nickel vingt-quatre

la revue trimestrielle du Studiolo~IRTS de Lorraine. printemps 2013

Spécial Costume

A l'occasion du colloque international « le costume de scène, objet de recherche » qui se déroule du 20 au 22 mars au Centre national du costume de scène (CNCS) de Moulins, le Studiolo-IRTS de Lorraine, partenaire et co-organisateur du colloque, consacre un numéro spécial de sa revue « Nickel » au thème du costume rassemblant un florilège d'articles écrits sur le sujet par des amis de l'association et déjà publiés dans divers numéros précédents.

prix de vente: 4€

Mais où est donc passé l'acteur?

Propos décousus sur le costume de théâtre

Jean Goetz

«Costume», au théâtre, veut dire «déguisement». «Un jeune homme en coutil bleu …(Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleur*). Du tissu du texte au texte du tissu.
L'habit fait le moine, comme disent les Français, l'habit ne fait pas le moine, comme disent les Allemands. Cela veut dire rigoureusement la même chose. Dans ce paradoxe réside, peut-être, le secret du déguisement.
Pascal, grand spécialiste du déguisement.
Le moment où au cours des répétitions on répète pour la première fois en costumes, est un grand moment de théâtre. Les étonnements, les déceptions, les jalousies.
L'acteur : un texte qui n'est pas de lui, un vêtement qui n'est pas lui. Que reste-t-il de lui?
Les machinistes de tout genre qui agissent dans les coulisses, dans les magasins, dans les combles, ne sont apparemment pas déguisés. Mais quand Mauricio Kagel leur fait traverser la scène, de «cour» en «jardin», leur déguisement apparaît. Ce serait peut-être un peu facile -et pas très correct- de dire qu'ils sont déguisés en ce qu'ils sont. Tout homme déguisé devient un peu femme. Toute femme déguisée... Non, ça n'a pas l'air d'être symétrique. Derrière le décor il n'y a rien. Comme derrière le masque. L'acteur est coincé entre un texte et un déguisement. Le déguisement peut manquer, mais alors on est sensible à son absence (l'acteur? le spectateur?). Cette absence est vécue comme une présence.
Ces matériaux souples, minces, suffisamment solides, les tissus et le papier, qui permettent, sans l'être dès le départ, le texte et le costume, et donc, quand ils sont réunis, le théâtre. Du moins pendant les deux ou trois derniers millénaires. Le théâtre met en rapport les deux.
Ce que ne permet pas la toile d'araignée.
Dans certaines liturgies, le prêtre, en revêtant un *costume*, récite un *texte*, ou plutôt le murmure.
Les noms des tissus, leur fabrication, sont mal connus de la plupart des gens. Pareil pour les papiers. La «toile», l'écran. Le costume théâtral dans l'antiquité grecque est un archaïsme, comme dans les cultes liturgiques. Dans le théâtre d'aujourd'hui, il serait plutôt tourné vers l'avenir.
L'acteur est constitué par l'ensemble des rôles qu'il a joué, comme l'ensemble des déguisements dont il s'est recouvert. Souvent, au théâtre, les déguisements frôlent le ridicule. La nudité vers laquelle tend un courant important du théâtre aujourd'hui n'est pas une solutions. Les zizi des acteurs mettent mal à l'aise.

Trois images pour justifier mon titre. Deux sont perdues. La seule conservée ne montre qu'un vieux trench suspendu à un porte-manteau dans un couloir où il n'y a personne. On aperçoit vaguement la porte d'entrée. Les trois photos formaient une sorte d'histoire, «d'intrigue». Les photos perdues montraient ce vêtement porté par l'acteur, le propriétaire de ce vêtement, c'est-à-dire moi. La première montrait «l'acteur» devant la maison construite sur les plans de Wittgenstein à Vienne, aux murs de laquelle il s'appuie, n'ayant pu y pénétrer parce que ce n'était pas le jour d'ouverture. Une autre montrait l'acteur, c'est-à-dire moi, portant ce vêtement, accoudé sur le bord d'un pont du Danube, photographié quelques instants avant qu'il se précipite dans ledit fleuve. Il semble que l'image conservée soit l'image centrale de l'intrigue -à moins d'organiser l'intrigue dans un autre ordre-. L'image conservée devineresse intéressante quand on sait que nous sommes dans le couloir d'accès au cabinet de consultation du docteur Freud, dans la Bergstrasse. L'acteur y avait suspendu ce manteau, qu'il faut voir comme son déguisement dans l'existence.

On peut se demander -ce n'est peut-être pas étranger au sujet- ce que Freud a dit du costume de théâtre. Apparemment rien. Mais comment ne pas soupçonner que ces déguisements des acteurs et des gens dans la rue aient quelque rapport avec l'inconscient?

Les coulisses, le lieu le plus intéressant du théâtre, quand on peut y avoir accès, sont le passage, le sas, entre la réalité réelle -pour autant qu'elle existe- et le monde du déguisement, dans l'un et l'autre sens. Montage et démontage, construction et déconstruction, *Aufbau* et *Abbau*, *Umbau*. Les acteurs et les éléments de la métamorphose venant des réserves y convergent ou s'en éloignent. On s'y fige dans l'attente et le trac. Là, les maquilleuses, les aides de toute sorte, le metteurs en scène et ses assistants, les ouvriers qui manipulent les décors. Ni l'Enfer, ni déjà le Paradis. Les Limbes peut-être.

X. que je rencontre rue de la Pierre Hardie, moi la remontant, lui la descendant, me parle -par quel hasard?- du costume de théâtre -qu'il vaudrait mieux, lui dis-je, appeler des «déguisements»- que tous les costumes de théâtre, donc, tendent vers un costume de théâtre absolu, un déguisement unique, dont on ne peut avoir encore qu'une faible idée, qu'on ne peut encore imaginer. Je prétexte un rendez-vous urgent pour échapper aux élucubrations de ce promeneur oisif.

Le costume et les enjeux esthétiques du travestissement féminin

Jean-Marc Leveratto

Une culture nationale du théâtre oriente et structure le regard porté par les historiens du théâtre sur le travail de l'acteur. La culture anglo-saxonne du théâtre, dans un contexte qui accorde plus d'importance qu'en France au désir du consommateur, se caractérise par son attention à la situation d'interaction entre l'acteur et le spectateur[1]. La contribution directe de ce spectateur à l'évolution technique du théâtre, à travers l'exploitation commerciale d'objets spectaculaires qui l'intéressent particulièrement, est ainsi plus facilement reconnue. Ceci favorise l'étude du travestissement comme une technique du corps — au sens de Marcel Mauss, c'est-à-dire d'un «art d'utiliser son corps »[2] —, et la mise en relation de cet objet spectaculaire avec les préférences sexuelles du public[3].

Costume et désir homosexuel : l'emploi de travesti au XIXe siècle

Selon l'historien américain Laurence Senelick[4], le travestissement de l'acteur connaît au XIXe siècle une évolution significative. Il devient un emploi, c'est-à-dire un certain type de rôle, ouvrant pour les deux sexes la possibilité d'une carrière artistique. Il se distingue ainsi, en ce qui concerne les hommes, du recours ponctuel au déguisement grotesque, une représentation dérisoire de la féminité héritée de la scène élisabéthaine. Pour les femmes, cet emploi constitue également une nouveauté, car il se distingue significativement de la tradition théâtrale anglaise des « rôles culottes »[5], dans laquelle la femme conservait, selon Senelick, son identité sexuelle. L'actrice évitait, en effet, une incarnation convaincante de l'homme. Au début du XIXe siècle, l'interprétation par une femme d'un rôle de jeune homme, tel le très populaire *Jack Sheppard* (1839) de Mary Ann Keeley[6] se justifiait surtout par le fait que des «garçonnes»[7] étaient jugées meilleures, dans une période où la sentimentalité augmentait, que les garçons pour faire surgir l'émotion. Ainsi, les spectateurs n'étaient pas au théâtre confrontés à une femme soucieuse de se confondre avec un homme, pas plus qu'à un homme jouant une femme désirable.

De ce fait, le *drag artist* et la *male impersonator* sont des attractions révolutionnaires lorsqu'ils apparaissent, en Amérique puis en Angleterre, dans la seconde moitié du XIXe. Il s'agit d'emplois, comme le signale la création d'appellations professionnelles qui désignent spécifiquement ce type de rôle. Pour Senelick, ces emplois répondent au développement d'une « sous-culture homosexuelle ». Mais ils plaisent à l'ensemble du public en raison du pouvoir de neutralisation inhérent au travestissement :

Mary Ann Keeley - *Jack Sheppard*

> Les bénéfices transmis entre l'interprète et l'audience étaient […] réciproques. Les hommes et les femmes homosexuels, aussi bien que les travestis hétérosexuels pouvaient expérimenter le mélange des genres dans un contexte qui leur garantissait approbation et indulgence : l'audience pouvait savourer une conduite sexuellement provocante car elle avait été neutralisée par le travestissement. Le potentiel polymorphe des actes se révélait attractif à une époque où les identités sexuelles étaient sévèrement définies par les règles du costume. Les deux types de performances fonctionnaient comme la réalisation d'aspirations. L'incarnation de l'homme répondait au désir des femmes pour une liberté et une autonomie *(licence)* permises aux jeunes hommes. L'incarnation d'une femme répondait à l'aspiration de l'homme pour les vêtements colorés des femmes et pour le jeu de la vulnérabilité.

L'interprétation de Laurence Senelick, en même temps qu'elle permet de reconnaître le plaisir érotique dont l'emploi de " vrai " travesti était l'occasion pour les spectateurs homosexuels, réserve curieusement cette expérience érotique à ces spectateurs homosexuels. Elle désexualise, en la politisant, l'efficacité de l'acteur travesti pour le public hétérosexuel, en réduisant le charme du travesti à l'image de liberté qu'il donne au spectateur.

Le plaisir hétérosexuel

La « danseuse en travesti » , étudiée par Lynn Garafola[8], nous permet de rétablir l'efficacité érotique du corps de l'acteur sur le spectateur, efficacité sacrifiée par Senelick à sa fonction de représentation d'une personne « libérée ».

Incarnant les « jeunes marins, les hussards et les toréadors », la danseuse en travesti connut son âge d'or de la Révolution de Juillet à 1850, période où elle parvint même à « remplacer les hommes dans les rôles de jeune premier romantique ». Selon Garafola, ce phénomène concrétise le passage du ballet en tant qu'art de cour, loisir aristocratique à un divertissement soumis au marché et aux goûts d'un nouveau public bourgeois[9]. La « danseuse en travesti » représente, en effet, une figure « androgyne » qui procurait au spectateur le plaisir « tout à la fois de la grande poésie et du bordel »[10]. Les costumes de mousses, de marins, de hussards et de toréadors étaient spécialement choisis pour mettre en valeur, par l'intermédiaire des culottes et des pantalons collants, le corps de la danseuse qui, « de façon impudente, faisait de la publicité pour sa sexualité ». Ainsi, « le déguisement du travesti ne trompait personne. La danseuse en travesti restait une femme, et une femme très désirable, car une belle apparence était une des exigences de l'emploi»[11].

On comprend, au-delà du plaisir de la révélation d'un corps désirable, le caractère spectaculaire de la danseuse travestie en action.

1 Ce qu'exprime le souci de s'intéresser à " la scène " (*stage*) plutôt qu' " au drame en tant que forme d'expression littéraire ". *Cf.* A. M. Nagler, *A Source Book in Theatrical History* (1952), New-York, Dover Publications Inc., 1959, p. ix.

2 Marcel Mauss, " Les techniques du corps " (1934), dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, 1966, p. 365-386.

3 L'ouvrage de référence sur la question est *Crossing the Stage. Controversies on Cross-dressing*, éd. Lesley Ferris, Routledge, London and New York, 1993.

4 Laurence Senelick, " Boys and Girls Together. Subcultural origins of glamour drag and male impersonation on the nineteenth-century stage ", dans Lesley Ferris (éd), *op. cit.*, p. 88-95.

5 Les *breeches parts* — les rôles culottes — est le terme anglais pour désigner, au théâtre, les rôles principaux masculins interprétés, avec une grande réussite, par des femmes. Ils apparaissent dès la fin du XVIIe siècle. Ainsi Suzanna Percival (1667-1703) était spécialisée dans les *breeches parts*, et particulièrement admirée pour son interprétation du rôle de Macheath dans *L'Opéra des gueux* de John Gay.

6 Signalons que Loïe Fuller commença sa carrière théâtrale dans le rôle de Jack Sheppard.

7 Le terme est utilisé, par défaut et malgré le risque de contresens historique, pour traduire le terme " *Hobbledehoydens* ", néologisme formé de *Hobbledehoy*, ou " adolescent maladroit ", et *Hoyden*, qui désigne la " jeune femme énergique ".

8 Lynn Garafola, " The travesty dancer in the nineteenth century ballet ", in Lesley Ferris (éd.), *op. cit.*, p. 96-106. Certains indices confirment la pérennité de cette mode au-delà des années 1850. Adrien Peytel, par exemple, cite dans *Le théâtre et les artistes. Manuel de droit théâtral*, Paris, L'Édition Française Illustrée, Paris, 1917, p. 235, un jugement du Tribunal civil de la Seine du 2 juin 1905 : " Une danseuse étoile peut refuser de paraître en travesti et exiger de danser dans le costume traditionnel de danseuse et la jupe de gaze et de tulle alors que directeur a l'attention de l'habiller en dalmatique ".

9 Lynn Garafola, *op. cit.*, p. 97.

10 *Op. cit.*, p. 100.

11 *Cf.* la critique par Théophile Gautier d'Eugénie Fiocre en Cupidon dans *Neméa* " Amour ne fût certainement jamais personnifié par un corps plus gracieux ou plus charmant […] Quelles jambes admirables ! Diane la chasseresse les envierait ! ", cité par Lynn Garafola, *op. cit.*, p. 102.

> Dans le jeu codifié de la séduction qu'est le pas de deux, deux femmes se touchant et évoluant en harmonie dégageaient un érotisme peut-être encore plus puissant que leurs charmes physiques individuels. Le fantasme des femmes s'exhibant pour l'œil de l'homme est un produit de base de la littérature érotique, une espèce de scène de travesti mise en scène par l'homme dans l'intimité de son imagination.

Cette étude, en valorisant la dimension physique de l'action de la danse sur le spectateur permet de resituer l'emploi de travesti féminin au théâtre dans une tradition et d'éclaircir le sens de son succès.

L'histoire du théâtre doit donc prendre en compte la manière dont l'industrie théâtrale a dû composer, à partir du XVIII[e] siècle, avec la pression sociale constituée par l'intérêt sexuel du public. En l'absence d'une histoire du public de théâtre toujours en gestation[12], les interventions de la police des théâtres — les mémoires de vacation du lieutenant des gardes de la Comédie-Française par exemple — témoignent de cette pression exercée par le corps sexué du spectateur, corps difficile à domestiquer et à intéresser à la seule technique théâtrale[13].

