

ESQUISSE LE COSTUME

Jean-Yves PIDOUX

Crayonné en répétition, lors du début du travail sur La mission de Heiner Müller et Le perroquetvert d'Arthur Schnitzler, dans la mise en scène de Matthias Langhoff.

"Ouverture sur un chef-d'oeuvre : comme, en le chef-d'oeuvre, le rideau simplement s'est levé, une minute, trop tôt, trahissant des menées fatidiques."

S. Mallarmé, "La fausse entrée des sorcières dans Macbeth", in Crayonné au théâtre

Il est assez d'usage d'entamer les premières répétitions d'un spectacle en procédant à des lectures de la pièce, qui se déroulent autour d'une table. Un tel "travail à la table" fournit un moyen d'approvisionnement mutuel; les acteurs ne s'y livrent que progressivement au jugement du metteur en scène et des collègues - d'abord c'est leur voix seule qui s'expose; plus tard, sur le plateau, leur corps tout entier se montrera en action. De plus, ces répétitions sont souvent liées à un moment pédagogique, documentaire, et même théorique. Certains hommes de théâtre accordent une très grande importance à ces moments où "le corps (est) au repos", et le "cul sur la chaise" - pour reprendre une expression de Jean Vilar, qui réclamait qu'un tel travail occupe au moins le tiers des répétitions, espérant qu'à cette occasion les acteurs saisiraient les enjeux du spectacle et du théâtre, et apprendraient à se désimprégner de leurs tics d'expression, d'un métier scénique pétri de recettes routinisées.

Toutefois, la pensée abstraite, séparée d'un faire, n'est pas forcément le lieu de l'élucidation et de la libération - cela est vrai en particulier pour les acteurs, qui sont des praticiens, et souvent des artisans plus que des intellectuels. L'activité cérébrale n'est pas, elle non plus, prémunie contre l'expression de préjugés, et le syndrome oratoire aboutit souvent à des mises au point programmatiques et vagues. C'est pourquoi Matthias Langhoff se méfie de ces moments apparemment studieux; il se moque des metteurs en scène ou des dramaturges qui tiennent de longs et passionnants discours préalables, à propos de spectacles dans lesquels ces belles paroles ne sont ensuite ni visualisées ni matérialisées. Et certes, nous vivons dans une société qui enseigne à penser - lorsqu'elle le fait - autour d'une table plutôt qu'en situation et en action; or, pour qui fait du théâtre, toute pensée doit trouver une transcription scénique spécifique, dont le travail à la table ne donne que des idées commodément péremptoires. Pour Matthias Langhoff - penseur subtil - il faut penser scénique, et en situation scénique; c'est le travail sur le plateau qui permet d'échapper aux pitoyables clichés théâtraux. Il assure même, en une formule caustique, que le travail à la table permet simplement de s'assurer que tous les acteurs distribués ont reçu le texte, et l'ont au moins lu une fois ensemble.

Aussi, pour faciliter d'une autre manière les débuts du travail collectif, le metteur en scène de La Mission et de Au Perroquet vert a-t-il proposé, au deuxième jour de répétition, que les acteurs se cherchent un costume qu'ils endosseraient dès le surlendemain, début du travail sur le plateau. Précisons qu'une telle manière de répéter en costumes provisoires n'est pas assez répandue, dans le théâtre traditionnel; le plus souvent les acteurs travaillent en habits de ville, jusqu'au moment où une tenue

définitive leur est livrée - parfois très peu de temps avant la première. Or la présence des acteurs sur scène est médiatisée par leur apparence; le travail théâtral s'élabore sur ce qui est visible et sensible; ce à quoi renvoie un interprète en civil est essentiellement différent - à texte semblable, et y compris en répétition - de ce que signifie une personne parée : le théâtre existe, prend de l'ampleur, dans la relation entre des êtres déjà visiblement empreints de fiction. L'illusion n'y est pas nourrie que le travail théâtral ne se fonde pas sur l'illusion, et la fausse immédiateté entre les interprètes et les personnages est adéquatement battue en brèche; les répétitions en costume - même s'il s'agit de mises provisoires - sont à la fois plus vraies et plus jouées. Pratiquement, elles donnent au metteur en scène, par approximations successives, une image de ce que pourrait - de ce que pourra - être le spectacle. Aux acteurs, elles permettent la mise à l'épreuve d'un matériau qui conditionne, et qui permet de construire, toute une pratique corporelle.

