

Faculté de philosophie, arts et lettres

Vêtir ceux qui sont vus

Les mutations des métiers du costumes dans le spectacle contemporain

ANNEXE1

Auteur : Patricia Eggerickx
Promoteur(s) : Emmanuelle Wallon
Lecteur(s) : Jonathan Châtel et Véronique Lemaire
Année académique 2018-2019
THEA2 MS

ANNEXE 1

Entretien avec Colette Huchard.....	1
Entretien avec Laurence Hermant.....	13
Entretien avec Thibault Vancraenenbroeck.....	29
Entretien Françoise Bloch.....	42

Entretien avec Colette Huchard : costumière

Bruxelles, le 21 décembre 2017.

Patty Eggerickx : Par quels chemins es-tu arrivée au métier de costumière et, depuis combien de temps pratiques-tu ce métier ?

Colette Huchard : Depuis combien de temps ? C'est très indiscret ...hum

P : Je ne demande pas un nombre d'années précises mais...

C : On va dire une quarantaine d'années.

P : Par quel chemin es-tu arrivée à ce métier qui n'est pas vraiment courant ?

C : Je suis arrivée à ce métier par mon histoire familiale qui me lie au milieu du textile. Je suis d'origine lyonnaise, ville historiquement liée au textile. Mon grand-père avait une usine de fabrication de vêtements de confection par conséquent, dès mon enfance, j'ai toujours entendu parler de vêtements, de tissu, de cuir et surtout de la qualité des tissus. Étant la plus jeune enfant d'une famille nombreuse, j'ai accompagné mes frères et sœurs au théâtre très tôt dans mon enfance ce qui a fait naître le goût de la scène, cet émerveillement pour ce que je voyais sur scène. Le costume était une façon assez naturelle de marier les deux. Parce qu'il était évident que je ne voulais pas être comédienne, c'était clair que ce n'est pas à ce niveau-là que j'allais pouvoir exercer un métier. Par contre j'en étais proche.

P : Et les études ont été faites en France aussi ?

C : Oui, j'ai étudié à Paris, à la chambre syndicale de la haute couture pendant un an pour préparer le concours d'entrée de « La Rue Blanche » — devenue l'ENSATT — qui a depuis déménagé à Lyon. Donc après un an, j'ai présenté le concours de « La Rue Blanche » et j'ai été admise : la porte était ouverte. J'ai beaucoup travaillé dans les ateliers aussi, en étant étudiante ce qui m'a permis tout de suite d'avoir un rapport concret à la réalisation de costumes. Étant élève de « La Rue Blanche » nous avions des places pour aller voir les générales de spectacles. J'ai eu la chance de voir énormément de spectacles à cette période-là. Cela a été aussi un apprentissage sur le terrain.

P : Y aurait-il un ou deux spectacles de l'époque qui t'auraient marqué ? Ou un metteur en scène que tu chérissais par-dessus tout ?

C : Oui, il y a un spectacle que j'ai vu, d'un metteur en scène avec lequel j'ai travaillé ensuite. C'est Henri Ronse¹ qui présentait *Les Aveugles*, la pièce de MAETERLINCK à l'occasion d'une exposition symboliste au Grand Palais. J'ai vu ce spectacle et j'étais tellement bouleversée que je suis allée revoir le spectacle et j'ai demandé à parler au metteur en scène. C'est comme ça que je l'ai rencontré et que j'ai travaillé avec lui un peu plus tard.

P : Et c'est le même Henri Ronse qui était venu à Bruxelles par la suite ?

C : Oui, je dois reconnaître que l'évolution de ses mises en scène fut un peu décevante.

P : Il était Français ?

C : Non, Belge, mais à l'époque il avait une compagnie à Paris qui s'appelait Le Théâtre Oblique. Il a créé des spectacles vraiment magnifiques. C'était un homme assez compliqué, mais passionnant, très érudit, intelligent, assez remarquable malgré tout.

Une autre chose a contribué à ma formation : pendant mes études à la chambre syndicale, nous avions des places pour les défilés. J'ai pu voir des défilés de haute couture, c'était une tout autre ambiance mais c'était très intéressant aussi.

P : Excuse-moi, je ris mais j'ai dû faire cela aussi pendant mon parcours scolaire...ça fait ressurgir de vieux souvenirs. Et, tu es venue à Bruxelles pour des raisons professionnelles ou pour des raisons privées.

C : Pour des raisons privées.

P : Tu as pu retrouver une vie professionnelle ?

C : Non, quand je suis arrivée à Bruxelles je ne connaissais personne dans le milieu donc j'ai travaillé dans une galerie d'art au Sablon mais le théâtre me manquait. J'ai appris qu'une place se libérait à l'atelier de costumes du Rideau de Bruxelles² et j'ai rompu mon contrat. J'ai été engagée au Rideau de Bruxelles à la saison et j'ai travaillé là pendant quelques années.