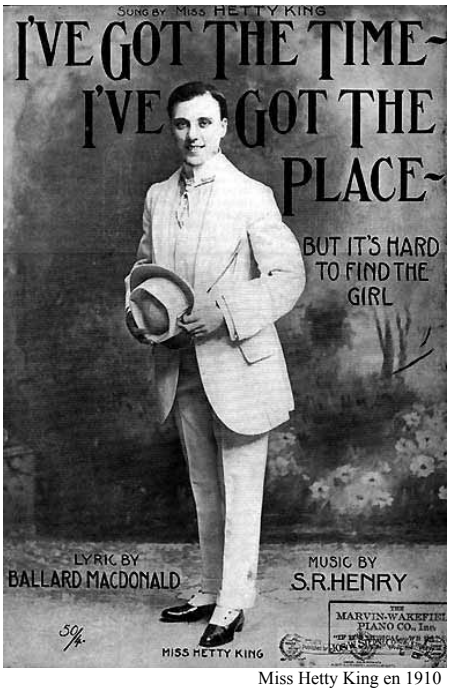
Comme les histoires anecdotiques de la Comédie-Française ne manquent pas, en effet, de le rappeler, une des premières sociétaires, Mademoiselle Dancourt, par ailleurs réputée pour sa beauté féminine et sa capacité à la mettre en valeur[14], était déjà une « spécialiste des rôles de travestis »[15].

Cette « spécialité » s'est manifestement dégagée de l'expérience du spectacle- comme tous les emplois, selon *Le Théâtre français* de Chappuzeau (1673)[16] - et de l'observation de l'efficacité du travestissement féminin pour intéresser le public[17].

Travestissement féminin et tradition théâtrale

Les histoires anecdotiques de la Comédie-Française soulignent le plaisir procuré par les allusions comiques à l'acte sexuel que le travestissement masculin de la femme autorisait, et celui du spectacle du corps de la femme, mis en valeur par le costume masculin qui soulignait ses formes.

Ces anecdotes nous informent également de la difficulté à contrôler un objet spectaculaire dont l'efficacité dépend à la fois du jeu de scène de l'acteur et de la sensibilité du spectateur. Le comité de lecture organisé à la Comédie-Française, de 1680 à 1716[18], par les comédiens « soucieux de la qualité des œuvres nouvelles »[19], par exemple, approuve, le 24 janvier 1702, une comédie de Boindin, le *Bal d'Auteuil*, « à condition d'en retrancher quelques mots un peu trop libres et quelques scènes un peu trop longues et qu'elle sera approuvée par M. D'Argenson »[20]. Pourtant, à la création de la pièce le 22 août 1702, « la duchesse d'Orléans se montra choquée par la situation d'une fille travestie poursuivie par une autre femme ».



Miss Hetty King en 1910

Selon Jean Valmy-Baysse,

> l'écho en vint au roi qui fit arrêter la pièce aussitôt. Le marquis de Gesvres porta ensuite les remontrances de Sa Majesté aux Comédiens ; après quoi, on nomma un censeur ! Du coup, Mlle Dancourt, qui jouait un des marquis du Misanthrope dans un travesti fort suggestif, remis son rôle à La Thorillière[21].

Cette anecdote ne doit pas faire croire cependant à un cas isolé. La récurrence du problème posé au comité de lecture de la Comédie-Française — « toutes les indications de modifications portent sur des aspects propres à la farce française ou italienne : la crudité du langage et le travesti »[22] —, montre que le travestissement est partie intégrante d'une tradition culturelle, qui fait du sexe un ressort fondamental du divertissement théâtral, et des attributs sexuels une ressource technique de l'acteur.

L'étude d'Edgar Morin méconnaît ainsi la continuité existante entre l'actrice de théâtre du XIX[e] siècle et la star[23]. La première sait déjà faire usage d'un « sex appeal », que l'industrie cinématographique aura la possibilité de valoriser publiquement dans un contexte qui moralise, en même temps qu'il l'autorise, l'affirmation de la sexualité. Ce contexte impose une stricte séparation, au nom des droits de la personne, entre la vie publique de la star et son intimité, dont les secrets sont révélés périodiquement au public[24], ce qui explique que le culte de la star s'accompagne toujours d'une commisération pour la dépossession de son propre corps. Ce contexte, en même temps qu'il interdit à l'actrice le travestissement, qui serait perçu comme une revendication publique de sa préférence sexuelle[25], favorise l'oubli par les chercheurs de l'efficacité spectaculaire du corps propre de l'acteur.

En fait, cette reconnaissance constitue un degré supplémentaire dans la normalisation du jeu, comme permet de le vérifier l'exclusion du travesti hors de la scène régulière. La disparition du système théâtral des emplois n'a pas fait disparaître la pertinence de la notion traditionnelle d'emploi, qui reconnaît la nécessité d'une convenance du comédien à son rôle[26]. Le monde contemporain du théâtre nous confronte, plutôt qu'à sa disparition, au phénomène de l'intériorisation de l'emploi. Tout comédien doit s'imposer un intense travail de modelage physique et psychologique de son corps pour le rendre conforme aux conventions théâtrales, s'il veut réussir dans son emploi[27]. C'est cette intériorisation qui a entraîné la standardisation aujourd'hui observable du corps de l'acteur du théâtre public français, un corps débarrassé, le plus souvent, de toute caractérisation ethnique, sociale, sexuelle ou physique[28]. C'est cette situation que l'analyse sociologique de l'expérience théâtrale peut permettre de modifier, en aidant à prendre en compte la contribution de la sensibilité du spectateur à l'histoire du spectacle.

12 Maurice Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire* (Paris, PUF, 1964), reste encore aujourd'hui un ouvrage unique en son genre.

13 Ainsi, note encore Jean-Pierre Vittu, " le 1er février 1712, le lieutenant de la garde arrêta une fille travestie en homme ". *Cf.* également les recherches de Jeffrey S. Ravel sur les conduites du " parterre " de la Comédie-Française, Jeffrey S. Ravel, " Le Théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle ", *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 49-3, 2002, p. 89-118.

14 Ce dont témoigne l'anecdote selon laquelle " on allait à *L'Andrienne* pour Mlle Dancourt ". *Cf.* Jean Valmy-Baysse, *Naissance et vie de la Comédie-Française. Histoire anecdotique et critique du Théâtre Français*, 1402-1945, Paris, Librairie Floury, 1945, p. 123. La comédienne avait imaginé, en effet, " une sorte de robe rabattue qui donnait à la ligne du corps tant d'élégance que toutes les femmes ne voulurent plus que de ces " Andriennes ", la comédie ayant donné son nom à la toilette qui les avantageait ".

15 Jacques Lorcey, *La Comédie-Française*, Paris, Nathan, p. 37.

16 Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français*, Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1985, p. 61 : " Et il est constant que les talens sont divers, que l'une excelle dans les tendres passions, l'autre dans les violentes ; que celle-cy s'acquitte admirablement d'un rôle sérieux, et que celle-là n'est guère propre que pour un rôle enjoué… ".

17 *The Oxford Companion to the Theatre* l'attribue à des actrices du XVII[e] " inspirées probablement par leur succès dans l'adoption du costume masculin pour jouer des rôles comme Rosalind dans *Comme il vous plaira* ou Viola dans *La Nuit des rois* … ", article " *Male impersonation* ", p. 519.

18 Jean-Pierre Vittu, " La Comédie-Française (1680-1716) ", dans *Problèmes socioculturels en France au XVII[e] siècle*, Paris, Editions Klincksieck, 1974, Publications de l'Université de Paris X, Thèses et travaux n° 21.

19 Il s'agit, comme dans le cas du code Hays pour l'industrie Hollywoodienne, d'un souci de régulation morale de l'activité, permettant aux professionnels d'éviter la répression des pouvoirs publics.

20 Jean-Pierre Vittu (voir note 26), p. 95

21 Jean Valmy-Baysse (voir note 12), p. 123.

22 Jean-Pierre Vittu, *op. cit.*, p. 94.

23 Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1972, p. 13 : " Jamais au théâtre, un acteur n'avait été à ce point mis en vedette […] C'est le cinéma qui inventé et révélé la star ".

24 *Cf.* Richard De Cordova, *Picture personalities. The emergence of the Star System in America,* Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2001.

25 Ceci explique, en même temps que la disparition de l'emploi de travesti féminin dans l'industrie du spectacle, ses avatars cinématographiques, tels *Victor Victoria* de Blake Ewards et *Sylvia Scarlett* de George Cukor, et plus récemment *Shakespeare in Love*, où la référence à l'emploi — il s'agit d'une femme prise pour un homme et embauchée pour jouer une femme — neutralise la signification du travestissement pour la personne de l'actrice et interdit de lui attribuer une identité homosexuelle.

26 Ce qui ne signifie pas, comme le rappelle Goffman, qu' " il faut trouver un acteur qui colle au personnage, mais quelqu'un dont l'apparence naturelle (*off stage*) permet sur scène d'avoir immédiatement l'impression qu'il a les traits voulus ". Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991, p. 273, note 40.

27 Dominique Besnehard, un agent, notait récemment : " Depuis quelques années, je regrette justement qu'au conservatoire, là où l'enseignement est le plus perfectionné et le plus professionnel, tous les acteurs portent la marque d'un metteur en scène. Ils se sont moulés dans son travail. On ne les voit plus. Ce sont eux pourtant que l'on vient découvrir et on aurait envie de pouvoir mieux sentir leurs possibilités […] Les jeunes comédiens du conservatoire sont finalement presque trop parfaits. Et trop stéréotypés. ". *Cf.* " Profession comédien ", *Télérama Hors-Série*, n° 2096, année 1996, p. 63.

28 C'est ce qui explique l'attention portée aujourd'hui par le public à tout changement contribuant à la réparation de cette situation, vécue comme une forme d'exclusion par les personnes revendiquant leur identité corporelle. Un bon exemple en est l'admission récente d'une jeune femme d'origine maghrébine à la Comédie-Française.

Le costume : une frontière.

Anne Surgers

Le thème choisi, « Le costume », pourrait sembler léger, voire futile. C'est souvent la première opinion qui vient à l'esprit quand on parle de vêtements ou de costumes : il ne s'agirait là que de questions sans importance, simples histoires de « chiffons ».

Pourtant l'expérience de chacun contredit ce lieu commun : qui d'entre nous n'a jamais hésité dans un magasin de vêtement, multipliant les essayages, chaque fois décevants, avant de sortir sans avoir rien acheté, mécontent ? Qui n'a pas changé plusieurs fois de vêtement un matin de fébrilité avant de trouver la tenue convenable, c'est-à-dire qui convenait ? Mais qui convenait à quoi, à qui ? Essayez de répondre à cette question et vous commencerez très vite à douter de la « futilité » du vêtement et du costume...

Ecoutons d'abord les mots, que nous n'entendons plus très bien : *costume* est bien proche de *coutume*, et *habit* d'*habitude* ! Et quand on quitte la tenue portée la journée pour une autre tenue, de sortie ou d'intérieur, que fait-on ? Tout simplement *on se change* : le verbe est là intransitif. Changer de vêtement nous change donc. Bigre !

Le costume de théâtre : un compagnon du personnage.

Cette importance du vêtement est particulièrement sensible au théâtre : le vêtement devient alors *habit de théâtre* comme on l'appelait au XVII^{e} siècle, ou *costume* aujourd'hui. Comme le vêtement de la vie quotidienne, le *costume* est une frontière, entre l'être et le paraître, entre le visible de la personnalité ou du personnage et le caché du moi intime, entre le montré et le secret. Le costume de théâtre est un des éléments qui donnent à l'acteur l'apparence de son personnage. Il concerne alors l'extérieur de l'acteur. Le costume touche aussi la peau de l'acteur, son corps, parfois son souffle. Il concerne alors ce que l'acteur a de plus secret et de plus caché. Le costume de théâtre est le lieu du passage entre le paraître du personnage et l'être de l'acteur.

Mon expérience de costumière m'a enseigné la gravité du costume. Pour le costumier, les moments les plus fragiles et, parfois, les plus féconds sont les essayages. L'acteur vient à l'atelier, « se change », quitte son identité de ville pour essayer un costume qui l'aidera à composer son identité de scène. Pendant les essayages, certains acteurs m'ont parfois émue : ils me donnaient l'impression de fragilité d'une écrevisse pendant la mue. Dépouillés de leur vêtement quotidien, ils n'avaient pas trouvé leur nouvelle carapace, qui était encore en devenir, pleine d'épingles et de surfils : les essayages ont lieu pendant les répétitions, le costume est inachevé. L'acteur n'est pas encore devenu le personnage : il est dans une période de recherche, souvent de doutes. Un temps d'essayages !

La complicité entre celui qui a dessiné le costume et celui qui le réalise est à ce moment-là indispensable : toute remarque sur des défauts du costume en train de se faire peut fragiliser l'acteur en attente du personnage. Costumiers et couturiers communiquent alors dans un langage muet, qui est un secret d'atelier. Le plus souvent, les commentaires sur les corrections à apporter au costume se font dans le silence, par échange de regards, pour ne pas fragiliser l'acteur dont le personnage restera en gestation jusqu'au soir de la « première ».

Il arrive parfois qu'un acteur refuse son costume, à la fin des répétitions, quand les tensions commencent à s'exacerber. C'est simplement qu'il n'a pas encore trouvé la voie pour devenir le personnage : sa façon de jouer son rôle ne lui convient pas, pas encore, ou ne convient pas au metteur en scène. Très logiquement, le costume ne convient pas non plus : il devient alors un abcès de fixation salutaire et permet à l'inquiétude du comédien de se canaliser, de se décharger. Il arrive parfois qu'après avoir refusé un costume, un comédien finisse par l'accepter. C'est qu'il a trouvé comment devenir son personnage, il peut donc accepter son costume, en d'autres termes l'habiter : le territoire délimité par la frontière du costume n'est plus hostile.

Le vêtement : outil politique.

Voici maintenant un exemple anecdotique (futile, avez-vous dit ?) de la fonction très sérieuse jouée par le vêtement au XVII^{e} siècle, dans la construction de l'identité et du pouvoir politique[29]. Norbert Elias et à sa suite Robert Muchembled[30] ont longuement développé le rôle de la mode et du costume dans l'élaboration de la monarchie absolue en France.

La *Gazette de France* de 1660 en offre un bel exemple, quand elle relate l'ambassade du duc de Grammont, chargé par Louis XIV de négocier la paix auprès de Philippe IV d'Espagne. Le vêtement y est reconnu comme instrument de définition de l'appartenance à un pays et à un monarque. Par conséquent l'admiration pour ce vêtement signifie l'admiration pour le pays.

Lors de l'arrivée officielle de l'ambassade française au palais royal espagnol, les costumes du duc de Grammont et de sa suite déchaînèrent en tout cas l'admiration et peut-être un peu d'hystérie chez les *Dames* venues admirer le cortège. Les habits portés par les hommes en France à cette époque étaient, il est vrai très spectaculaires. Inspirés des costumes militaires des empereurs romains et des costumes de ballet du XVII^{e} siècle, ils étaient coupés dans des soies éclatantes et se composaient d'un haut-de-chausse large - la rhingrave -, d'un pourpoint court, laissant bouffer la chemise et les flots de dentelles. De plus ils étaient ornés de rubans de soie et d'or, à la ceinture, aux manches, aux genoux. Certains costumes de cérémonie pouvaient nécessiter jusqu'à 250 mètres de rubans et passementerie d'or. Voilà qui contrastait avec l'austérité du costume de cour espagnol. La *Gazette*[31] rapporte que

> *Apres les complimens de part & d'autre, cet Admirante le [M. de Grammont] condüisit par divers Portiques & Escaliers, aussi pleins de Peuple que le reste de la ville, parmi lequel les Dames admirans les belles plumes & la diversité de rubans dont les François estoient tous couverts, ne se purent empescher d'y porter les mains & d'en prendre autant qu'elles purent.*

Dans le style élogieux auquel était tenu un rédacteur de gazette, l'admiration des dames pour le costume de l'ambassadeur signifie par métonymie leur admiration pour la France, donc pour Louis XIV par métonymie toujours. Ainsi, la relation de l'épisode des plumes et rubans arrachés « autant qu'elles purent », loin d'être anecdotique, est l'un des signes du prochain succès de l'ambassade du duc.