A peine Matthias Langhoff avait-il fini d'expliquer ce qu'il souhaitait, que certains se précipitaient sur les dizaines d'habits qui avaient été amenés pour eux, après un premier tri, par Katrin Brack, décoratrice et costumière, et par ses collaboratrices. Mais si les uns se plongeaient avec délectation dans les tissus, les formes et les couleurs, d'autres au contraire semblaient devoir apprivoiser l'idée, et peut-être récapituler intérieurement ce qu'ils savaient déjà de leur personnage; aussi ne s'approchaient-ils que lentement, et comme précautionneusement, des vêtements mis à disposition. A voir les acteurs commencer à fouiller dans les costumes, à voir chacun se mettre en recherche avec plus ou moins de retenue et de méthode, ou d'enthousiasme et d'inspiration, je me suis souvenu de deux narrations contenues dans des livres de théâtre célèbres; je voudrais les rappeler brièvement, pour les associer à la description de ce moment de travail accompli par des acteurs d'aujourd'hui.

*

Dans un chapitre de La construction du personnage, Stanislavski invente un épisode où des élèves comédiens sont engagés à procéder à une mascarade. Le récit - rappelons que les ouvrages de Stanislavski sont, sous une forme romancée, le compte rendu de la formation de jeunes interprètes - permet de faire état des narcissismes des apprentis acteurs, de leurs fantasmes, de leurs préjugés, de leur sérieux. Stanislavski illustre les insondables questions : être comédien, est-ce se jouer soi, est-ce jouer autrui, est-ce jouer ce qu'il y a de caché en soi ? L'anecdote au cours de laquelle des comédiens doivent se choisir un costume, indépendamment d'un rôle écrit, révèle un pan des conceptions théâtrales stanislavskiennes.

Les élèves s'égaillent dans les magasins de costume, et chacun s'applique à réaliser de son mieux tel ou tel stéréotype théâtral; la plupart se satisfont de costumes splendides ou pittoresques qui leur permettent de se présenter à leur avantage, et sous l'aspect d'un personnage prestigieux et figé - Méphisto, noble de grande prestance, coquette séduisante, savoureux personnage de composition. Contrairement à ses camarades, Kostya, le héros du roman pédagogique, passe par des affres -celles, nous assure Stanislavski, qui accompagnent la recherche d'un personnage authentique. Il s'efforce de trouver un costume qui l'inspire personnellement, sans idée préconçue de ce que doit être le théâtre. Il a déniché une simple jaquette, de couleur terne et indéfinie; c'est cette banalité même qui va stimuler son imagination d'acteur en herbe. Mais celle-ci ne se

mettra en branle qu'après de longs tourments, que l'apprenti sincère, jeune double de Stanislavski, éprouve durant plusieurs jours, dans son intimité, et même dans son subconscient. Ce n'est pas sans mal qu'il accouche d'un personnage teigneux et autodestructeur, qui nous est présenté comme émergeant des profondeurs abyssales de la psyché de l'acteur.

Stanislavski veut critiquer le clinquant exhibitionniste des costumes conventionnels, et montrer que le théâtre peut advenir via des vêtements apparemment anodins. Il voudrait amener l'acteur à extirper de lui-même un narcissisme qui se repaît de beaux atours, et à construire un personnage dont l'apparence et l'intériorité concordent. Sans doute la situation inventée dans le chapitre cité n'a-t-elle que peu à voir avec le travail courant du théâtre, où le personnage est déjà suggéré - certes dans une moindre mesure de ce que croit usuellement le profane - par le texte du rôle. La fiction stanislavskienne avait pour projet d'illustrer une nouvelle voie dans la vision du travail de l'acteur; celui-ci, avec les innovations esthétiques et dramaturgiques du début de ce siècle, a dû établir avec beaucoup plus de soin le dessin et la profondeur de la figure scénique, et participer intensément à ses affects, les revivre. L'écrit stanislavskien nous semble aujourd'hui désuet, et recourt à une psychologie à la fois envahissante et dépassée; la déclaration de guerre contre les usages pétrifiés, toute salutaire qu'elle ait été, s'est révélée elle-même empreinte de préjugés, à la fois sur le théâtre et sur ce que les êtres humains sont ou devraient être. Cependant, et même s'il le fait de manière idéaliste et mélodramatique, Stanislavski élabore une des composantes essentielles du théâtre moderne : l'interprète trouvera une stimulation spécifique dans les accessoires qu'il utilise, dans le costume qu'il revêt; le passage par un matériau idoine va de pair avec ce que la terminologie théâtrale nomme l'incarnation du personnage.

