

dominique fabrègue, le corps dans la trame

entretien publié dans *art press special art et mode* - 1997

Dominique Fabrègue est costumière. Partenaire des chorégraphes parmi les plus importants de la création contemporaine française (Bagouet, Robbe, Duboc, Monnier,...) elle a eu l'occasion du même coup de travailler pour Boltanski ou Richard Deacon. Chacun a pu apprécier alors les qualités de cette plasticienne du vêtement, praticienne d'une technique très rare, « le morceau unique ». Son expérience, la singularité et la force de sa vision nous amènent à interroger le corps, le tissu, le vêtement, sur des points que la mode traite, sans toujours les penser. C'est le rôle de l'artiste de déceler, dans une activité, la trame ou le corps invisible que les pratiques symboliques dissimulent ou dévoilent tour à tour.

laurence louppe : tu maîtrises une méthode très spéciale, celle du morceau unique. Comment l'as-tu découverte ?

dominique fabrègue : j'avais une formation de costumière, mais elle ne me satisfaisait pas. Or, à Marseille, le lendemain de ma première pièce de théâtre, je suis allée voir une exposition d'une grande costumière, Geneviève Sevin-Doering. On y voyait entre autres ses patrons. J'ai été fascinée. J'ai rencontré cette femme, puis j'ai étudié avec elle. Elle m'a d'abord appris à regarder. En particulier ce qui se passe sur une scène. Et ce qu'est le regard de loin, l'élimination des détails, tout ce qu'est le métier. Elle m'a appris ce qu'est un costume. Pour elle, c'est un trou dans l'espace, l'important étant la forme, c'est-à-dire comment il se découpe.

Pour revenir à la méthode du morceau unique, c'est le développé du volume en une seule pièce. Autrement dit, c'est le même principe qu'on apprend à l'école en faisant un cube avec une feuille de papier ; la seule différence, c'est que le corps n'est pas un cube, c'est plus compliqué. Donc on a fait une sorte de drapé, mais de drapé sans plis. Il s'enroulera autour du corps et se coudra aux endroits de jonction.

Le plus important c'est la vision, dans le tissu, de la posture d'un corps. Puisqu'il n'y a pas de couture, la posture s'inscrit dans le tissu et s'y révèle d'un coup. Le morceau unique permet une approche plus globale du volume. Traditionnellement, on construisait un volume de corps en le morcelant. On construisait par bouts : la manche, le dos, le bas du corps, etc. Et le volume s'obtenait par l'assemblage de ces parties. Cette méthode est archaïque. Aujourd'hui, on a avancé sur la connaissance du corps : on sait qu'un bras par exemple, n'est pas séparé du reste. Les sciences du mouvement, les thérapies, la kinésiologie, nous apprennent qu'un corps est une unité interactive qui ne fonctionne pas dans le morcellement. Une vision morcelée du corps renvoie pour moi au XIX^{ème} siècle, où tout était compartimenté, le corps comme l'espace. Il n'y avait pas de réflexion générale. Cette méthode m'a appris la modernité. D'abord dans la rupture avec la tradition : pas de contrainte du type « telle couture doit passer par là ». Dans la méthode traditionnelle du morcellement, on

obtient un volume en arête. Non seulement il n'y a pas d'unité, mais il n'y a aucune réflexion sur ce qui lie tout ce corps ensemble, à savoir le mouvement. D'où cette connexion extraordinaire avec la danse, puisque le tissu qui va envelopper le corps en s'enroulant autour de lui est lui-même un mouvement.

Il y a des familles de patrons, selon leur direction d'enroulement : il y a celui qui commence devant, passe par le sein, par l'épaule, qui rattrape la manche, qui s'enroule de devant vers l'arrière. Il y a celui qui va de l'arrière vers l'avant. Celui avec la couture dans le dos. Il y a la famille où le dos vient sur le devant, ou le devant vient sur le dos. On peut aussi mélanger les familles. D'abord vient l'idée du corps-volume comme trou dans l'espace. Ensuite, on va penser les enroulements depuis le plan bi-dimensionnel. Quand je regarde mes patrons à plat par terre, j'ai l'impression qu'il y a un corps humain qui est déjà là, qui va se lever et commencer à exister... Au fond, sur le corps du danseur qui est un volume en mouvement, moi-même j'arrive avec un mouvement, même s'il est à plat à l'état de dessin.