Ainsi, qu'il soit de théâtre, de ville ou de cérémonie, le costume a bien une fonction très grave, de définition et expression de l'identité. Il est à la fois la matérialisation et signe d'une frontière. Comme toute frontière, le costume protège et permet le passage contrôlé entre deux territoires. Comme derrière une frontière, un comédien peut se retrancher derrière son costume, il peut aussi l'habiter, l'investir ou l'occuper. Il s'agit toujours de territoire. Les territoires que définit le costume sont nos lieux à la fois secrets et intimes d'une part, publics et visibles d'autre part.

La frontière du costume ou du vêtement peut être infranchissable : ils servent alors au paraître, cachent l'être et masquent la distorsion entre les deux. On dira alors que *l'habit ne fait pas le moine*. Mais la frontière que sont vêtement ou costume devient perméable quand être et paraître sont en accord : le vêtement n'est plus un masque, mais un signe de l'identité profonde.

Parler de « futilité » et de « chiffons » à propos du costume, ne serait-ce pas une façon inconsciente de nous défendre d'un élément si important de notre vie, un élément capable d'être le révélateur de notre être comme de nos disfonctionnements ?

---

29 Ce passage est en partie extrait d'un travail sur les outils de l'éloquence du silence

30 Norbert Elias, *La Civilisation des moeurs*, édition récente Calmann-Levy, Paris, 1991. Robert Muchambled, *La Société policée : politique et politesse en France du XVI^{e} au XX^{e} siècle,* Seuil, Paris, 1998.

31 in RECUEIL / DES / NOUVELLES / ORDINAIRES / ET / EXTRAORDINAIRES, / RELATIONS ET RECITS DES / CHOSES AVENUES, TANT EN CE ROYAUME / qu'ailleurs, pendant l'année mil six cent / cinquante-neuf. / A PARIS, / Du Bureau d'Adresse, aux Galleries du Louvre / devant la rüe Saint Thomas. / M. DC. LX., p. 1089. Cote BnF Arsenal 4°

VAUDOU

Patrick Mario Bernard

NU.
Hangar glacial, tôle ondulée et ciment beige. Objets échoués, céramiques polychromes, rééditions de nains de jardin grossiers, surdimensionnés, brocante à la noix.
Vague ressemblance avec les chantiers de reconstitutions des avions victimes de crash, épaves posées sur des couvertures.
Voici. Une petite chose noire, des années soixante. Une poupée. Surprise de sa légèreté. Plastique creux, qualité moyenne. La tête est tondue, énorme par rapport au corps, le pavillon des oreilles est ajouré pour y passer des boucles, un anneaux y est accroché. Une mèche de cheveux en forme de serpent zigzague sur le sommet du crâne. Les yeux originaux sont perdus, n'en demeurent que les cavités, deux disques noirs. La bouche est un «O» de couleur rouge, muet. La poupée ne tient qu'en position assise, bras levés devant elle, jambes tendues. Familiarité de la position sans trouver en quoi.

Ça vient, d'un coup. Un objet manque, pas le costume, de toute évidence. Il manque un tambour. Les bras en position haute pour tambouriner et l'espace entre les jambes pour le contenir. La bouche en «O» prend son sens, la poupée chante et s'accompagne au tambour. C'est un jouet post-colonial. Nu. L'identité de la chose est sa nudité, sa naïveté, sa sauvagerie. C'est un singe savant.

IDIOTIE PRATIQUE.
Jour de travail. Dix secondes, incompressibles, pour se mettre en place. Activer le retardateur, appuyer sur le déclencheur, courir, prendre la pause, attendre le déclic, vérifier la photo. Recommencer.
Costume : slip kangourou, masque d'ours. Le slip accentue l'obscénité naturelle du corps, le masque évite les nuisances psychologiques et les spéculations qu'un visage engage immédiatement pour le spectateur.
Masque et slip agissent par soustraction comme un révélateur de présence en occultant tout ce qui parasite. La pose, le mouvement sont improvisés, saisis dans leur incongruité. C'est facilité par l'absence de contrôle de la prise, en aveugle et la transe dans laquelle est effectuée l'action. Seules les photos concernées par cette incongruité sont conservées.

BOB.
Moquette épaisse, à motif floral. Beige. Murs de lambris blonds. Dans le coin gauche de la pièce, une télévision allumée. Sur l'écran un homme en gros plan, aux cheveux mi-longs qui regarde vers la droite, il paraît assis. Derrière lui un fond aux motifs géométriques, brun clair et orange. La télévision est logée dans un meuble de tubulures métalliques, encombré de portraits encadrés. Des enfants, un couple, un homme en costume. Des bibelots, principalement des chiens, attestent d'un intérêt pour le sujet. Chiens polychromes, plâtre émaillé, plâtre blanc, couché, assis, en bronze sur une plaque de marbre, une oreille cassée. D'autres figurines qui ne sont pas des chiens, un ours en peluche. Des plantes. Au centre de la pièce, sur une étagère d'osier ajouré, sans qu'on en soit certain, un poisson rouge dans un bocal fermé par un bouchon de liège, un perroquet vert en peluche et d'autres babioles. Dans l'encadrement de la porte, se tient un homme, debout contre le chambranle. Profil droit. L'homme est entièrement bandé, de la tête aux pieds, comme une momie, les bras plaqués le long du corps. Il se tient très légèrement courbé vers l'arrière comme pour rétablir un équilibre vacillant ou compenser la fatigue occasionnée par la situation. Les seules parties de son corps visibles sont le sexe et le nez, rougis et congestionnés par la compression des bandelettes.

La légende de la photographie indique : «Vie quotidienne». Reportages. Sandy Nicholson (Australie). Redux Pictures / REA. Bob, 40 ans, fétichiste et sadomasochiste, vit dans la banlieue de Melbourne.

Le principe de revêtement

Dominique Fabuel et Benoît Goetz

«I am a weaver»
(je suis un tisserand)

(Franck Lloyd Wright)

Entre la peau qui revêt nos organes et les murs qui portent et supportent nos gestes et nos mouvements, se glissent encore deux autres pellicules ou membranes : les différentes couches de notre habillement et les revêtements de toutes sortes qui couvrent les différentes parties des meubles et des immeubles que nous traversons et habitons : peinture, couverture, nappe, tapis, carrelage et papier, etc.

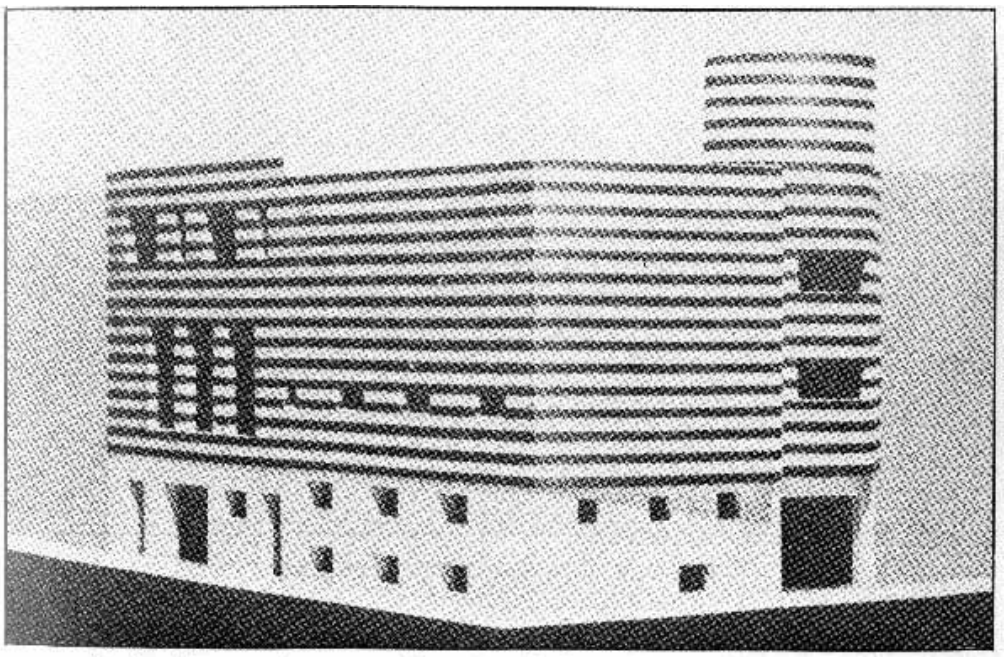
Il n'est rien dans le monde humain qui ne soit, ou plutôt qui ne doive, être revêtu. Mais ce trait n'est pas exclusivement anthropologique, ni même animal. Les arbres n'ont-ils pas leur écorce ? et les fruits leur peau ? De là à dégager *un principe du revêtement*, il n'y a qu'un pas que l'audacieux architecte viennois Adolf Loos n'a pas hésité à franchir au début du vingtième siècle :
« Au commencement il y eut le vêtement (...), La couverture devait être fixée quelque part (...) D'où les murs. C'est ainsi que se développe l'idée de construction »[32].

Ainsi, le grand adversaire de l'ornement (cf. son célèbre pamphlet *Crime et Ornement*) affirme la préséance du vêtement sur l'architecture. On a d'abord construit des murs pour fixer tapis et couvertures. Un revêtement n'est donc pas un ornement superflu dont l'édifice aurait avantage à se débarrasser comme d'une vieille peau. C'est le revêtement qui est créateur d'espace, et le bon architecte pense en termes d'espace et non en termes de murs. Le revêtement est « la qualité des parois du vide que nous habitons »[33]. Est-ce cette origine textile de l'architecture qui conduit Loos à multiplier les réflexions sur le vêtement, la mode et le linge de corps[34] ? La question de la *taille* se retrouve dans le monument comme dans la paire de chaussette. Jouons un peu avec les mots : *Tegere* en latin signifie couvrir. Nous sommes donc non loin du toit (*Tectum*) et de la couverture (*Tegumen*), de la toge (*Toga*) et de la tuile (*Tegula*). Et nous parlons bien souvent aussi du « tissu urbain » pour désigner cette trame où se faufilent nos destins contemporains. Pourrait-on aller jusqu'à dire que l'on enfile chaque matin la ville que nous habitons, comme un vêtement dans lequel on entrerait en sortant !

Apprenons alors à sentir la texture de l'espace, son grain, sa souplesse, sa discrétion, son élégance « Comme cette ville vous va bien aujourd'hui ! ». « Non décidément, ce café ne vous convient guère , nous serions mieux à Vienne, au Loos-Bar ! ».

Formulons, pour finir, la « loi du revêtement » à laquelle parvient Loos dans son article du 4 septembre 1898 : « Les matériaux doivent êtres travaillés de telle manière qu'il soit impossible de confondre le matériau revêtu avec son revêtement ». Par conséquent, on peut et l'on doit peindre le bois (ne serait-ce que pour le protéger) mais une couleur, et une seule, doit être prohibée : celle qui imite le bois. Surtout, ne jamais revêtir un mur de briques avec du stuc qui imite la brique. Et, du côté du vêtement : les jambes des danseuses peuvent se permettre toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, mais il faut impérativement éviter la couleur chair.

Protection contre l'inclémence du temps, hygiène, décence ou effet esthétique, le revêtement (du corps, des meubles et des immeubles) est en même temps beaucoup plus que tout cela : il est la *condition* qui rend le monde habitable. On nous rétorquera que l'on peut aimer les murs nus. Mais non, la nudité des murs se re-marque comme un vêtement à part entière. « Pour habiter, dit Jean-Luc Nancy, il faut toujours que l'espace de l'habiter soit sur-déterminé, soit re-marqué lui-même comme espace. Cela revient à dire que l'homme ne se met jamais simplement à l'abri, ou qu'alors il n'habite pas, il s'abrite, ce qui n'est pas la même chose. »[35] Etablissons le corrélat de cette proposition : s'habiller, ce n'est pas seulement s'équiper, se protéger et se recouvrir, c'est se *voiler*, c'est-à-dire, en un sens secret, toucher à la vérité.



Projet d'une maison pour Joséphine Baker à Paris. Maquette, 1928.

32 Adolf Loos, « Le principe du revêtement » in *Paroles dans le vide*, éd. Champ libre, Paris, 1979.

33 Bruno Queysanne, « Le tissu de la ville », in *Le philosophe chez l'architecte*, Descartes et Cie, Paris, 1976.

34 « Le linge de corps » Adolf Loos, ibid., p. 78

35 Jean Luc Nancy, « Entretien avec Benoît Goetz », *in* Le Portique, n° 3 semestre 99, p. 122.

Du costume du Nô, des jardins et paysages, de la nature, du conflit du dessin et du coloris, de la psychologisation du théâtre.

Pierre Ravenel

Du père initiateur au fils génial, de Yûzaki Saburô Kiyotsugu dit Kan.ami fondateur de la lignée des Kenze, à Yûzaki Saburô, Motokiyo d'abord connu sous le nom de Fujiwaka avant de s'illustrer sous celui de Zéami[36], un séisme sourd provoque un bouleversement capital, une rupture en forme de renversement. Le personnage du Nô qui, à l'origine, devait être porté par le paysage, est mis en demeure, dans une inversion saisissante, d'assumer l'insigne honneur et l'immense responsabilité d'un devenir-paysage du personnage[37]. Le costume de Nô (nô-shôzoku), paysage que porte le personnage, se pare des couleurs des quatre saisons et des motifs des herbes, des fleurs ou des arbres, des eaux ruisselantes des cascades, des clartés de la lune ou de l'éclat du soleil. Parlant de ce costume, Paul Claudel note également que son « rôle esthétique [du vêtement] est de remplacer les lignes par les surfaces et d'amplifier les proportions par les volumes »[38], dans un passage du dessin au coloris, débat que les occidentaux connurent en Italie d'abord au XVIème puis en France au siècle suivant[39].

J'ai rêvé que ce renversement, survenu au Japon et dans la toute nouvelle histoire du Nô naissant, puisse résonner mystérieusement dans celui, similaire, que connaîtra, à trois siècles de distance, notre âge classique versant dans l'ère moderne tout au long du XVIIIème.

Le développement du savoir scientifique, la pénétration par les européens des contrées les plus lointaines, les progrès sociaux, l'évolution des arts et de la philosophie, bien des choses contribuent alors à la formation d'une nouvelle sensibilité à l'encontre de la nature. La «belle nature» idéalisée du XVIIème, mise en scène dans le raffinement géométrique du jardin à la française, avatar du jardin «à l'italienne», fait lentement place à la nature vraie qui envahit le jardin de l'homme sensible[40], aussi dénommé le jardin anglo-chinois. Le héros baroque devient d'abord classique. Il compose désormais son mouvement dans l'huis clos de la scène, la profondeur psychologique du caractère déployée en espace intérieur insoupçonné valant pour tous les rapports au monde[41], avant d'inscrire l'expression de son absorbement[42] dans le tableau théâtral[43], les yeux mi-clos du spectateur rejetés derrière le quatrième mur.

