiments, des idées apparaissent. Je la joue alors sur un deuxième plan et j'en exprime les forces en donnant à mes mouvements des traces plus précises, je choisis, je transpose mes impressions physiques. Je crée une autre mer : la mer jouée avec cet «en plus» qui m'appartient et définit mon style »⁴⁸. Pour Jacques Lecoq ce style personnel procède d'abord d'une stylisation du mouvement qui le simplifie et en change la dimension. Le geste, le masque ou le costume stylisent la performance scénique du comédien et lui permettent d'atteindre une plus grande dimension.

C'est dans ce sens que Philippe Choulet commente un aphorisme d'Albert Camus que Geneviève Sevin-Doering aime à citer « Le costume simplifie et augmente »⁴⁹. Simplification et augmentation sont deux grandes lois qui encadrent toute production théâtrale « heureuse et réussie », il est logique que s'y soumettent la gestuelle du comédien, le jeu du masque, la conception du costume et la scénographie. La simplification est

tuera plus tard la matière des études de Gaston Bachelard, auquel Lecoq se réfère explicitement) et l'objectif de doter le comédien d'une « poétique », terme qu'il utilisera dans *Le Corps poétique*.

46 Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, tome I, 1974.

47 J. Lecoq, *Le Corps poétique, op. cit.*, p. 33.

48 J. Lecoq, *Le Théâtre du geste, op. cit.* p. 96.

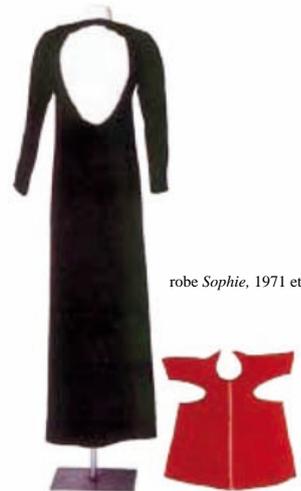
49 Cf. infra : Philippe Choulet, *L'idéalisation dans l'art du costume « le costume simplifie et augmente » (Albert Camus).*

bien connue des gestaltistes et psychologues de la forme comme résultant de l'acte mental qui fait percevoir la forme comme un tout. L'augmentation est un des aspects de l'immense variété des « techniques extra-quotidiennes »⁵⁰ mises en œuvre dans l'expression théâtrale.

Du savoir-mouvement à la préoccupation essentielle de la forme, la création du costume de théâtre devient œuvre plastique.

Dans sa conférence-exposition intitulée : « les maladies du costume de théâtre, réponse à Roland Barthes », Geneviève Sevin-Doering a sans doute refusé cette morale prônée par Barthes qui assigne au costume un rôle purement fonctionnel. Georges Wilson essaie d'aller un peu plus loin (mais guère plus) en acceptant que le costume soit « un plus, mais plus », propos que rapporte G. Sevin-Doering. Mais retranchons ce présupposé de servir farouchement la signification de la pièce, G. Sevin-Doering ne peut qu'être d'accord avec les trois maladies de base répertoriées par R. Barthes : l'hypertrophie de la fonction historique, l'hypertrophie d'une beauté formelle sans rapport avec la pièce et l'hypertrophie de la somptuosité. Pourtant elle ne suivra certainement pas le conseil donné au costumier par Barthes de se méfier « des valeurs planes de la peinture », d'éviter « les rapports d'espace, propres à cet art »⁵¹, parce que, dit-elle, « faire un costume, c'est relier un acteur à la pièce, à lui-même, au public » et que cette fonction l'inscrit d'abord dans l'espace habité »⁵².

Philippe Choulet rapporte justement un propos de Geneviève Sevin-Doering⁵³ : « Je ne suis pas un tailleur, une couturière, une costumière, je suis une plasticienne ».



robe Sophie, 1971 et plan de coupe

50 Sur les techniques extra-quotidiennes voir les travaux d'E. Barba et de l'ISTI, in Eugénio Barba et Nicola Savarese, *Anatomie de l'acteur, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. Eliane Deschamp-Pria, éditions Bouffoneries-Contrastes, Cazilhac (France), 1986.