Une autre chose importante avec le morceau unique, c'est d'aller à l'essentiel. Dès lors qu'il n'y a plus de partie du corps (dos, devant, etc...) tout s'épure. Un costume n'est plus qu'un mouvement. Telle robe est une idée en mouvement.

laurence louppe : au moment où tu créas les costumes avec Richard Deacon et Hervé Robbe pour *factory*, tu m'as dit que les papiers découpés de Matisse ont été très importants pour toi.

dominique fabrègue : je les ai découverts très jeune, à Nice, et j'ai été fascinée d'emblée. Ce bout de couleur extrêmement simple qui donne soi-même, et le mouvement et la vibration, et sa propre histoire, c'est l'essence de la peinture. C'est ce qu'il y a de plus radical, de plus loin du décoratif. Avec eux, j'ai compris ce qui est simple, juste, le plus loin de la complaisance et de l'académisme. Quand je travaille sur mes costumes en fait, je me sers de trois éléments qui sont dans les papiers découpés : couleur, matière, forme. Avec ces trois éléments, je dois composer une phrase. Parfois, le verbe c'est la couleur, parfois c'est la matière. L'idée des papiers découpés, c'est qu'avec trois choses il faut tout dire. Pas d' « emberlificotage ». Ce que j'aime chez Matisse, dans toute sa peinture, mais surtout dans les papiers découpés, c'est la force et la pureté sans concession de la couleur en soi. Mais cette couleur est mouvement. C'est de la danse.

laurence louppe : quel est le rapport du tissu à la peau ?

dominique fabrègue : il est très important. Dans ma généalogie, il y a eu des drapiers et des fabricants de bas (ce qui colle le plus à la peau, et qui se retrouve dans le costume traditionnel de la danse). J'ai toujours été fascinée par la trame, comme par le tricot. Le fait qu'enchevêtrer des fils puisse former un plan.

La peau définit le volume et suit le mouvement. Dominique Bagouet m'a fait le plus beau compliment en disant qu'en entrant dans son costume, il avait l'impression d'entrer dans un gant. C'est-à-dire dans cette élasticité sans contrainte. L'important du costume, ce n'est pas seulement de suivre le volume du corps, mais c'est de lui éviter tout élément contraignant. Sauf si la contrainte est voulue ; cela peut arriver, bien que je n'aime pas ça. Quand je vois dans la vie, l'absurdité des vestes d'hommes, j'ai envie de crier « au secours ». Dès qu'on lève les bras, il y a tout qui suit. Un costume, c'est fait pour être avec vous, dans un rapport intime, sans contrainte. Un vêtement devrait toujours être une liberté. Je suis attirée par le mouvement et passionnée par le corps ; ce corps avec ses

perches, son haubanage, ses articulations. Sous la peau, il y a toute cette structure sous-jacente. Comment elle fonctionne, comment elle s'abîme, comment elle se répare. Et comment s'organise la spirale du mouvement. En fait, dans mes essayages, la question est toujours celle de la distance par rapport au corps, là où je dois coller ou m'éloigner. Là, est-ce que j'en donne, ou est-ce que j'en enlève pour laisser le mouvement exister ? Comment enrayer le tissu, à quel endroit il sera en biais, en droit fil, à quel endroit cela se déforme-t-il ? L'important est la trame. Car dans la méthode du morceau unique, il n'y a plus de couture qui pose la question du droit fil. Mais au contraire des zones possibles de déformation ou de flottement. Qu'est-ce qui a besoin de rester statique, ou qu'est-ce qui a besoin d'extension ? Au fond, la question est : comment je me situe dans la trame, comment mon corps trouve son sens et sa dimension dans la trame ?

laurence louppe : un costume peut-il raconter l'histoire d'un corps ?