36 *Cf.* René Sieffert, «Origine et histoire du nô» *in Zeami, La tradition secrète du Nô*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 32-42

37 *Cf.* Armin Godel, «Le Nô et son modèle entre matière et vide» *in Fleurs d'Automne, costumes et masques de Nô,* catalogue de l'exposition du Musée Rath, Genève 2002-2003, Paris, éditions Adam Biro, 2002, pp. 10-23.

38 Paul Claudel, «Japon 1921-1927, le Nô»*, in Œuvres en prose*, pp. 1167-1176, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1989, rééd.

39 *Cf.* Jacqueline Liechtenstein, «Le conflit du coloris et du dessin» *in La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 153-182.

40 *Cf.* «Le jardin de l'homme sensible»*, in* Michel Baridon, *Les jardins*, Paris, Robert Laffont, 1998, pp. 801-935.

41 *Cf.* Jean Duvignaud, «Le sanctuaire du théâtre clos» in *Les Ombres Collectives*, Paris, PUF, 1965, éd de 1973, pp. 313-353.

42 *Cf.* Michael Fried, *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990 pour la trad. française.

43 *Cf.* Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIème siècle*, Paris, PUF, 1998.

Ce que nous apprennent les costumes d'*Esther* (1689)

Anne Verdier et Didier Doumergue

Dans la préface à son édition d'*Esther* parue peu de temps après les fameuses représentations à Saint-Cyr, Racine évoque les costumes que portaient les jeunes demoiselles pour jouer, en «travesti», les rôles masculins de la pièce :

> « je crois qu'il est bon d'avertir ici, que bien qu'il y ait dans *Esther* des personnages d'hommes, ces personnages n'ont pas laissé d'être représentés par des filles avec toute la bienséance de leur sexe. La chose leur a été d'autant plus aisée qu'anciennement les habits des persans et des juifs étaient de longues robes qui tombaient jusqu'à terre».

Rarement relevée par les commentateurs cette remarque est pourtant au centre d'un écheveau qui noue singulièrement une œuvre de Racine, les questions du théâtre au collège, de l'éducation des filles, de la condition de la femme au XVIIème siècle, de la représentation de la majesté du monarque absolu qu'est Louis XIV, etc. L'entrée «costume» nous éclaire, une fois encore, sur les pratiques théâtrales de cette époque.

Lorsqu'elles s'illustrent dans *Esther*, les demoiselles pensionnaires de « la maison royale de Saint-Louis » installée depuis peu à Saint-Cyr, ont l'habitude de faire du théâtre entre elles. Leur supérieure, Mme de Brinon, ne cache pas son goût pour les textes dramatiques. Lors des repas ou des récréations, elle fait donner lecture des pièces de Molière, après celles de la vie des saints et des docteurs de l'Église, jusqu'au jour où une personne zélée rapporte cette fâcheuse pratique à Mme de Maintenon qui lui demande aussitôt de modifier ces habitudes. Celle-ci se met alors à écrire elle-même des tragédies édifiantes que Mme de Maintenon trouve si mauvaises qu'elle préfère se tourner vers les grands auteurs de son siècle. Elle fait jouer par les jeunes filles *Marianne* de Tristan l'Hermite, *Polyeucte* et *Cinna* de Corneille, *Alexandre*, *Iphigénie* et *Andromaque* de Racine.

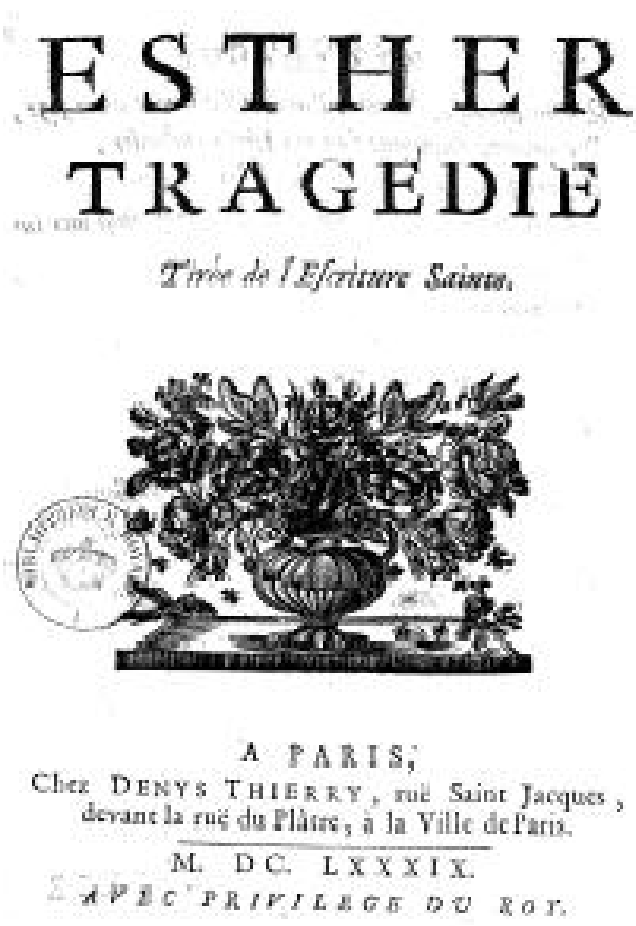
Après le « trop grand succès » remporté par les demoiselles lors de la représentation d'*Andromaque*, l'épouse du Roi avait écrit à Racine: « nos petites filles viennent de jouer *Andromaque,* et l'ont si bien joué qu'elles ne la joueront plus, ni aucune de vos pièces »[44]. Mais le carnaval approche et, comme dans les autres collèges, il faut trouver un moyen d'amuser la jeunesse tout en l'éduquant. *Le Mercure galant* de janvier 1689 annonce le projet de Madame de Maintenon : « il faut que la jeunesse se divertisse et particulièrement quand elle n'a pas renoncé au monde, comme la plupart de ces jeunes demoiselles […] Il y a de la prudence et de l'esprit à trouver une chose générale qui les occupe toutes et longtemps et particulièrement dans un carnaval parce que l'usage ayant autorisé les plaisirs dans cette saison, on n'en peut refuser à la jeunesse »[45].

44 *Cité In* Racine, *Théâtre*, la Pléiade, p. 1677.

45 *Le Mercure galant*, janvier 1689.

Dans sa lettre à Racine, Madame de Maintenon, « l'illustre personne à qui toute la noblesse de France a de si grandes obligations du soin qu'elle prend de l'éducation et de la fortune de tant de jeunes personnes », lui demande donc d'écrire pour ces jeunes filles « quelque espèce de poème moral ou historique dont l'amour fût entièrement banni ». La querelle sur la moralité du théâtre bat son plein. Et, en dépit de l'intérêt pédagogique qu'elle trouve à cette pratique, la principale préoccupation de Madame de Maintenon reste de ne pas exposer les jeunes filles aux dangers du métier de comédiennes, en raison de « la logique de contagion »[46] qui découle des thèses platoniciennes sur la *mimesis*. En effet, « c'est un métier qui a pour but le divertissement des autres, où des hommes et des femmes paraissent sur un théâtre pour y représenter des passions de haine, de colère d'ambition, de vengeance et principalement d'amour. Il faut qu'ils les expriment le plus naturellement et le plus vivement qu'il leur est possible ; et ils ne sauraient le faire, s'ils ne les excitent en quelque sorte sur eux-mêmes, et si leur âme ne prend tous les plis qu'on voit sur leur visage. Il faut donc que ceux qui représentent une passion d'amour en soient en quelque sorte touchés pendant qu'ils la représentent.[47] »

Racine est prévenu, cette demande ne constitue nullement pour lui une invitation à revenir au théâtre abandonné après *Phèdre*. Toutefois, en bon courtisan, il accepte et propose le sujet d'*Esther,* tiré de l'ancien testament. Il demande à Jean-Baptiste Moreau d'écrire la partition musicale. Au moment où l'opéra a les faveurs du roi et de la Cour, Racine souhaite écrire à son tour une tragédie en musique, d'autant que le chant et la musique tiennent une grande place à Saint-Cyr. Racine dirige lui même les répétitions. Mais, le paradoxe mérite d'être souligné, les répétitions d'une pièce qui devait demeurer « ensevelie dans Saint-Cyr » ont lieu dans les appartements de Madame de Maintenon, à Versailles, en présence du Roi. Ce qui devait être à l'origine un divertissement de Carnaval dans un collège devient l'événement mondain de l'hiver.


ESTHER
TRAGÉDIE
Tirée de l'Ecriture Sainte.
A PARIS,
Chez DENYS THIERRY, ruë Saint Jacques, devant la ruë du Plâtre, à la Ville de Paris.
M. DC. LXXXIX.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Un collège en effervescence

Bérain a été chargé de réaliser les décors et les costumes. La commande est d'importance et Manceau la signale à deux reprises en quelques pages de ses *Mémoires*. En novembre 1688, il note que « madame de Maintenon fit faire des habits magnifiques à toutes les actrices et un théâtre avec trois décorations convenables au sujet et au lieu ce qui lui coûta plus de 15 000 livres ». Quelques jours avant la représentation de janvier, il relate à nouveau : « elle [Madame de Maintenon] fit habiller toutes les actrices d'habits magnifiques faits proportionnément aux personnes et aux sujets. M. Bérain décorateur des spectacles de la Cour en prit soin, et, en peu de jours, tout fut prêt pour l'exécution. »[48]. Pour se faire une idée de l'importance de cette somme, on retiendra quelques chiffres : Toujours selon Manceau, le roi vient d'accorder une pension annuelle de 150 000 livres pour l'entretien de Saint-Cyr. Les seuls frais de décors et de costumes représentent donc un dixième de cette somme. Ces chiffres, ainsi que la mention des noms des artistes auxquels est confié le projet, Racine, Bérain, indiquent bien que l'enjeu de ce projet est ailleurs que dans la simple adaptation pour un collège de jeune filles de la tradition théâtrale en vigueur dans les collèges de garçons.

La réputation des costumes contribue pour une bonne part, semble-t-il, au succès de la pièce. Selon Madame du Pérou [49] « Madame de Maintenon « afin qu'il n'y eût rien qui ne fût agréable [au roi] dans ce spectacle avait fait faire des habits persans pour toutes les demoiselles qui devaient paraître sur le théâtre. Ils étaient très brillants, ornés de perles et de diamants du temple[50], qui avaient servi autrefois dans les ballets et autres fêtes. » un article paru dans *les nouvelles ecclésiastiques* ajoute que : « les actrices font des merveilles avec des habits tout unis de taffetas blanc ou rouge ». Tels sont les costumes dont Racine fait mention dans sa préface à l'édition de 1689.

Une singulière préface

Comme le veut le genre, toutes les autres préfaces de Racine sont consacrées à l'évocation de ses sources historiques ou littéraires ou à la justification des libertés éventuellement prises avec elles. Celle-ci traite principalement des questions directement liées à la représentation et à la réception de la pièce. Certes, il s'explique d'abord sur le choix du sujet. Cette histoire, écrit-il, « paraît pleine des grandes leçons d'amour de Dieu et de détachement du monde au milieu du monde même ». L'hommage à Madame de Maintenon est rendu. Mais il analyse surtout les causes du succès mondain remporté, il l'attribue au charme et à l'innocence des jeunes actrices ainsi qu'à la qualité de leur jeu : « ces jeunes demoiselles ont déclamé et chanté cet ouvrage avec tant de grâce (…) qu'il n'a pas été possible qu'il demeurât renfermé dans le secret de leur maison, de sorte qu'un divertissement d'enfants est devenu le sujet d'empressement de toute la cour ».

Puis il aborde, ce qu'il n'avait jamais fait auparavant, la question des décors et des costumes : il n'a pas respecté l'unité de lieu afin qu'il y ait plusieurs décors. Il s'en explique : « cependant comme on voulait rendre ce divertissement plus agréable à des enfants, en jetant quelques variétés dans les décorations, cela a été cause que je n'ai pas gardé cette unité avec la même rigueur que j'ai fait autrefois dans mes tragédies »

La question des costumes mérite une attention particulière. En effet, dans le contexte de la commande, le choix du sujet pose une difficulté qu'il faudra résoudre car la pièce comporte des rôles d'hommes, et même de rois, ce qui, *a priori*, entraînera la nécessité d'avoir recours au travestissement puisque ce sont des jeunes filles qui jouent les rôles d'Assuérus, roi de Perse, de Mardochée, oncle d'Esther, d'Aman, favori d'Assuerus, ainsi que des officiers du Palais et de Thamar, israélite de la suite d'Esther. Cinq rôles masculins sur les neuf principaux ; l'entreprise est hardie. Il faut choisir les actrices : toujours selon madame du Pérou, « Mlle de Veillère faisait le rôle d'Esther et était d'une figure très convenable à ce personnage, Mlle de la Maisonfort faisait celui d'Elise confidente. C'était une demoiselle très aimable et remplie de grâces, le roi aimait à la voir et la trouvait fort gracieuse, elle ajoutait à cela une très jolie voix. Mlle de Lastic jouait Assuerus, elle avait une beauté mâle qui convenait au mieux à son rôle. Mlle de Glapion représentait Mardochée, comme elle avait beaucoup d'esprit et de talent pour la déclamation elle entra si parfaitement dans son rôle que M. Racine manda à Mme de Maintenon qu'il avait trouvé un Mardochée dont la voix allait jusqu'au cœur.»

Racine et Bérain doivent également inventer un moyen de résoudre la façon d'habiller des jeunes filles non professionnelles qui jouent des rôles d'hommes et même d'un roi. Les dévots s'intéressent de plus en plus à ces pratiques et le temps n'est plus où Madame de Maintenon empruntait au comte de Toulouse et au duc de Nevers des habits de cour dont la taille, était, selon Madame du Pérou, sensiblement celle des jeunes

46 Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire*, Paris, Champion, 1997, p. 58.

47 Nicole, *Traité sur la Comédie*, (1667) § 1, cité par L. Thirouin, op. cit., p. 59.

48 Mémoires de l'intendant Manceau, p. 311.

49 Madame Du Pérou, *Mémoires de ce qui s'est passé à Saint-Cyr,* manuscrit, p. 92.

50 Les perles et diamants dits « du temple » sont des pierres factices appelées « pierres du temple » parce qu'elles sont taillées et vendues par des joailliers qui demeurent rue du Temple. Ce sont eux qui fournissent habituellement les bijoux et accessoires de théâtre et de ballet.

filles qui jouaient alors entre elles, en travestis, et sans autre public que leurs camarades de classe, Corneille, Tristan l'Hermite, ou déjà Racine.[51]

La question du travestissement

Pour saisir la finesse de la solution retenue, il faut se souvenir du statut de la question du travestissement[52] en France au XVIIe s. Comme en Angleterre, la tradition théâtrale admet depuis longtemps que les rôles féminins soient tenus par des hommes. Jusqu'au début du XVII[e] siècle les femmes ne montent pas sur le théâtre car on juge inconvenant qu'elles s'exposent aux regards du public. Lorsque les troupes commencent à s'organiser, leurs chefs rencontrent des difficultés financières importantes et trouvent un moyen de faire des économies : ils engageront les femmes des comédiens à condition de les payer moins cher que leurs maris. À partir de ce moment, le sens du recours au travestissement s'infléchit. Les femmes se déguisent en hommes pour des raisons d'ordre dramaturgique, notamment pour tromper sur l'identité de leur personnage - c'est le thème de prédilection de nombre de pièces d'une grande partie du siècle. Et s'il arrive encore que les hommes continuent cette tradition et jouent des rôles de femmes c'est dans le but de renforcer l'effet comique produit par les personnages : Molière recourt fréquemment au procédé et confie aux acteurs masculins de sa troupe les rôles de « maîtresses femmes » de son théâtre : madame Pernelle, madame Jourdain, la comtesse d'Escarbagnas, par exemple, sont interprétées par Joseph Béjart ou par Hubert. Dans ce contexte, on comprend aisément que les garçons qui jouent des rôles de femmes au collège ne choquent pas, puisqu'ils ne font que continuer une tradition déjà bien établie dans le théâtre.