51 Roland Barthes, « Les maladies du costume de théâtre » *Essais critiques*, éd. du Seuil 1964, réédition de 1971, p. 56.

52 Geneviève Sevin-Doering, « Du Costume de théâtre, conception et finalité », *revue Lifting, op. cit.*, p. 30.

53 Philippe Choulet, *art. cit.*



Juin / Juillet Salle Harlekin Art :

Le Cirque Fait Son Cinéma

Par 22 élèves, garçons et filles de 11 à 14 ans. Atelier arts du cirque UNSS (union nationale du sport scolaire), collège Jean Bauchez / le Ban Saint Martin.
Mardi 19 juin à 20h

Parcours Chorégraphique

sous la direction de la compagnie *Kubilai Khan* avec les étudiants de 1ère année en formation à l'IRTS de Lorraine.

Jeudi 21 Juin à 14h

Théâtre dans tous les sens

Par les enfants des ateliers ATL.

Dimanche 1er juillet à 17h

Iles Flottantes d'après l'Île au trésor de R. L. Stevenson

Avec les enfants et adolescents de l'école du Studiolo.

Jeudi 12 et vendredi 13 juillet à 20h

« L'Objet Du Travail Social n°1 »

Exposition réalisée par les étudiants éducateurs spécialisés 3^{ème} année et les plasticiens Dominique Fabuel, Amandine Meyer et Tommy Laszlo. Salle Harlekin Art du 22 au 25 mai 2007



Qu'une exposition ait lieu à l'IRTS de Lorraine ne laisse pas de nous étonner. Et que soient invitées des personnes à la visiter. Comme une autre exposition. De celles qui mettent en lumière des toiles dans les musées ou les galeries, des savoirs et des techniques dans les espaces à vocation scientifique ou technique, des gestes enfouis ou disparus dans les éco-musées. Celle-ci donne à voir l'objet du travail social, pris à son tour dans un dispositif de visibilité qui réunit plusieurs « installations ».

Genre de l'art contemporain, l'installation désigne une œuvre combinant différents médias en vue de modifier l'expérience que peut faire le spectateur. Expérience d'un espace singulier, d'un objet particulier ou de circonstances déterminées. Elle se définit par l'existence d'un auteur, par sa nature de parcours. Elle met en scène, dans un arrangement qui a sa propre dynamique, des médias traditionnels, peintures, sculptures, photographies, mais le plus souvent des médias modernes, projections (films, vidéos), sons, éclairages.



La mise en scène des objets est pour nous l'aspect le plus important de ce projet. Il nous permet de l'articuler à la tradition du spectacle de fin de cycle de formation des Educateurs Spécialisés qui a prévalu durant plus de vingt ans à l'IRTS de Lorraine. Dans ce sens, l'installation est moins en rupture avec la pratique théâtrale qui a précédé. Pour autant, le sens du passage de l'ère du spectacle à celui de l'exposition est sans doute encore à préciser.

Dans cette exposition, c'est le travail qui s'expose. La nature du travail humain n'est-il pas de s'exposer au regard de l'autre ? Mais là rien de surprenant : une école du travail social est bien le lieu où le travail social s'expose. Par la parole, la mise en récit et l'analyse des expériences. L'école est le lieu où est re-présenté quelque chose qui a eu lieu. L'expérience professionnelle. Où sont analysées les pratiques. Chaque mode d'exposition a ses vertus. Le théâtre permet de dire certaines choses. La danse d'autres choses. L'art plastique d'autres encore.



Ce qu'on va voir ici n'est pas le produit d'associations libres, ni celui de l'illustration, ni celui de l'enjolivement ou de la célébration, ni à l'inverse celui du dénigrement ou de la dénonciation, ni même de la nostalgie, de la trace ou de la mémoire. L'objet ici est d'abord un objet de pensée, ouvert, non construit, qui commande du discours. Un objet dans l'action, réhabilité, qui fabrique du travail social autant qu'il est fabriqué par lui.

Pierre Ravenel
Didier Doumergue