P : Avec des contrats renouvelés ?

C : Oui, avec des contrats qui étaient renouvelés chaque saison et puis je me suis rendu compte que si je restais là j'allais y passer ma vie. J'avais envie de faire autre chose. Cela ne me suffisait plus. Après quelques années, j'avais envie de prendre un peu l'air, de faire

¹ Henri Ronse, metteur en scène, 1946-2010

— http://next.liberation.fr/theatre/2010/12/14/deces-du-metteur-en-scene-belge-henri-ronse_700652

— https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Ronse

² Rideau de Bruxelles, <http://www.rideaudebruxelles.be/historique/6/36>

mes propres créations, de travailler à un autre niveau. J'ai décidé de ne pas renouveler mon contrat. Je commençais à avoir des contacts dans la profession et c'est à ce moment-là qu'une, deux personnes m'ont proposé des collaborations en théâtre et en danse. Depuis, les collaborations se sont enchaînées et se sont multipliées.

P : Et, pour en revenir au Rideau de Bruxelles, c'était un atelier où il y avait plusieurs personnes ? Quelles étaient les conditions de travail à cette époque-là ?

C : Non, on n'était pas beaucoup, il y avait deux permanentes...ou non, je crois que la chef d'atelier était permanente et moi j'étais saisonnière. Si nécessaire, ils engageaient de temps en temps des supplémentaires mais ce n'était pas très fréquent.

P : Ça restait un petit atelier ?

C : Ça restait un petit atelier et s'il y avait des productions pour lesquelles on ne pouvait pas tout réaliser alors le Rideau faisait appel soit à un tailleur extérieur soit à Costhélia en commandant certains costumes.

P : En « première location » ?

C : Oui

P : Quelles ont été les premières personnes avec qui tu as pu collaborer en tant que créatrice de costumes ?

C : La première, c'était Henri Ronse — à nouveau lui — pour qui j'ai créé les costumes des *Miroirs d'Ostende*, je crois, c'était au Botanique.

P : On est dans les années ? ... approximativement.

C : Autour des années 80. Ensuite, j'ai collaboré avec Alain Populaire³ qui était un avant-gardiste. Il travaillait à une forme que l'on a appelée par la suite le « théâtre-danse ». Il élaborait des spectacles de la parole et du mouvement ce qui était très nouveau à l'époque. Il rédigeait des textes à partir d'auteurs connus. Pour *Âme*, par exemple, c'était un montage de textes. Le deuxième spectacle pour lequel j'ai créé les costumes c'était un Witkiewicz, proposé dans le cadre d'un festival Witkiewicz à Bruxelles. Ici aussi l'écriture provenait d'un montage de textes. Et pour le troisième spectacle que nous avons fait ensemble, il a supprimé la parole de ses spectacles et c'est devenu un...on ne peut pas appeler ça de la danse mais c'était un théâtre...oui, c'était entre la danse et le théâtre. Et donc, *Hiaï*, c'était

3 Alain Populaire, auteur et metteur en scène belge, 1947-2017.

— <https://www.bellone.be/fr/persondetail.asp?IDfichier=1681141>

— <http://plus.lesoir.be/110333/article/2017-08-22/deces-dalain-populaire-lhomme-qui-avait-cree-un-theatre-total-et-intemporel>

un trio de filles non seulement sans parole mais aussi sans musique, les seuls sons du spectacle étaient le bruissement des costumes.

P : Oui, je me rappelle très bien Hiaï, un spectacle incomparable. Ni du théâtre ni de la danse, très surprenant et très marquant pour la novice que j'étais.

Comment étaient les conditions de travail lors de ces créations ? Il y avait des ateliers dans les lieux où vous produisiez ? Avais-tu des collaboratrices ?

C : Non, je travaillais toute seule et chez moi, j'avais un petit atelier. Par exemple pour Witkiewicz, j'avais fait de grands manteaux en velours que j'avais teints et avais patinés. J'ai fait tout ça toute seule chez moi... je crois que j'en ai encore un.

P : Je m'interroge ici surtout par rapport aux conditions de travail. À l'époque, est-ce que tu travaillais toute l'année ? Est-ce que tu pouvais vivre de ton travail ?

C : J'étais intermittente, à savoir que j'avais des périodes de création pendant lesquelles j'étais payée et d'autres périodes où j'étais au chômage. Mais je n'ai jamais été sans perspectives de travail, me semble-t-il que je n'ai jamais eu le trou devant moi à me demander ce que j'allais faire. Il y a toujours eu des perspectives qui se sont enchaînées, des projets qui se sont succédés à plus au moins longue échéance mais jamais le vide qui peut être très angoissant. Jamais, je n'ai pas du tout ce souvenir-là.