Mais Saint-Cyr est un collège de jeunes filles et la question se pose autrement. D'une part, il n'y a aucune référence possible à des situations identiques et, d'autre part, il est impensable que des jeunes filles s'habillent en hommes, pour jouer en public, comme le feraient ces comédiennes professionnelles avec lesquelles il faut à tout prix éviter la confusion. Alors Racine invente et se réfère à un autre modèle : les jeunes comédiennes porteront des habits anciens de persan et de juifs, car ces costumes se trouvent être de longues robes qui donc conviendront à des jeunes filles. Ce faisant, il prend en compte le modèle social qui interdit aux femmes de porter des habits d'hommes. Pour pallier cette difficulté, Racine a recours à des costumes, nous dirions aujourd'hui « unisexes », qu'il justifie, par le souci de la bienséance mais aussi, et le fait est relativement nouveau, celui de la vérité historique, que l'on voit déjà poindre, au théâtre, avec *le Bourgeois Gentilhomme*, *Bajazet*, les tragédies occidentalisations et autres turqueries alors à la mode. La solution semble reposer sur un équilibre entre une solution de théâtre - les jeunes filles porteront des costumes, et même de splendides costumes - et une solution « socialement correcte » : des jeunes filles bien élevées ne peuvent être confondues avec des comédiennes professionnelles et doivent, en public, porter des robes.

Une solution habile ?

Selon Madame de Sévigné, le spectacle est une réussite. Elle ne dit pas un mot des costumes mais on ne peut passer sous silence son éloge des « filles qui font des rois ». On sait, en effet, tout ce que ce rôle exige pour les acteurs professionnels de noblesse, de perfection, de majesté, y compris dans le costume de tragédie dit « à l'antique ». Confier un tel rôle à des jeunes filles qui, à l'instar des acteurs tragiques, mais depuis leur statut d'écolière, allaient devoir représenter un roi devant le roi lui même est une entreprise hardie et l'on doit en mesurer les enjeux. La solution trouvée par Racine

est une solution doublement habile car parfaitement harmonieuse. Car c'est bien d'harmonie qu'il s'agit. Les costumes « historiques » et « exotiques » évoqués par Racine sont inspirés des splendides costumes de ballet puis d'Opéra dont Bérain a le secret. Ce qui a pour effet de rattacher sur le plan visuel aussi Esther à une tragédie en musique, donc d'établir un lien implicite entre le genre esthétique et la forme, en un mot, de rendre le spectacle cohérent. D'autre part, cette trouvaille renvoie à une autre forme de vraisemblance, notion chère à l'esthétique classique. Au nom de la bienséance, Racine choisit des costumes qui sont aussi des costumes religieux (ceux des prêtres de l'Ancien Testament). Portés par de très jeunes filles, ils présentent l'avantage de désigner celles-ci moins comme des femmes vêtues en hommes que comme des êtres « intemporels », « religieux », appartenant à l'âge d'or perdu de l'indifférenciation sexuelle. Il est significatif qu'on ne trouve pas de témoignage sur la description de ces costumes, mais seulement sur l'émotion procurée par ces jeunes filles qui chantent et parlent d'amour. Preuve s'il en est de l'efficacité de ces costumes qui sont d'une grande cohérence avec le sujet, le genre et les interprètes.

Une solution efficace ?

On sait la suite de l'histoire d'*Esther*. Reprise l'année suivante, la pièce est très vite interdite. Sous l'influence grandissante du parti dévot, le statut de la maison royale de Saint Louis a changé et Saint-Cyr est en passe de devenir un couvent régulier. Prenant prétexte des désordres qu'ont entraînés la pièce (selon Madame du Pérou, deux jeunes filles ont épousé de jeunes seigneurs venus les voir jouer et les autres, notamment celles de la classe bleue, nous dirions aujourd'hui les adolescentes, ont fait ensuite preuve d'un orgueil qu'il faut « rabattre à tout prix », si l'on en croit le chapitre entier de ce manuscrit consacré aux « mesures prises par Madame de Maintenon « pour rabattre l'orgueil des demoiselles après les représentations *d'Esther* ». Toutefois, à la demande du roi qui demeure sous le charme de la pièce, Madame de Maintenon passe une nouvelle commande à Racine. Ce sera *Athalie* représentée cette fois dans une salle de classe sans décors et sans costumes.(ils avaient déjà été préparés selon Manceau) Cette décision désigne donc bien les costumes d'*Esther* comme responsables de ces « désordres ». Quelle que soit la sainteté du sujet ou la pureté du projet, quand on fait du théâtre on n'échappe pas au costume et à ses enjeux car il transforme toujours l'acteur (trice) en objet spectaculaire. Les riches costumes nés du fascinant talent de Bérain ont eu raison des bonnes intentions de Madame de Maintenon qui voulait offrir à son roi un spectacle digne de lui, tout en maintenant ces jeunes filles dans le charme de leur simplicité. Ils ont mis, en effet, les jeunes filles exactement dans la situation des comédiennes professionnelles. La leçon donnée dans la salle de classe où *Athalie* sera jouée sans costumes est claire : échapper aux dangers de la vie de comédienne c'est d'abord quitter son costume de théâtre.

Les costumes d'*Esther* posent donc une question qui va bien au-delà de celle de la justification d'un travestissement, car ils nous interrogent sur ce qu'il est permis de faire faire à des jeunes filles qu'on essaie d'instruire en les divertissant. Elles n'ont pas rejoué *Andromaque*, elles ont chanté l'amour divin, et le désordre est néanmoins survenu. Les costumes conformes aux bienséances, les longues robes, sont un dispositif dramaturgique d'un certain type qui noue théâtre et réalité, mais on saisit la fragilité de ce dispositif, en raison justement de l'efficacité quasi diabolique du costume.

Pour effacer jusqu'à la trace et le souvenir de cette période sulfureuse où l'on représentait la tragédie, c'est aux costumes de disparaître : il faut les sacrifier, les « exorciser » et les transformer pour les mettre au service de l'Église. Les costumes d'Esther sont réutilisés à des fins spectaculaires mais religieuses : la moire rouge finit en doublure de chasubles, la blanche sert de tentures pour décorer le reposoir du jeudi saint. Une fois détruits, les costumes servent encore à mettre en scène la puissance et la générosité, non plus du roi comme dans *Esther* (donc c'était finalement le but, mais celle de Dieu.

51 On notera cependant dans cette démarche le constant souci de Madame de Maintenon de ne pas fournir à ses jeunes protégées l'occasion de s'identifier à des comédiennes professionnelles : pour leur faire jouer des tragédies, elle emprunte des costumes de cour et non pas des costumes de théâtre… La Champmeslé était alors pourtant proche et de Racine et de la cour…

52 voir *infra* l'article de Jean-Marc Leveratto.

Duel dans un mouchoir

Olivier Goetz

Les gens de théâtre savent bien qu'il n'y a pas de spectacle sans costume. Mais s'ils connaissent la *vertu* du costume, ils en mésestiment parfois la *valeur*. A la prétention du costume brillant, à la manie du vrai, à l'obsession du naturel, la modernité théâtrale a opposé son intelligence critique, occupant, l'un après l'autre, les postes des différentes avant-gardes. Parmi les révolutions, plus ou moins utopiques, que subit l'art du costume de scène au XXe siècle, les plus radicales ne sont pas celles qui proposent de nouvelles formes (futuriste, cubiste, dadaïste, constructiviste, etc.), mais celles qui s'en prennent spécifiquement à sa dimension « spectaculaire ». En France, le célèbre texte de Roland Barthes sur les « maladies » du costume de théâtre[53] propage, jusqu'à aujourd'hui encore, une sorte de mauvaise conscience chez les praticiens. Le costume n'est-il pas trop riche, trop magnifique, futile, décoratif, redondant, décadent ? Placée sous l'égide de Brecht, cette dénonciation du luxe stérile d'un théâtre bourgeois, industriel et mercantile, ce dégoût de l'encombrement, du décoratif, de la saturation du sens, semblent moins relever de la délicatesse d'observation (toute prostestante) de Barthes lui-même que d'une idéologie surplombante réclamant l'éradication de tout investissement somptuaire au service d'une esthétique bourgeoise. Cette épuration est reliée, de manière fort intelligente, à la question de la distanciation (*Verfremdung*) et d'une dramaturgie « non-aristotélicienne » dénoncée comme abrutissante. Comme si toute *mimesis*, emprisonnant dans ses rets l'attention d'un public-esclave, masquait obligatoirement un processus d'aliénation. Les deux « B », Brecht et Barthes, ne sont certes pas les premiers à marquer ainsi leur soupçon quant à la valeur du costume. Avant eux, d'autres « réformateurs » romantique (duc de Meininger), naturaliste (Antoine), populaires (Gémier, Copeau) ou révolutionnaire (Meyerhold) exprimèrent des doutes et crurent démontrer l'authenticité de leur conception dramatique en travaillant sur le costume sans pour autant songer à se défaire jamais du prestige de ce précieux oripeau dont le public semble toujours friand. Qu'on relise les textes à cette aune de tissus, on verra que le costume représente toujours pour eux un enjeu crucial et que le programme artistique qu'ils mettent en place passe souvent par l'atelier-couture où de petites mains, généralement celles des épouses, des maîtresses ou des filles, obéissent à leur génie…

Toute soumission aux idéaux d'une esthétique partisane se traduit logiquement dans une politique du costume. Le costume fait ainsi l'objet d'un procès parallèle à celui que subissent le décor, l'espace scénique ou le lieu théâtral conventionnels. Le paradoxe étant que le rejet des conventions en place se fasse généralement au nom d'autres conventions, plus ou moins fantasmées. Pour rejeter les usages et les compétences en vigueur, on (re)découvre et valorise des théâtres anciens (Antiquité grecque, scène élisabéthaine, commedia dell'arte) ou exotiques (le Nô, Bali, le théâtre chinois). Il est vrai que, comme dit le roi Lear, « rien ne peut sortir de rien », et que le « tréteau nu » ne sera jamais la « table rase » de *l'Internationale* ; toutefois, le risque est de lâcher la proie pour l'ombre, et il est possible que la seconde moitié du XXe siècle ne reste pas dans l'histoire du théâtre comme une grande époque du costume. A l'oukase de l'intelligence, s'ajoutent des restrictions financières, la paupérisation de l'industrie théâtrale qui interdisent, en dehors du music-hall et de certaines productions « de boulevard », la réalisation de costumes ambitieux. Il n'est pas sûr, en dehors de quelques exceptions notables, que l'imagination des artistes soit toujours en mesure de compenser ce désinvestissement.

Tout se passe comme si la dimension ténue du costume le prédisposait à devenir un parfait objet transitionnel dans la relation du public à la matrice dramatique. Comme si les enjeux du débat esthétique se concentraient dans un mouchoir de poche! En situant le débat sur un plan éthique et politique (la nosologie établie dans le célèbre article de *Théâtre Populaire* n'a pu être lue, à l'époque, que comme la métaphore d'une condamnation idéologique de la dépense), Roland Barthes dévie le tir et manque sa cible. S'attaquant à la dimension spectaculaire du costume, il s'en prend, de fait, à son efficacité et, au-delà, au théâtre lui-même, en tant que spectacle, dont il n'est pas évident qu'il puisse ou qu'il doive survivre à l'essor industrielle du spectacle de masse par excellence, le cinéma. La mise en avant d'une représentation idéale, celle de *Mutter Courage* par le *Berliner Ensemble*, a enfermé, pour longtemps, le théâtre français dans une grisaille dont d'avisés témoins ont, depuis, tenté de démystifier l'enjeu[54]. Le gris, on le sait, est la couleur de l'intelligence (la matière *grise*). En définissant négativement un costume sain et une hygiène esthétique (une sorte de morale sémantique), Barthes a muré une impasse devant lui, s'excluant désormais lui-même d'un champ théâtral dont la stérilité et la frigidité le rebutèrent de plus en plus. Cette déviation est d'autant plus frappante que Barthes a célébré, par ailleurs, le talent d'un grand créateur de costumes, le graphiste Erté.

Car au théâtre des années grises s'oppose le génie costumier d'une tradition du spectacle qui ose dire son nom. Une fois abandonnés les scrupules idéologiques qui encombrent la critique dramatique des années d'après-guerre, il devient possible de réévaluer, en amont et en aval, des pans entiers de l'histoire des spectacles que l'esbroufe militante a tenté d'évincer. Là encore, le costume constitue une bonne entrée. Ainsi, rien ne nous empêche plus aujourd'hui d'admirer, sans mauvaise conscience, l'arc-en-ciel des costumes de la Belle Epoque. L'étourdissante garde-robe de *Chantecler* dont la pathologie, quoi qu'en dise Roland Barthes, n'est pas, loin s'en faut, démontrée. L'irisation surnaturelle des costumes machinés de la Loïe Fuller (en fait, des mètres de pongé incolore retouchés au pinceau de la fée électricité). Les vêtements extravagant du Café-Concert : habit rouge de Kam Hill, costume à carreaux de Dranem ou de Libert, décolleté pigeonnant des Paula Brébion, Dufay, et autres Bonnaire, fourreau de velours vert et gants noirs d'Yvette Guilbert… Désormais, la post-modernité spectaculaire ravive la forme et la couleur du costume. Au théâtre, Bob Wilson, metteur en scène-styliste interdit toute distinction entre le fonds et la forme du spectacle. Peter Sellars use avec une insolence rafraîchissante de toutes les transpositions. Dans un genre qui sort des genres, le génial Leigh Bowery fait du costume et du fait de le porter un art spectaculaire *sui generis*. Sa garde-robe, dont la théâtralité demeure irréductible à toute forme traditionnelle de théâtre, constitue un objet d'autant plus incandescent que, réservée à l'usage unique de son auteur, elle n'a, malgré quelques tentatives de conservation et d'exposition, qu'une existence fulgurante et éphémère.