dominique fabrègue : la technique du morceau unique saisit le corps dans sa posture, c'est-à-dire dans son histoire profonde. Mais j'essaie de raconter le moins possible, d'éliminer tout récit superflu. Il faut avoir une vision forte et simple, se tenir en retrait, et ne pas empiéter sur le texte ou sur la chorégraphie.

laurence louppe : tes costumes sont réputés pour la qualité très organique du galbe. Qu'est-ce qui gaine, coule ou flotte ?

dominique fabrègue : un danseur ou un acteur sur la scène doit être vu de loin et dans son essence. Je suis très attentive au corps, à ses accidents, à son relief, ses courbes, ses contre-courbes. Ce qu'est le corps véritable, c'est-à-dire l'histoire de chacun. J'ai une vision géologique du corps, avec les couches, les plissements, les levées de terrain. Depuis notre naissance, peut-être dès la vie intra-utérine, il y a eu une panoplie de réponses aux événements de la vie : le corps répond en se contractant, se relâchant, se recroquevillant, se redressant... Tout cela contribue à sculpter le corps, fait qu'on a les épaules en avant ou en arrière, qu'on est dressé ou affaissé, qu'on se tient debout. Et comment on a réagi, avec quelle fréquence, aux événements de la vie, et construit ce rapport entre les deux. C'est quelque chose que je ne veux pas trahir. Car c'est de ce rapport que les gens tirent leur statique, leur force. Et surtout dans la danse, c'est à partir de là que le mouvement trouvera sa pertinence. Ne pas aller à contresens de cette histoire singulière, ne pas faire entrer le corps dans des moules.

Quand je fais un premier essayage, très vite, je comprends et je lis cette histoire. En plaçant mes épingles, j'observe les lieux du corps qui réagissent, là où il faut s'écarter, ceux qu'on peut serrer, les zones critiques, ce qui est ressenti comme une souffrance ou un défaut par rapport à l'histoire du sujet, ou à la norme, ce qu'on veut montrer ou cacher de soi, tout ce rapport multiple, intime et délicat qui fait un corps. J'aime beaucoup suivre un galbe, encore faut-il que cela me soit autorisé. Il faut qu'on me permette d'approcher. J'évalue la conscience de ce que les gens pensent encore être des défauts. Or, certains de ces « défauts » sont prodigieux. C'est par eux, tout simplement, que la personne arrive à tenir debout, à tenir tout simplement. J'en profite pour rappeler quelque chose de très banal : c'est incroyable qu'en pleine modernité, on soit encore dans la projection d'un corps idéal auquel souvent moi-même j'ai l'impression de contribuer, hélas. C'est une grande interrogation, car il y a toujours quelque part des proportions ou un corps auxquels on se réfère inconsciemment.

Je conclurai en disant que le vrai galbe est celui qui suit le mouvement, qui autorise sa véritable ampleur, sa force. Mais j'aime aussi le vertige, l'ivresse de ce qui flotte, ce qui est dans le tombé. Ainsi dans **meublé sommairement** de Dominique Bagouet, les robes du soir corail avaient une traîne légèrement désaxée, ce qui provoquait un certain retard dans le flottement, presque une danse indépendante.

laurence louppe : comment participes-tu à l'univers des chorégraphes avec lesquels tu travailles ?

dominique fabrègue : travailler avec un chorégraphe, c'est d'abord l'écouter. Puis c'est entrer dans un labyrinthe en cherchant une voie, en identifiant les impasses, en gardant une sorte de fil d'Ariane : quand est-ce que je suis proche de lui, quand est-ce que je m'en éloigne ? Quand je parle avec un chorégraphe, j'ai très vite des visions de couleurs, de matières, de qualités de *tombé*. Petit à petit, à partir d'indices multiples (références picturales, vie quotidienne, etc...) un volume commence à monter. Alors je me pose la question : quel patron vais-je choisir ? C'est-à-dire quel type d'enroulement ? Comment vais-je les envelopper ? En poussant un peu, je pourrais dire au fond : comment ai-je envie de les prendre dans mes bras ? Après seulement, viendront les ajustements, la correction des erreurs, etc... Puis la question sur les lieux du corps. Que faut-il révéler davantage : un sein, une fesse, un bras ? La question est : par quel bout du corps le sens va-t-il apparaître ?