*

Le choix de costumes de répétition par les comédiens de La mission et du Perroquet vert m'a également fait penser à un petit texte de Brecht, paru dans les "Remarques à propos de l'Opéra de quat'sous", et intitulé "Ein alter Hut" - "Un vieux chapeau". Il relate comment un jeune comédien choisit, au prix de bien des doutes et de beaucoup d'hésitations, un chapeau qui lui permette de caractériser au mieux l'identité, la trajectoire biographique et sociale de son personnage. Celui-ci est un jeune homme déchu, qui eut un passé argenté, mais se voit acculé à embrasser la profession de mendiant. L'acteur voulait montrer comment le personnage avait décliné; pour ce faire, il lui fallait trouver un couvre-chef hautement significatif. Comme l'acteur stanislavskien - mais pour d'autres raisons -, le comédien brechtien est rongé de doutes; il soupèse les possibilités : doit-il par exemple manifester l'état présent de misère du personnage en lui faisant porter un galurin tout à fait pitoyable; doit-il choisir un chapeau autrefois luxueux mais aujourd'hui usé et élimé, ou encore montrer que le personnage a dans sa chute tenté de préserver son élégance, et qu'il porte un couvre-chef au-dessus de sa position sociale actuelle ? Et les questions que se pose le comédien sur la coiffure de son personnage concernent, de proche en proche, d'autres accessoires qui accompagnent le costume : ainsi du col, de la cravate; Brecht relate, admiratif, que le comédien met la touche finale à son costume en faisant pointer hors de la poche supérieure de sa veste une vieille brosse à dents qui, écrit-il, dénote que le personnage, bien que vivant sous les ponts, ne renonce pas aux accessoires de la civilisation. Et Brecht se déclare enchanté de ce "comédien de l'ère scientifique", qui a cherché pendant des heures comment, en

quatre minutes de présence sur scène, traduire de manière significative la complexité, le devenir et les particularités d'un personnage.

*

Les trois situations ici confrontées ne sont pas comparables trait pour trait - mais elles peuvent être associées, dans le cadre d'une réflexion sur le travail théâtral. Chez Stanislavski, l'élève comédien - d'ailleurs lui-même personnage de fiction -, devait construire de toutes pièces un personnage, sans le secours ou les limitations d'un texte. Evidemment dans ces cas-là, ce sont la personne et la psyché de l'acteur qui s'expriment - et ce sont aussi ses limites et ses idées préconçues qui risquent d'apparaître. Chez Brecht, le comédien était distribué dans un rôle, et le choix du chapeau se faisait en rapport avec un costume qui avait déjà été élaboré; en outre l'épisode se passe peu de temps avant la première du spectacle, alors que celui-ci a déjà été longuement répété : l'acteur est déjà familiarisé avec la figure, avec la pièce, avec la forme de la représentation. Les comédiens en répétition à Lausanne, au contraire, ont été chargés de choisir des costumes tout au début du travail, en ayant encore peu d'informations sur la direction que prendrait la mise en scène - quoiqu'ils fussent assurément déjà au parfum de certaines orientations langhoffiennes, et que la tâche qui leur avait été impartie indiquât elle-même une option artistique. En outre, la difficulté spécifique qu'ils devaient affronter, c'est que la plupart jouaient dans les deux pièces montées - et si toutes deux font allusion à la Révolution française, l'une est d'écriture très contemporaine, tandis que l'autre a été rédigée au tournant du siècle; et bien sûr, les rôles tenus par les uns et les autres dans les deux pièces n'étaient, et de loin, pas forcément convergents. Or Matthias Langhoff suggérait que chacun tente de se composer un costume qui puisse convenir pour son apparition dans les deux parties du spectacle.

L'événement fut passionnant, et je crains de ne pas parvenir à en évoquer toute la saveur. Je suis aussi comédien, et conscient des faiblesses et des travers de ceux qui embrassent cette profession. Mais dans cette circonstance, j'ai trouvé les acteurs admirables. Je l'ai dit, certains se sont avidement précipités sur les costumes - pour les choisir et les prendre par brassées, ou au contraire pour en retrouver un qu'ils avaient déjà repéré, tous ces habits ayant été déposés dans la salle de répétition depuis la veille, et n'ayant bien sûr pas échappé à l'attention de tous ces professionnels de l'apparence et du déguisement. D'autres se sont mis au travail avec beaucoup de circonspection; peut-être même aurait-on pu déceler dans leur approche quelque chose de cérémonieux, comme si la métamorphose à laquelle ils allaient procéder avait un caractère de gravité. Sans doute quelques-uns étaient-ils désarmés, à cause de l'impossibilité de réunir en un seul costume les caractéristiques dissemblables de leurs personnages dans La mission et Le perroquet vert - d'ailleurs, les costumes finalement choisis faisaient le plus souvent référence à la pièce de Schnitzler, dont la manière est plus familière et dont les personnages sont, en surface tout au moins, plus repérables au moyen de types théâtraux coutumiers. Aussi les uns avaient-ils déjà fait leur choix que d'autres en étaient encore aux préliminaires. La précipitation ou la retenue se repéraient également dans le traitement infligé par chacun à sa mise quotidienne : ceux-ci se déshabillaient avec minutie, et pliaient soigneusement leurs habits quotidiens sur leur chaise ou en un endroit choisi - jardin secret (ou public)d'une identité qu'ils allaient retrouver après ces passages à autrui. Ceux-là se précipitaient fébrilement sur les déguisements proposés,