— Mais justement, protesteront nos amis partisans du Gris, aucun de vos exemples n'est vraiment issu du théâtre, du *vrai* théâtre ! C'est que le costume,

53 Roland Barthes, « Les Maladies du costume de théâtre », *Théâtre Populaire* n° 12, mars-avril 1955.

54 L'actrice Denise Perron nous confiait, à Didier Doumergue et moi-même, tenir d'Hélène Weigel en personne l'information suivante : la couleur grise, caractéristique des spectacles brechtien, aurait moins été le résultat d'une recherche artistique que la conséquence, fortuite, d'une économie. La troupe, à court d'argent, avait été contrainte de mélanger des fonds de peinture pour réaliser ses décors ; la couleur ainsi obtenue étant, justement, du gris.

comme tout *objet spectaculaire*, nie les catégories académiques, il est ouvertement transdisciplinaire. Porté en scène, il constitue de toute évidence un dénominateur commun à tous les arts du spectacle, mais, à la ville ou dans la salle, il est également porté par le public des gens ordinaires. Entre le dandy qui parade dans les faubourgs de Londres ou dans les boîtes branchées et l'acteur de théâtre ou de cinéma dont l'habillement et le maquillage professionnels ont coûté des fortunes de temps et de dollars, il n'est guère facile de tracer une frontière symbolique. Il ne faut donc pas dire qu'on joue au théâtre avec des costumes de ville mais, au contraire, que les modes vestimentaires sont la part de théâtralité que s'offre toute société. Le costume de théâtre, s'il veut produire un effet spectaculaire, doit évidemment être doté d'une qualité esthétique, être plus brillant, plus sensible, plus intelligent que le vêtement utilitaire courant, mais cette valeur ajoutée se trouve déjà largement représentée dans la vie sociale que les spectateurs partagent avec les artistes. Le « bon goût » théâtral ne se peut pas se définir comme la soustraction de l'image, car il repose obligatoirement sur la visibilité et sur l'efficacité publique de son action. A une conception frigide du théâtre, le costume spectaculaire oppose, comme une évidence, sa dimension relationnelle et conviviale, le plaisir partagé de sa lumière et de son chatoiement.

Dans l'adaptation cinématographique de *Spiderman* par Sam Raimi, on voit le jeune Peter Parker, alias Tobey Maguire, dessiner lui-même son costume de super-héros. Le spectaculaire s'élabore, de cette façon, progressivement sous nos yeux. Ce n'est que lorsque l'homme-araignée à totalement achevé la conception de son costume que la magie opère pleinement : le spectateur peut, enfin, accompagner son héros au dessus de New-York, de la pointe d'un building à l'autre. Les Américains, il est vrai, désignent du même mot de *theatre,* théâtre et cinéma…

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

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 teintes, 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 écru, 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 par dessus 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. 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.
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 !

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. »

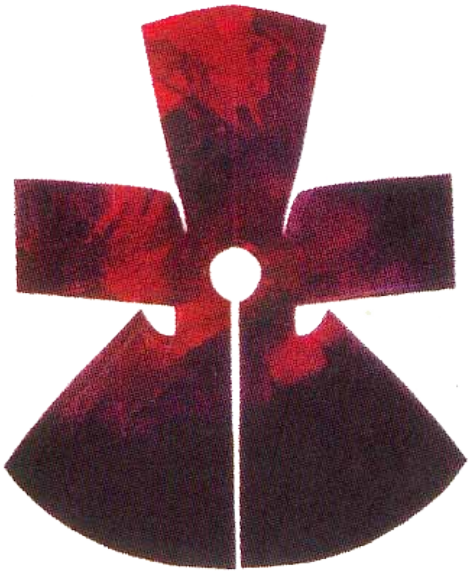
Cette découverte l'a menée à quitter Chaillot pour travailler autrement. Sans toutefois savoir encore comment. De longues années de recherche. Nous comprenons mieux ce que représentent ces étranges papillons colorés collés sur d'immenses cartes à jouer, « le jeu des sept familles réinventé par Geneviève »…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 voila. » Didier l'essaie et confirme. Les moines cisterciens ont un manteau bien chaud, bien enveloppant, léger, fonctionnel et d'une rare élégance…

Robe Juliette, 1972

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 avions 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 ».



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 sue, 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, inopératoire. 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 passer[55]. Le contingent, c'est la foule de détails qui encombrent, 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,

55 Cavaillès: «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.

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 idéel, 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 idéalisation[56].

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. Gœthe : « 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 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.

Manteau Leonor, 1986 et plan de coupe

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 dégoulinante : 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.

56 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.»

« Faire corps avec », l'art de Geneviève Sevin-Doering

par Didier Doumergue

« La beauté réside dans le fait d'imaginer le mouvement ou le geste » Marcel Duchamp[57]

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 Biet[58]. 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 référent[59]. 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 »[60]. L'esquisse de la signifiance, 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 »[61], 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 »[62]. Mais habiller une personnalité ou un rôle ne se limite peut-être pas 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 »[63], elle dit combien le costume fait corps avec la personne. Au coeur 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*[64], 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 *embodiement* 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 »[65].

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 »[66]), 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»[67].

Manteau de Woyzeck

57 « 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.

58 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, Vijon, septembre 2007.

59 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.

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

61 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.

62 *Idem*.

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

64 Olivier Goetz, « Une robe de chair, (de l'usage fait du costume par certains artistes contemporains) » , *Arts et Usages du costume de scènes, op. cit*.

65 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-décembre1992, p. 151. Je remercie Catherine Simon, ethnologue, pour m'avoir signalé cette référence.

66 «Du Costume de théâtre, conception et finalité», *art. cit*. p. 30.

67 Geneviève Sevin-Doering, en collaboration avec Mireille Doering, «Exigences de métier et critères d'évaluation à l'usage de concepteurs réalisateurs », *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.

L'étude du drapé ethnique, qui utilise les appuis du corps pour faire tenir le vêtement[68], 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-Gouhran : 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 *:*

> « 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 (…) »[69].

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. Michaud[70]. 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'animera. 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 spectacle, la distance de la scène[71]. La temporalité du costume s'avère certainement complexe.

Blouson Deltaplane, 1987 et plan de coupe

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 »[72]. 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**[73].
>
> Ensuite re-montage, re-essayage, re-correction, re-mise à plat, re-réglage, etc. autant de fois qu'il le faudra. »[74]

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 corps[75]. C'est comme si le costume, aidant le corps à devenir une « figure », était l'image d'une forme, non pas le résultat 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-Mexique[76].

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 anthropomorphique. Il ne se demande plus «Que signifie cette expression ? » mais : « Quelle volonté s'exerce ? ». Bien entendu il désigne ici l'intervention active du

68 André Leroi-Gourhan, « les techniques de consommation, le Vêtement », *Milieu et techniques, Evolution et Techniques II*, édit. 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 ».

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

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

71 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.

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

73 Nous soulignons.

74 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.

75 Un costume exposé dans un musée déplace l'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 animé par le vivant.

76 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*, édit. 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, édit. 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.

regard du spectateur dans l'animation des figures en mouvement peintes par les artistes [77]. 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 » [78].

Dans un autre domaine, celui des arts plastiques, Goethe parle à propos du Laocoon [79], d'expressivité pathétique et la situe avec précision : « l'expression pathétique la plus haute que les arts plastiques puissent représenter se situe dans la transition d'un état à un autre » [80].

C'est bien à cette expressivité pathétique que s'est attaché Aby Warburg, 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 sérénité [81]. 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 a condamnée l'homme, 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 » [82].

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 » [83]. Il en propose l'illustration dans la « phrase de mouvement » [84] inspirée du lancer de poids grec [85] : « 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 le cri de l'échappement dans le déséquilibre de la chute » [86].

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, (…) » [87].

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 réfèrant à un mot ou décrivant une forme extérieure- mais au contraire résulte de la reprise par le corps des dynamiques de la nature (éléments, matières, objets, animaux, hommes, passions, couleurs, sons, etc…), ce que Copeau nomme «figurer».

robe *Sophie,* 1971 et plan de coupe

77 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 ».

78 Rémond de Saint-Albine, *Le Comédien* (1749), chapitre II, Ce que c'est que le Sentiment, *in Sept traités sur le Jeu du comédien et autres textes*, édités par Sabine Chaouche, éditions Honoré Champion, Paris, 2001, p. 551.

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

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

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

82 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.

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

84 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.

85 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.

86 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.

87 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 constituera 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*.

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*[88]) 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 »[89]. 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 »[90]. 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 »[91]. 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 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 »[92] 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 pas 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 »[93], 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 »[94].

Philippe Choulet rapporte justement un propos de Geneviève Sevin-Doering[95] : « Je ne suis pas un tailleur, une couturière, une costumière, je suis une plasticienne ».

88 Marcel Jousse, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, tome I, 1974.
89 J. Lecoq, *Le Corps poétique, op. cit*., p. 33.
90 J. Lecoq, *Le Théâtre du geste, op. cit*. p. 96.
91 *Cf infra* : Philippe Choulet, *L'idéalisation dans l'art du costume « le costume simplifie et augmente » (Albert Camus)*.
92 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.
93 Roland Barthes, « Les maladies du costume de théâtre », *Essais critiques*, éd. du Seuil 1964, réédition de 1971, p. 56.
94 Geneviève Sevin-Doering, « Du Costume de théâtre, conception et finalité », *art. cit*., p. 30.
95 Philippe Choulet, *art. cit.*

« Le Studiolo a vu...» :

Le Journal d'une femme de chambre d'Octave Mirbeau
Adapation et Mise en scène
Jonathan Duverger[196]
Avec Natacha Amal
Compagnie Les débauchés du hameau
Décors Jean-Michel Appriou
Costumes Maud Cabon
samedi 17 novembre - salle Poirel, Nancy

Didier Doumergue

Moi : « Allez-y, lancez-vous, je sais que vous avez pris un vif plaisir à voir ce spectacle. Dites-nous un peu pourquoi. »

Le Spectateur : « On n'entre pas dans une salle de spectacle les yeux clairs, débarrassés des souvenirs, des fantasmes, des scories qu'y ont laissés d'autres images, c'est mon cas. »

Moi : « Vous êtes nancéen, et la salle Poirel ne vous est pas inconnue ? »

Le Spectateur : « La salle Poirel n'a jamais été un théâtre pour moi. C'était un peu la salle de concert annexe du lycée Raymond Poincaré tout proche où j'ai trainé mes guêtres, depuis l'entrée en 5ème jusqu'à la khâgne. Interne au lycée j'ai participé d'abord à la chorale puis à l'orchestre symphonique des élèves (et anciens élèves) du Lycée au pupitre de contrebasse (sic). Nous nous produisions annuellement salle Poirel et je me souviens de ma fierté en invitant une cousine, déjà étudiante à l'université, à l'exécution du concerto pour flûte et harpe de Mozart. « Alors, qu'en as-tu pensé ? » lui ai-je demandé, sûr de sa profonde admiration. Elle me répondit qu'avec les enregistrements bien supérieurs du commerce, des orchestres fameux et des solistes reconnus, notre travail sympathique d'amateurs ne pouvait être comparé. J'appris très vite les notions de mérite et de hiérarchie dans le domaine de l'art, qui ne se distinguait pas vraiment, en définitive, du classement scolaire, ai-je pensé, vaguement déçu. »

Moi : « Voilà bien un détour pour vous autoriser une critique. Mais je suis d'accord, il n'y a pas de jugement qui ne soit pris dans l'épaisseur du vécu, des comparaisons, des relativismes, et, plus encore, expliquer son plaisir est peut-être moins facile que de se fendre d'un jugement négatif et sévère. »

Le Spectateur : « Le lieu est important dans lequel on assiste à un spectacle, et dans l'espace, la place même que l'on occupe. Tout le monde a fait cette expérience. Si vous revenez voir la même pièce en vous asseyant dans un autre fauteuil, c'est un autre spectacle qui se déroule sous vos yeux. Si le lieu vous semble hostile ou rébarbatif, il sera la cause d'une tension dans votre regard, à l'inverse, il favorisera en vous de bonnes dispositions. »

Moi : « Balayez vos réserves et vos précautions oratoires ! Vous n'allez pas me parler maintenant de Festspielhaus, de Wagner et de la fantasmagorie créée chez le spectateur par la carapace du théâtre dans laquelle il entre! C'est du *Journal d'une femme de chambre*qu' il s'agit. »

Le Spectateur : « J'y viens, j'y viens. Laissez-moi seulement vous dire comment les souvenirs qui sont ce soir-là revenus me visiter ont infléchi mon regard et mon écoute du spectacle. Vous avez certainement vu les galeries Poirel, qui courent autour de la salle comme des chapelles parallèles. C'est là que mes amis et moi, nous n'avions pas quinze ans, donnâmes notre première création collective un peu échevelée. C'était la première fois que nous ne devions tout qu'à notre imagination (auparavant, inspirés par notre programme de classe de français, nous avions joué *Les Plaideurs* en 5ème, et l'année suivante, *Les Précieuses ridicules* en nous mettant en scène nous-mêmes, ne doutant de rien). Nous revenions d'un stage de théâtre en Allemagne, initiatique et mémorable. Plus de texte, nous nous comprenions mieux par gestes entre jeunes français et jeunes allemands. Il n'y avait que des mouvements dans de vagues situations ritualisées où notre groupe d'ado mettait en scène sa fusion. Plus tard j'ai entendu Barbara salle Poirel, dans les années 70 (je me souviens du piano, du rocking-chair et de son costume de scène noir) et vu des spectacles du festival de Nancy jusqu'à cet *Hommage à la Argentina* par le grand Kazuo Ohno, titubant sous les applaudissements, en 1980, juste avant de quitter définitivement Nancy. »

Moi : « J'espère que tous les spectateurs n'en profitent pas comme vous pour dévider la pelote de leurs verbeuses Mémoires de femme de chambre ! »

Le Spectateur : « Vous allez mettre ceci sur le compte d'un effet de contamination de la parole de cette Célestine qui se raconte et nous invite à se raconter ! Il y a de ça, mais c'est surtout qu'en racontant l'enfance (pas seulement la sienne), elle a réveillé celle des spectateurs, et par conséquent aussi la mienne. »

Moi : « Drôle de temporalité un peu contrariée, admettez. Vous entrez dans un lieu chargé de souvenirs pour vous, mais c'est le texte de Mirbeau, ne résonnant qu'une fois le spectacle commencé, qui vous parle de votre enfance... »

Le Spectateur : « Oui, je ne m'explique pas tout. Peut-être que venaient en surimpression de vagues réminiscences du thème. Je pense que c'est davantage l'image scénique qui a été le déclencheur. C'est, chargé de cette enfance, la mienne, dans mon corps d'adulte, que j'ai ouvert les yeux sur les premières images du décor, cette maquette si impérieuse. Mon regard a immédiatement joué avec la maison de poupée qui correspondait tellement à mon état d'esprit, déjà plus un jouet d'enfant mais quelque chose qui le rappelait, un univers en taille réduite dont on pouvait s'imaginer se rendre maître. Jusqu'à ce que les étages, le service, les patrons et leurs lubies, tout ait raison de l'enfant tout-puissant, le réduise et le fasse disparaître. C'est l'histoire de Célestine mais c'est aussi une histoire commune, celle de tout un chacun.»

96 Joathan Duverger, Comédien avec Simon Garnier et Emmanuel Ostrovski, assistant de Jean-Marie Villégier au Théâtre National de Strasbourg, il co-signe avec ce dernier un grand nombre de spectacles dont *Rodelinda* au festival de Glyndebourne, *Beatrice et Bénédict*, *Les Deux trouvailles de Gallus*, ainsi que *Le Mariage de le Trouhadec* et *Les Joyeuses Comères de Windsor* présentés à l'Athénée, *Le Sicilien ou l'amour peintre* et *L'Amour médecin* joués à la Comédie-Française, *La Révolte, Jephta*, etc. Il met en scène *Les Parenthèses orphelines* de Danielle Salenave en 2007.