En fait mon idée, c'est que je dispose d'un outil, et que je mets cet outil à la disposition d'un créateur pour l'aider à dire ce qu'il a à dire. L'important est surtout dans l'écoute. Je fais d'abord des propositions. Mais l'important est beaucoup moins dans la proposition que dans la réponse. C'est elle qui va m'orienter. Ce qui me passionne en travaillant avec les chorégraphes, c'est chaque fois d'apprendre à penser, à voir comme eux. Mais chaque fois, c'est un voyage dans des univers très différents. D'abord dans les processus de création, c'est ce qui m'intéresse le plus. Dominique Bagouet était un visionnaire, il avait déjà ses spectacles en lui. Il travaillait en construisant par couches d'images. Pour **le crawl de lucien**, qui fut notre première collaboration, il avait l'idée du rose, un rose hollywoodien, comme dans les ballets nautiques au cinéma, quelque chose de très frais et sensuel. Et puis une référence au *train bleu*, une création des ballets russes avec les décors de Paul Laurens et dont Coco Chanel avait fait les costumes : il y avait des scènes balnéaires avec costumes sportifs et maillots. Tout cela créait une alchimie dans laquelle j'entrais petit à petit, en même temps que les danseurs, et dont une grande partie s'accomplissait évidemment dans le faire.

so schnell, à beaucoup d'égards, s'est construit de la même façon. Il y eut d'abord Lichtenstein, dont il venait de voir une rétrospective, puis la musique de Bach, puis le souvenir de la bonneterie de ses parents, qui allait être vendue. Et c'était parti, il y avait déjà toute une composition. Cela me le rendait très proche. Moi aussi j'aime travailler dans l'amalgame. Et puis, que ses parents aient dirigé une entreprise de bonneterie, cela me le rendait très proche dans le tricotage... Le travail avec Dominique, c'était de trouver ce qu'il avait déjà trouvé. Partir dans les recoins de sa tête pour découvrir ce qui n'était pas encore explicite. Il était très exigeant sur les choix. Il avait une rigueur hallucinante par rapport à son propos. Avec Odile Duboc, c'est différent : Odile part d'un mouvement ou d'une

expérience de mouvement, et à partir de là élabore petit à petit, avec les danseurs, un univers qui n'est pas fixé au départ. Aujourd'hui, je travaille avec Mathilde Monnier, que je découvre, et qui est quelqu'un de très intéressant. Ce qui nous relie, c'est qu'elle travaille beaucoup avec des costumes de récupération. Et moi, je suis une collectionneuse malade. Je récolte tous les vêtements que je trouve. Je ne peux pas en jeter un. Pour moi, c'est un crime, c'est comme jeter un corps. J'ai apporté des masses de vêtements au studio, les danseurs ont commencé à choisir, à assembler. Rita Quaglia a tout de suite choisi, avec le sentiment d'une incroyable précision de son propre personnage, mais aussi de sa posture corporelle : un tailleur qui est d'emblée devenu son costume. Pour d'autres, j'ai arrangé ou refait. Presque pas de costumes en morceau unique (sauf par exemple pour les pantalons d'homme auxquels le *un morceau* donne une grande souplesse). Car, compte tenu de la proximité des spectateurs, il fallait que les vêtements fussent vraiment des vêtements quotidiens, pas de stylisation, pas de composition de couleurs ou de lignes. En fait, très peu de retouches et aucune correction d'un rapport entre un vêtement et un autre. Avec ce spectacle, je touche à quelque chose dont je rêve depuis longtemps : l'effacement de la costumière, l'invisibilité d'une intervention dans le costume. C'est sans doute d'un orgueil et d'une ambition suprêmes. Aujourd'hui, je m'interroge de plus en plus sur ce qui pourrait venir de moi dans un costume, raconter ma propre histoire, mon propre corps, et constituer peut-être une trahison. Cela revient à s'interroger encore plus sur l'essence du costume : dégager une histoire de corps de son évidence singulière.

entretien publié dans *art press special art et mode* - 1997