et, une tenue adéquate découverte, laissent tomber leurs vêtements ordinaires en tas, sans soin, comme saisis par une urgence de changement. Souvent les premiers se retirent pour se changer, et viennent exposer un résultat, tandis que les seconds font tout sur place, sur le champ.

Même au sein d'un collectif si limité, l'observateur a pu constater la multiplicité des possibilités de s'approcher d'un objet, d'un habillement; il y a ceux qui commencent par le haut, par le bas, par les dessus, par les dessous. Tous ces comportements renvoient à des manières de voir, de savoir, de se tenir. Physiquement et psychologiquement, il était possible de distinguer entre des costumes qui masquent et qui révèlent, qui voilent ou dévoilent, qui couvrent ou découvrent. Et l'usage du miroir est aussi très différencié : des acteurs commencent par vérifier l'effet visuel que produit leur transformation; ou au contraire marchent, bougent, expérimentent l'effet de leur nouvelle tenue sur leur organisme et sur leurs mouvements, avant de consulter l'image qui en résulte. Certains encore se lançaient seuls à l'assaut des costumes; d'autres se concertaient, ou demandaient appui, conseils ou éclaircissements, soit à la costumière et à ses aides, soit en entrant en conversation particulière avec le metteur en scène. Plusieurs sont allés s'inspirer de la paroi sur laquelle Katrin Brack avait affiché des images qui indiquaient ses références, ses goûts, les styles auxquels elle avait associé tel ou tel personnage.

Les uns étaient anxieux de trouver une tenue stylistiquement cohérente; ils dénichaient un costume de base, sur lequel ils assortissaient plus ou moins sagement d'autres éléments. Les autres procédaient par montage, par juxtapositions et collages d'éléments habituellement considérés comme hétéroclites - temps et styles. On pourrait ainsi distinguer entre les classiques, qui tiennent à une certaine consistance et à une plausibilité historique, et les modernes, qui procèdent plutôt par associations éclectiques, en accolant des pièces de vêtements venus de temps et de milieux très différents - faisant exploser un sens et tentant d'en susciter d'autres sur les ruines disparates des anciennes significations. Mais cet éclatement peut aussi partir d'un physique particulier, que l'acteur sait faire fructifier : un comédien très grand ne trouvera que des pantalons trop courts, et sera mis en demeure de rendre expressif et beau ce qui au premier abord peut n'apparaître que clownesque ou incongru : le fait que rien de ce qui est à disposition ne lui va - tout au moins selon les canons de l'habillement.

Le regard sur soi peut susciter des chocs drôles et heuristiques : quelques-uns, costumés, ont passé des minutes à regarder intensément - avec toute l'expressivité et l'inquiétude du jeune comédien brechtien -, d'autres vêtements; ils étaient, en un seul moment, comme métamorphosés deux fois, avec ce qu'ils avaient sur le dos, et avec ce qu'ils tenaient à bout de bras. Quels télescopes lorsque une aristocrate palpe et considère avec nostalgie une mise de souillon, lorsqu'un esclave en haillons fait la moue devant de somptueuses redingotes, lorsqu'un militaire met ses lunettes pour mieux voir un haut-de-forme qu'il tient comme Hamlet le crâne de Yorick !

D'innombrables manières de jouer avec soi et avec des fictions, avec des images de soi et d'autrui, ont été ainsi condensées en quelques instants. A côté de ceux qui ont assez sagement illustré leur image du personnage, il y en a eu aussi qui s'adonnèrent avec réserve à ce travail préalable sur leur apparence, souhaitant sans doute élaborer la fiction de manière d'abord plus intériorisée. Et puis, il y avait les anxieux, qui ont

longement hésité avant de se fixer; et les éternels insatisfaits : parmi ces derniers, les papillons qui se brûlent à la flamme de l'habit, saisis d'une frénésie de changement, fascinés par la possibilité d'essayer encore et toujours de nouveaux costumes, et qui s'arrachèrent avec peine à la caverne de merveilles qu'était à leurs yeux cette multitude de possibilités; mais aussi les perfectionnistes acharnés, désireux de rendre toujours plus subtile l'image proposée. Il n'était pas possible de repérer qui était qui, dans ce tourbillon; il n'a pas été possible - et ce fut là un des plus grands charmes de cette soirée - de distinguer entre frivolité et ardeur au travail. Voici peut-être un grand enseignement à propos des acteurs : leur profondeur et leur superficialité ne se laissent pas séparer si aisément, peut-être vont-elles ensemble.