Moi : « Je vous accorde que la mystérieuse identification du spectateur au personnage – c'est bien de ça dont vous parlez- n'a pas révélé tous ses secrets et qu'il faut en faire l'expérience vitale au delà de l'analyse. »

Le Spectateur : « Non pas au-delà, mais en-deçà. N'oubliez pas que c'est l'identification qui permet la distanciation et l'analyse. L'identification, c'est la distanciation comme dirait l'autre.»

Moi : « Eh bien dites donc, tout y passe, chez vous, quand vous donnez votre avis sur un spectacle !»

Le Spectateur : « Bon, revenons à l'enfance, c'est un beau thème tragique, s'il s'agit, en devenant adulte, de se séparer d'une certaine dimension de l'enfance. Toutes les morts successives sont déjà inscrites dans l'enfance, consubstantielles. C'est pourquoi je me dis qu'elle est si dérangeante, insupportable, lorsque la mort est brutale et criminelle. C'est aussi le thème de fond, archaïque, du théâtre, masqué le plus souvent. Vous connaissez l'anecdote : à un homme de théâtre à qui on demandait quand il avait commencé à faire du théâtre, il répondit : « c'est la question inverse qu'il faudrait poser à tous les autres individus : quand et pourquoi avez-vous cessé de jouer? ». Outre un vif plaisir personnel qui réactive mon regard d'enfant à voir sur scène des échelles différentes se côtoyer, du proche et du lointain à la fois, du grand et du petit, m'est apparu immédiatement indiqué là, mais transcrit à une autre octave, évoqué par d'autres instruments, un des thèmes vers lequel court l'ensemble du texte, pour ne le rejoindre qu'à la fin, celui de l'enfant sur lequel pèse l'hypothèse d'un assassinat. »

Moi : « Alors, il y a cette figure d'enfant avec laquelle viennent coïncider, en se succédant, toutes les substances possibles, l'enfant-roi, Célestine-adulte, vous, la petite Claire, Célestine-enfant... »

Le Spectateur : « Sans oublier la comédienne, Natacha Amal, qui déborde d'enfance communicative. J'étais allé l'entendre en début d'après-midi dans l'entretien public organisé par le théâtre. Quelque chose de sa joyeuse présence aux auditeurs durant l'entretien me restait dans l'oreille et se mêlait avec son interprétation de Célestine. C'est une des choses les plus captivantes de ce spectacle, la circulation des devenirs, les échanges chimiques entre les personnages, cette femme-enfant toute puissante devant la maquette de son monde, qui priait en ayant l'air de dire : laissez venir à moi le petit enfant (celui que je suis et aussi celui qui est peut-être assassiné). Laissez-moi me nourrir de tout ce qui se présente, non pas en vrac ni sans tri, mais en même temps, tout à la fois, sans rien refuser a priori. Elle est aussi une enfant-soldate qui installe son autel portatif de curé des tranchées, consacrant son espace de recueillement au milieu du désastre. »

Moi : « Tout bouge, tout communique, permute, oscille dans ce que vous dites avoir vu.»

Le Spectateur : « Remarquez bien qu'il ne s'agit pas de la « *réversibilité de toutes choses* ». Ce qui serait totalement anti-théâtral : un geste en annulant un autre, mais de présences simultanées qui défient la logique formelle : A et Non-A ensemble, en même temps. Ce qui nous permet de repérer ici et decomprendre l'*aura* de Walter Benjamin : la coexistence du proche et du lointain. J'ai eu aussi l'impression d'être embarqué dans un laboratoire où l'expérience en train de se dérouler tenait compte de ma présence d'observateur. Ça aurait pu être de la physique amusante n'était-ce la gravité qui ressort nécessairement de cette espèce de big bang initial recréé sous nos yeux par les savants. Laissez-moi habiter en même temps la vie, la sainteté, l'horreur et la monstruosité. »

Moi : « Vous avez entendu « laissez-moi ».Ne serait-ce pas plutôt « regardez-moi » ? »

Le Spectateur : « Je ne le pense pas. Il n'y avait pas d'hystérie chez Natacha/Célestine. Et nous n'avons pas été transformés, nous les spectateurs, en Maîtres (ses Patrons), voyeurs puis déboutés de la place où nous aurions été mis. »

Moi : « C'est tout de même un texte qui dénonce la bassesse des hautes classes, la pourriture de haute volée.»

Le Spectateur : « On avait le grand et le petit, voilà maintenant le haut et le bas. Le texte de Mirbeau évoque ce que vous dites... peut-être... encore qu'il ne fasse pas de Célestine une révolutionnaire, tant s'en faut. Mais la mise en scène milite pour autre chose, même si c'est sans oublier la critique sociale qui demande une solide et longue colère. On pense peut-être trop vite que la lucide Célestine est prise en fin de compte dans une illusion à la Mère Courage. Le spectacle montre plutôt que ce qui fait ici énergie ne peut être caractérisé par une interprétation extérieure, surplombante, de type marxiste ou freudienne. « Il y en a qui ont essayé » comme dit Régis Laspalès, « ... ils ont...mis en scène... des problèmes... »

Moi : « Épargnez moi ce genre de plaisanteries, pitié ! »

Le Spectateur : « Vous êtes pris sur le fait ! Vous pariez encore sur le peuple, ce grand sauveur, mais vous rejetez le comique populaire ! »

Moi : « Le spectacle dont nous parlons ne milite tout de même pas non plus pour le comique populaire ! »

Le Spectateur : « En effet. A quoi assistons-nous (participons-nous) ? Vous vous souvenez de notre bon vieil *Anti-Œdipe* que nous lisions quand nous étions jeunes : « Ça fonctionne, partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Partout ce sont des machines, des machines de machines, avec leur couplage, leur connexion. Une machine-organe est branchée sur une machine source : l'un émet un flux, que l'autre coupe. Des flux, des flux, des flux... ». Inutile d'ajouter qu'il n'y a aucune référence à Deleuze dans ce spectacle, c'est moi qui associe librement avec cet autre souvenir : comme je vous l'ai dit : pas de théories extérieures surplombantes. Mais, comment décrire cette danse des particules, ces courses en ellipse, rencontres, réactions en chaîne, mini bombardements, fission nucléaire... ? « Et ce monde rendait une étrange musique, Comme l'eau courante et le vent, Ou le grain qu'un vanneur, d'un mouvement rythmique, Agite et tourne dans son van. »

Moi : « Vous ne citez pas les strophes qui précèdent pour nous ménager, mais vous en mourez d'envie ! ça va dans votre sens les vagues qui montent et qui descendent, cette vie qui se multiplie :
« Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.
Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant ».

Va pour *Les Fleurs du mal* qui datent de la génération précédente. Plus proche de Mirbeau c'est l'époque des Éves futures et des andréïdes... »

Le Spectateur : « Et la figure de cette Célestine, qui est là mise en scène, en 2012, ne correspond à aucune femme reconnaissable, c'est à dire à aucun personnage de théâtre déjà rencontré. C'est à la fois une Idée et une Existence. Le plus immatériel et abstrait côtoie le corporel le plus singulier. L'électron qui monte et descend en tournant autour du noyau-maison-des-maîtres, se tord, pressant son ventre aux règles douloureuses, l'aiguille qu'on lui fait chercher est l'instrument de son supplice comme l'objet qui permet d'imaginer ce qu'elle ressent au plus profond d'elle-même. C'est étonnant, non ? »

Moi : « Le procédé n'est pas toujours aussi sophistiqué, que dites-vous du brossage entêté du tapis lorsque Célestine se souvient de la mort de son alcoolique de mère ou de celle de son père qui la ramène encore à son enfance ? »

Le Spectateur : « Depuis que Lady Macbeth n'en finit plus de ne pas réussir à faire disparaître la tache de sang sur sa paume, ce geste réapparaît pour nous faire tressaillir. Mais ici, il inverse sa polarité. Célestine s'en sert pour installer en elle la culpabilité, alors que pour Lady Macbeth il en est la résultante, son expression. »

Moi : « Vous décryptez là un petit travail de structuraliste jouant avec la combinatoire. »

Le Spectateur : « Le tour de force n'est pas de jouer la synchronie contre la diachronie mais d'agir les deux, ensemble. Il ne s'agit pas d'une pièce-paysage dans laquelle les tableaux sont juxtaposés mais bien d'une pièce-machine dont le ressort qui se tend progressivement laisse présager la violente détente, l'explosion dans notre conscience de spectateur. La leçon secrète du théâtre épique est bien comprise, la déflagration produite par l'agitation toujours plus grande des émotions fera surgir en nous, spectateurs, le seul sens qui importe, celui qui n'est pas séparé du sensible. »

Moi : « Vous êtes donc d'avis que ce spectacle relève du théâtre épique ? »

Le Spectateur : « Qu'il en relève parce qu'il le renouvelle de fond en comble pour réussir à donner à en voir la vérité.

Regardez comme l'épisode de Monsieur Georges dépasse ce qui vient avant, culmine dans la montée dramatique qui nous a entraînés depuis le début. Et l'épisode qui vient après, qu'on découvre du sommet où l'on est parvenu et que l'illusion d'optique et la distance nous présentent comme moins élevé. Il suffira d'en faire l'ascension pour se détromper, dépasser tout ce qui était antérieur , atteindreà l'assassinat de l'enfant.»

Moi : « Il y a de l'outrance tout de même dans l'amour que Célestine porte à Monsieur Georges. »

Le Spectateur : « À la lecture peut-être, mais, au théâtre, la frayeur du lecteur est transformée par le spectacle consistant de la matière et du muscle. Ça grouille et ça vit. *La Charogne* de tout à l'heure nous l'avait laissé entendre : l'amour le plus vivant, sans son ombre portée charnue et sombre, n'est que roupie de sansonnet. Notre Célestine n'est pas une midinette et chacun de nous pourra évaluer positivement son appétence érotique si elle est prête à se brûler les ailes à la mort et à régurgiter le crachat d'un malheureux atteint de phtisie comme manifestation supérieure du désir et de l'amour. »

Moi : « Comme vous y allez ! Gare à ne pas vous échauffer le sang. »

Le Spectateur : « Aujourd'hui ce geste est la quintessence du morbide parce que les modes de contamination de la tuberculose n'ont plus de secret pour nous. À l'époque du *Journal* de Mirbeau, certes on se doutait que la maladie était contagieuse, sans percer toutefois le mystère de sa transmission. Les théories de Pasteur et de Koch, toutes neuves à la même époque, ne sont pas encore répandues. À la génération précédente Armand Duval embrassait Marguerite Gauthier à bouche que veux-tu, loin de déclencher la moindre compassion chez le lecteur ou le spectateur émoustillés. »

Moi : « Gardez pourtant de la course pour le dernier sommet ! »

Le Spectateur : « Ce dernier sommet, est-ce déjà le Paradis glacial traversé par des anges souffreteux ou le dernier compartiment de l'Enfer ? Puisque, contrairement aux espaces étagés de Dante, c'est ici le même endroit. Le rythme est plus étal, mais la main se resserre autour du cou du spectateur sans jamais lâcher prise. Pour avoir compris la circulation des équivalences, les échanges entre vases communicants, les permutations, on en n'est pas moins frappé de stupeur, Célestine et Claire sont une seule et même personne mais aussi le garde-chasse repoussant, comme dans une galerie des identités multiples d'un même individu. Banalité du mal dit Hannah Arendt. Que tout ceci ne relève pas d'une quelconque tératologie fait froid dans le dos. Natacha Amal déclarait que ce qui lui plaisait le plus dans le personnage de Célestine était la vitalité courageuse de son tempérament, vertu admirable qu'elle retrouvait chez certaines femmes. »

Le studiolo a vu…..

Iphis et Iante
d'Isaac de Benserade

mise en scène Jean-Pierre Vincent, scénographie : Jean-Paul Chambas, costumes Patrice Cauchetier. Avec Suzanne Aubert, Chloé Chaudoye, Catherine Epars, Anne Guégan, Mathilde Souchaud, Antoine Amblard, Eric Frey, Barthélémy Meridjen, Charlie Nelson

Marseille, théâtre du Gymnase, 15 janvier 2013

Anne Verdier

Marseille est en fête : les festivités consacrant la cité phocéenne « capitale européenne de la culture » viennent tout juste de commencer, le théâtre du Gymnase rouvre ses portes et inaugure sa saison avec *Iphis et Iante*, une pièce inconnue des spectateurs qui se pressent à l'entrée de la salle ou prennent un verre dans la petite rue du Théâtre-français transformée en *open bar* l'espace d'une soirée. Inconnu ce titre, inconnu cet auteur, « comment-vous l'appelez-déjà ? Ben-se-rade ? » mais pas inconnu, Jean-Pierre Vincent, le metteur en scène. Et c'est sur son nom que le public s'est déplacé, nombreux, en ce soir de première.
Qui en effet, à Marseille, connaît *Iphis et Iante* ?
Dans un drôle d'état d'esprit, j'entre dans la jolie salle à l'italienne toute tendue de bleu : je me dis que nous y sommes deux à connaître la pièce : mon mari et moi ! Heureuse de voir à l'affiche cette pièce oubliée et retrouvée il y a une dizaine d'années. J'avais alors été intriguée par son résumé, trouvé dans un ouvrage de Colette Scherer, et stimulée par une remarque de Christian Biet, mon directeur de thèse, qui m'avait dit : « ah ! si on pouvait retrouver ce texte ! ». La pièce dormait sagement dans un petit cahier jauni conservé à la bibliothèque de l'Arsenal. Recherches faites, je n'en ai retrouvé aucune autre édition que celle de 1634 que j'avais eue entre les mains. Enthousiasmé à son tour par cette pièce que je lui avais aussitôt fait lire, Didier Doumergue me suggère de la publier et décide de la monter avec les comédiens de sa compagnie. Séduite par ce double projet, je me mets au travail, avec la collaboration de Christian Biet et de Lise Leibacher-Ouvrard qui, de sa lointaine université de Tucson me communique de précieux documents. Puis, dans la foulée, vient le temps, ô combien excitant, de la création à Metz par le Studiolo.

Et ce soir, comme au soir de la première messine, je suis un peu tendue : quel accueil le public va-t-il réserver à « notre » *Iphis* ?
Certes, je viens de saluer Jean-Pierre Vincent qui m'a accueillie avec une poignée de main chaleureuse et un clin d'œil complice, comme pour me dire « nous leur faisons une bonne blague hein ? ». Certes, il m'assure que tout le monde se sent prêt et heureux de jouer, que les répétitions ont été un temps de plaisir et d'étonnement. Il est confiant. Heureux aussi : cette soirée récompense les six années de combat qu'il a mené auprès des directeurs de salle pour pouvoir enfin faire accepter son projet de monter la pièce.

Et pendant que la salle se remplit lentement, je repense à l'histoire de cette curieuse comédie, de sa découverte, de son édition, je repense à la création messine, au plaisir et à l'étonnement qu'avait provoqués cette histoire de deux jeunes filles amoureuses l'une de l'autre, qui s'aiment et se le disent, se marient puis racontent en scène leur nuit de noces. Nous étions dans les années 2000, en plein débat sur le PACS, et cette histoire semblait d'une grande actualité car elle alignait les arguments d'une société ou aveugle ou trop sage qui ne comprenait rien à cette histoire d'amour que « la nature et les dieux ne permettaient pas ». Je repense à la lecture mémorable qu'en fit Jean-Marie Villégier quelques années plus tard, dans le théâtre du campus universitaire de Metz, un théâtre plein à craquer d'étudiants qui, dès les premières minutes furent subjugués et par le texte et par le lecteur. Deux heures plus tard, une salle debout lui témoignait le plaisir qu'elle venait d'éprouver !