L'atmosphère dans laquelle s'est déroulée cette séance d'essayages exploratoires fut de jubilation studieuse, de zèle jubilatoire. Le plaisir de la métamorphose était constamment associé à la conscience professionnelle d'interprètes au travail. Alors se marquait la naïveté, la fraîcheur enfantine mais non infantile dont peuvent faire preuve ceux qui ont pour métier la transformation ludique de leur être et de leur apparence. A cette occasion, très peu ont manifesté les travers qu'il est loisible de reprocher parfois aux comédiens : la propension à jouer à l'acteur, à en remettre dans la théâtralité affectée, à se construire une personnalité sociale décorative; très peu ont fait dans la caricature, dans la reproduction auto-parodique et schématique du théâtre et de l'histrion; c'est que les interprètes professionnels doivent dépasser, sublimer le narcissisme sans lequel, pourtant, ils ne seraient pas devenus des gens du spectacle.

Matthias Langhoff a apprécié l'assiduité de ses comédiens. Quelques jours plus tard, en répétition, il est revenu sur l'utilité de ces représentations provisoires des personnages, sur la nécessité de les faire évoluer, sur leur fonction d'incitation à la pratique du jeu, à la création et à l'incarnation d'images et de situations. Il a précisé qu'il n'était bien sûr pas temps de prendre des décisions esthétiques définitives, de dire d'ores et déjà les avantages de tel bleu sur tel autre, ou sur tel rouge, de tel vêtement sur tel autre, d'affirmer l'utilité de tel accessoire. Les comédiens ont donc été engagés à expérimenter, à innover, à essayer encore et toujours d'autres vêtements en répétition. Les costumes définitifs qui s'en sont dégagés ont spécifié les options esthétiques, historiques, sociales de la mise en scène; ce qui est visible est signification matérialisée en objets, et ceux-ci sont nécessairement polysémiques. C'est dire s'il est bien loin, le théâtre bourgeois que vitupérait Roland Barthes en décrivant les "maladies" du costume de théâtre - le vérisme archéologique, l'esthétisme, la somptuosité. Mais il est bien loin aussi, le costume rationnel et fonctionnel que réclamait son enthousiasme de jeune brechtien, abstrait et un peu scolaire. Désormais - et chez Matthias Langhoff il s'agit d'un principe d'élaboration -, le costume rayonne d'une multiplicité sémantique et stylistique, d'une polytonalité; l'équilibre se construit grâce au chancellement et à la précarité. Le résultat final apparaît comme une diversité habilement coordonnée de références - mais il serait peut-être plus adéquat de le décrire comme une suspension des et dans les temporalités, une lévitation historique, que comme un dosage savant ou virtuose.

Cet épisode initial s'est donc inscrit dans une forme de travail théâtral au sein de laquelle le caractère de work-in-progress est essentiel, constitutif. Des situations scéniques stimulent l'inspiration, permettent la construction d'autres propositions. Une fois réalisée sur le plateau, une idée libère un potentiel qui suggère d'autres réalisations, lesquelles donnent d'autres idées. Aussi le spectacle définitif - qui, au moment où j'ai

commencé à rédiger ces lignes, n'existait pas encore -n'a-t-il conservé que peu des premières propositions; tout au plus un ruban, une idée de béret, une esquisse de silhouette pourraient-ils avoir été maintenus à travers les expérimentations et les modifications successives. Mais le produit final - d'ailleurs encore en transformation - est aussi fait de ce que les répétitions ont exploré, et à quoi elles ont renoncé. Voilà d'ailleurs qui renvoie au statut de cet essai : il a fixé par écrit un moment fugace de la métamorphose perpétuelle en quoi consiste la préparation d'un spectacle de théâtre: à peine écrit, ce texte était dépassé, révolu; aussi doit-il assumer, sous une forme apparemment permanente, un caractère éphémère. Tant il est vrai que l'idéal de l'essai est de se modeler sur son objet autant que de s'en détacher.

Juin, puis novembre 1989