Dans sa mise en scène, Didier avait mis l'accent sur le côté insolite de ce mariage, et fait un sort à cette malencontreuse Isis venue au nom du ciel remettre les choses en ordre et métamorphoser Iphis en garçon. Dans sa lecture, Jean-Marie Villégier avait éclairé le personnage d'Ergaste d'un autre jour, pauvre amoureux épris d'Iphis dont il est le seul à connaître le véritable sexe. Parce qu'il clame la vérité à la veille d'une noce trop prompte, il ne réussit qu'à faire rire de lui : Iante lui porte le coup de grâce qui déclare en riant : « il brûle pour Iphis d'un feu désordonné » avant de courir apprêter le banquet. Une histoire d'amour, pas seulement celle d'Iphis et de Iante, mais de tous les personnages

Dix ans ont passé et la création marseillaise se fait en plein débat sur « le mariage pour tous ». La pièce s'inscrira t elle dans cette actualité brûlante ? Jean-Pierre Vincent prendra-t-il parti et de quelle façon ?

La salle est maintenant comble et la rumeur « d'avant-spectacle » monte autour de moi. La sonnerie retentit. Noir. Le spectacle commence. Le plateau est cerné de murailles antiques sur lesquelles on s'attend à voir paraître des guerriers tout droit sortis de la guerre de Troie. Au lointain, un temple qu'éclaire la lune et d'où arrive, nimbée de brume, une drôle d'Isis au fort accent étranger qui vient à l'avant-scène raconter les prémices de l'histoire : ce père indigne qui ordonne à sa femme sur le point d'accoucher d'étrangler son enfant si c'est une fille, les pleurs et les supplications de la mère, la promesse de la déesse de lui venir en aide. Le metteur en scène anticipe de cette façon l'apparition de la *dea ex machina* qu'il annonce dès les premières secondes du spectacle en ajoutant cette sorte de prologue au texte de Benserade. Décision discutable, à mon sens, sans doute dictée par le souci de ne pas trop égarer dans cette histoire invraisemblable un public éloigné le plus souvent du théâtre classique et dont l'accès au merveilleux ne passe plus forcément par l'adhésion au *deus ex machina*…

Passées les premières minutes de surprise - il faut s'adapter à la langue, au thème, à la complexité de l'intrigue (la pièce a été écrite en 1634, au coeur de cette esthétique baroque et complexe dont nous croyons être maintenant si loin) - un silence de grande qualité s'installe et ne sera plus troublé que par les rires d'un public rapidement et totalement conquis. Je respire. Jean-Pierre Vincent me dira à la sortie qu'il s'attendait à ces dix premières minutes de flottement : « le public a peur de la culture et il lui faut dix minutes pour s'adapter. C'est habituel »

La pièce se déroule et il me faut à moi aussi un peu de temps. C'est pour écarter de ma mémoire le souvenir des images de la mise en scène de Didier qui surgissent au fur et à mesure que le texte reprend vie sur cette scène marseillaise. Je revois, j'entends Muriel, Eric, Fabrice, Dominique, Marie, Justine, Thomas, Hélène, Goulwen, Charly.

Mais je suis bien vite séduite par le rythme de la pièce, par un passage constant du rire à l'émotion, par une mise en scène qui refuse le pathos, par une actualisation sous-jacente mais jamais pesante du propos, par la qualité de ces excellents comédiens qui donnent ce texte avec générosité et, c'est visible, avec plaisir! par cette diversité des styles, allant du geste farcesque, obscène parfois, à la plus grande poésie, à la plus fine nuance…

On ne s'installe jamais. Aucune émotion, aucun rire ne peuvent durer…la mise en scène rebondit, nous entraîne toujours ailleurs, toujours plus loin... tout semble se dérouler très vite et je suis tout étonnée d'apprendre à l'issue du spectacle que la consigne donnée aux comédiens était de prendre leur temps afin de permettre au public de trouver ses repères et de suivre l'intrigue, complexe, c'est vrai… *Festina lente*. Bravo !

La scénographie est particulièrement astucieuse et je ne souscris guère aux reproches de lourdeur adressés par certains critiques : ces remparts accentuent le comique des rodomontades d'Ergaste qui arrive de là-haut et déclare illico vouloir mourir, croyant morte sa maîtresse ! Tout en installant l'espace traditionnel de la comédie, une place entre quelques maisons, lieu neutre où les personnages se rencontrent, ils cernent le plateau qui a des allures de forteresse. Celle de nos préjugés ? de notre morale bien-pensante ? de l'aveuglement des pères ? forteresse protectrice de la nuit de noces d'Iphis et Iante, au début du 4è acte, alors qu'un immense lit conjugal occupe le plateau et que s'échangent les plus belles répliques de la pièce ?
Je suis conquise par ces murailles sur lesquelles est accroché un petit lumignon qu'Iphis allume au début du premier acte, au-dessus d'un malhabile barbouillage à la craie laissant deviner l'inscription « Isis », témoins sans doute de la piété d'Iphis et de sa mère, et rendant, bien sûr, la venue de la déesse prévisible. Au cinquième acte, je me demande comment sera traité le moment annoncé et attendu de l'intervention divine. Le temple va sans doute s'ouvrir. Eh non ! La dernière scène se joue dans un curieux effet de perspective : le fronton du temple se divise et se décompose en trois éléments, identiques mais de taille décroissante, réduisant le domaine sacré de la déesse à un dérisoire petit jeu de construction dont les personnages transportent les éléments sur scène comme un enfant apporte ses jouets. Le changement d'échelle oblige les personnages à s'agenouiller pour être à la hauteur de « leur » temple…ce qui fait rire et ôte toute crédibilité à leur effroi ou leur désir de mort, démythifie l'apparition de la déesse qui fend la muraille juste à l'endroit de son nom barbouillé à la craie sous le petit lumignon…humble et naïf petit temple que ce morceau de mur dévolu à la déesse et qu'elle choisit finalement pour faire son entrée fracassante (Jean-Pierre Vincent ne lésine pas sur les effets : tonnerre, fumée, éclairs…). Tous les éléments de merveilleux convoqués par le texte sont là, dérisoires et comiques à cause de ces personnages agenouillés et arc-boutés sur leurs petits temples ! Didier me dit souvent : « tout est une question d'espace »… Un habile changement d'échelle et les dieux ne font plus peur qui viennent remettre de l'ordre -notre ordre- puisqu'ils ne sont que des passe-muraille ramenés aux mesquines dimensions de nos propres visions humaines.

Depuis longtemps déjà, je savourais le plaisir de découvrir les costumes confiés à Patrice Cauchetier. J'aime sa façon de traiter les costumes « historiques » qui ne tombent jamais dans la reconstitution, sans pour autant sacrifier gratuitement à la mode de l'actualisation ! Et je ne boude pas mon plaisir! Depuis cette soirée mémorable, je ne cesse d'y repenser, de m'enchanter de ses trouvailles ! Des références qui pourraient renvoyer à la Grèce antique, (je pense à la longue et fine tunique blanche et bleue de Iante) ou au début du XVII^{e} siècle, comme le pourpoint Louis XIII rose d'Iphis, tandis que la robe et le caracot de Télétuze et de Mérinte évoquent plutôt la fin de la Renaissance et que les majestueux manteaux des pères, inscrivent parfaitement Eric Frey et Carly Nelson, qui jouent Téleste et Ligde, dans la tradition des «rôles à manteau» des pères de comédie.
Mais c'est le costume d'Ergaste qui m'a plus particulièrement frappée car, sans qu'il y soit jamais apporté le moindre changement, c'est sa perception par le spectateur qui ne cesse d'évoluer tout au long de la pièce, au gré des diverses situations que traverse le personnage. Un merveilleux exemple de ce que l'on peut attendre d'un vrai costume de scène, actif et autonome ! Tout de cuir noir, ouvert sur une chemise rouge, large pantalon et petit gilet court, vastes bottes à revers…il peut apparaître, au début de la pièce, comme une transposition moderne d'un habit « Louis XIII », mais, au fur et à mesure qu'Ergaste s'anime, s'enflamme de colère et d'indignation à l'annonce de la noce prochaine d'Iphis (dont il connaît le secret et qu'il aime à la folie), au fur et à mesure qu'il s'engage, bien malgré lui, dans un duel dont il a peine à sortir, ce costume de cuir peu à peu fait de lui un « blouson noir », un voyou bagarreur. Il prend sa pleine et entière

STUDIOLO IRTS de Lorraine

Spécial Costume

Mais où est donc passé l'acteur? par Jean Goetz

Le costume et les enjeux esthétiques du travestissement féminin par Jean-Marc Leveratto

Le costume : une frontière par Anne Surgers

Vaudou par Patrick Mario Bernard

Le principe de revêtement par Dominique Fabuel et Benoît Goetz

Du costume du Nô par Pierre Ravenel

Ce que nous apprennent les costumes d'*Esther* (1689) par Anne Verdier et Didier Doumergue

Duel dans un mouchoir par Olivier Goetz

Autour de
Geneviève sevin doering

18, Rue Neuve-Sainte-Catherine par Anne Verdier

L'idéalisation Dans L'art Du Costume par Philippe Choulet

« Faire corps avec », l'art de Geneviève Sevin-Doering par Didier Doumergue

Le Studiolo à vu ...

Le journal d'une femme de chambre... Par Didier Doumergue

Iphis et Iante Par Anne Verdier

signification dans la dernière scène, lorsqu'Iphis, métamorphosée en garçon par les soins de la déesse, commente les transformations qu'elle observe dans son corps et se met à marcher en roulant des épaules et à parler avec un délicieux accent « des quartiers ». C'est alors que le costume, dont, à ce stade de la pièce, on a oublié toute référence historique, illustre et commente en contrepoint ce changement de la jeune fille et son entrée dans l'univers masculin …

La pièce se termine sous des applaudissements nourris, de nombreux rappels, puis la salle se vide lentement. Pour ma part, j'ai du mal à quitter ma place. J'ai besoin d'un peu de solitude et de silence pour analyser et m'approprier ce que je viens de voir…

Et mesurer le chemin parcouru dans les mentalités depuis dix ans.

Dans sa mise en scène, Didier visait à exprimer le côté insolite de ce mariage à l'époque de la pièce, mais se refusait déjà à le jouer comme tel à la nôtre, car il ne l'était plus pour une majorité d'entre nous. Il s'était donc attaché à tenir compte d'une vérité historique et à la confronter à une vérité actuelle, d'où sa décision de charger le personnage d'Ergaste, qui trouve ce mariage non seulement insolite, mais véritablement impossible. Quelques mois plus tard, la lecture de Jean-Marie Villégier avait mis l'accent moins sur le ridicule du personnage que sur la profondeur malheureuse d'un amour non partagé, subtile métaphore trop courante de l'amour homosexuel, délivrant ainsi le message que ce n'est pas tant l'orientation sexuelle qui importe en amour que le malheur qui peut être lié à tout amour, quel qu'il soit.
Et la mise en scène de ce soir dit encore autre chose : certes, les rapprochements avec les débats actuels sur « le mariage pour tous » sont évidents, inévitables, amusants, parfois surprenants, mais elle nous signifie surtout que ce débat est déjà dépassé, ou mieux, qu'il s'inscrit dans un débat plus large, moins dicté par des principes et par des peurs. Les arguments que les personnages opposent à ce mariage, que nous trouvions, il y a dix ans encore, si proches des arguments avancés aujourd'hui, ont maintenant comme un petit parfum désuet et font sourire. On en rit sans plus même les prendre au sérieux, comme on rit en famille des travers de ceux que l'on aime bien mais qui ne sont plus dans le coup. Car le vrai débat est ailleurs. Car ce soir, c'est la question de l'identité sexuelle qui passe au premier plan : Qui suis-je ? qui ne suis-je pas ? qui croit- on que je suis ? Et c'est la souffrance que cette question peut entraîner qui nous touche : bouleversante Iphis...tendre Iante...pitoyable Ergaste!
« Noire sœur du sommeil, termine mes ennuis/ ou bien fais que je sois/ce qu'on croit que je suis » implore Iphis au terme de cette si belle première scène de l'acte IV, où les deux jeunes filles, enfin seules dans la chambre conjugale, sont sur le point d'être confrontées à la vérité.

Cette mise en évidence de ces questions identitaires renvoie à d'autres débats, plus larges, survenus récemment à propos de l'introduction dans les manuels scolaires d'une réflexion sur le thème du « genre », et je pense à ces adolescents parfois troublés et à leurs parents dépassés qui n'y comprennent plus rien, aux conflits inévitables entre générations que ces questions suscitent.

Je quitte enfin la salle. Les spectateurs sont massés autour du buffet installé dans la rue, et, sous une pluie de petits papiers blancs déversés par les canons à confettis installés sur le toit du théâtre -c'est la fête, ce soir !- ils commentent ce qu'ils viennent de voir. Etonnement, ravissement, plaisir. Les réactions sont unanimement favorables. J'entends Jean-Pierre Vincent dire à quelques personnes venues le féliciter : « ce que nous avons fait ce soir aurait été impossible il y a dix ans ». Je me dis avec amusement que nous avons donc, à Metz, tenté l'impossible, mais surtout, que cette pièce, si injustement oubliée, est vraiment d'une richesse insoupçonnée. Que la mise en scène de ce soir est une réussite parce qu'elle donne l'image légère et fine d'une pièce splendidement baroque autant que merveilleusement actuelle.

Au lendemain de ses noces, Iante déclare :

Une fille, grands dieux ! en épouser une autre,
C'est bien pour attirer les célestes courroux,
Et pour faire parler les théâtres de nous,
Une telle rencontre est digne qu'on la joue…(V,1)
Prophète, Iante ? Sûrement[97].

97 A l'heure où nous écrivons ce texte, la pièce continue à être en tournée. Elle sera représentée au théâtre de Saint Quentin En Yvelines : du mercredi 20 au jeudi 21 mars 2013, à l'Espace Malraux - Scène Nationale De Chambery : du mardi 26 au mercredi 27 mars 2013, sur la Scène Nationale De Sète : Du Mardi 2 Au Vendredi 5 Avril 2013, à la Comédie De Reims : du mardi 9 au jeudi 11 avril 2013 et enfin au Théâtre Gérard Philipe De Saint Denis : du lundi 15 avril au lundi 6 mai 2013.

NICKEL, la revue bimestrielle du Studiolo-IRTS de Lorraine, est tirée à 200 exemplaires. Responsable de la publication : Anne Verdier, Directeur de la rédaction : Didier Doumergue, mise en page : Julien Goetz. Dépot légal 24 février 2003 n° ISSN 1761-2977 _ Crédits Photographiques : Didier Doumergue / Amar Bellal / Anne Verdier / Raphaël Arnaud / Pascal Gely _ autres photos droits réservés. **Le Studiolo-IRTS de Lorraine**, 1 rue du Coëtlosquet 57000 Metz. **Bureau** : IRTS de Lorraine, bureau du Studiolo, 41 avenue de la Liberté 57050 le Ban Saint Martin.

studiolo@irts-lorraine.fr - http://lestudiolo.blogspot.com/