P : Et comment cela a-t-il évolué ?

C : Une rencontre en a engendré une autre et progressivement j'ai été sollicitée par d'autres metteur en scène, par des chorégraphes. Tout s'est enchaîné et accéléré.

P : Je posais la question parce que lorsque nous nous sommes rencontrées, fin des années 80, tu organisais des ateliers dans un théâtre qui s'appelait l'Atelier Sainte Anne⁴ où nous étions des équipes de cinq, six, parfois sept personnes à réaliser des costumes. Il y avait une pièce dans ce petit théâtre, un assez grand espace dédié à l'atelier costumes dans lequel tu travaillais couramment. Ce sont des choses qu'on ne voit pratiquement plus. Tu parles d'un atelier au Rideau, il n'existe plus, celui de l'Atelier Sainte Anne non plus. C'était assez courant à l'époque de monter des ateliers de cinq, six personnes pour des spectacles qui n'étaient pas ce qu'on pourrait appeler actuellement de grande envergure encore qu'à l'époque on voyait plus de comédiens sur scène.

4 Atelier Sainte Anne actuellement Les Tanneurs, rue des tanneurs 75-77, 1000 Bruxelles

— http://www.lestanneurs.be/theatre_les_tanneurs/historique

— http://data.bnf.fr/14705760/atelier_sainte-anne_bruelles/

C : Oui, je pense qu'à l'époque on avait couramment des productions avec une dizaine de comédiens, ce qui est plus rare aujourd'hui tout comme le fait d'avoir un atelier, au sein même des théâtres. L'Atelier Sainte Anne est un théâtre qui n'existait pas, qui a été créé de toute pièce. J'ai tout de suite valorisé l'importance d'un atelier à proximité du plateau. Pour moi c'est un élément primordial. C'est vrai que j'ai d'abord travaillé chez moi mais après, très vite, s'est fait ressentir la nécessité d'être à proximité du plateau, des acteurs, pour établir un dialogue permanent entre le plateau et l'atelier de costumes.

P : Et les pièces sur lesquelles tu travaillais demandaient plutôt des costumes d'époques ou contemporains ? L'ensemble des costumes était-il réalisé spécifiquement ? Comment se passaient les créations à cette époque-là, pour toi ? Était-ce très différent en théâtre ou en danse ?

C : À l'époque, j'ai envie de dire qu'on fabriquait encore beaucoup. J'ai l'impression que même en contemporain il arrivait qu'on réalise ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. Concernant le costume d'époque, forcément on réalisait. Que ce soit une époque historique radicale ou une époque historique transposée on accordait beaucoup d'importance à la réalisation et au travail d'atelier...et aux possibilités qu'offrait l'avantage d'avoir un atelier.

P : J'imagine que pour les acteurs aussi, c'était important d'avoir un costume pour « entrer » dans leur rôle ?

Quels sont les spectacles ou textes qui te reviennent en tête ?

C : Oui, c'était important. Je me souviens d'un des premiers spectacles que nous avons créé dans ce lieu, c'était une pièce de Botho STRAUSS *La trilogie du revoir* c'étaient des costumes contemporains — là, je vais me contredire parce que c'était des costumes qu'un magasin de prêt-à-porter de luxe m'avait prêté —. Ils étaient très dessinés. Les acteurs étaient comme des sculptures, des volumes dans l'espace. C'est une pièce qui parle de l'art et donc c'était très important pour eux aussi, de vivre la physicalité par le costume, d'aborder une physicalité particulière. Un autre spectacle marquant avec des costumes d'époques cette fois-ci, c'était *La tragédie du vengeur*. C'est une pièce élisabéthaine et j'ai travaillé sur une transposition du costume élisabéthain vers le costume « punk » des années quatre-vingt. C'était un énorme travail, assez passionnant je dois dire, en tous cas pour moi. Et je pense assez important pour les acteurs aussi parce que ça les a amenés à entrer dans des costumes et à se transformer réellement. On était au-delà du costume d'époque et le costume, je pense, apportait une force, une brutalité à l'acteur.

P : Les acteurs avaient-ils besoin de l'apport du costume ?

C : Oui, même si ce besoin n'est pas éprouvé au départ, ce qui est normal, ce n'est pas le premier besoin que ressent un acteur. Ce n'est pas sa première préoccupation quand il est engagé pour un rôle mais progressivement se fait sentir le besoin de savoir quelle va être son apparence, le besoin de trouver la physicalité du rôle.

P : Savoir s'il va être confortable ou inconfortable ?

C : Oui et, au-delà de cette notion de confort, c'est presque tactile. Le costume va-t-il être souple, raide, rugueux, va-t-il lui donner une apparence particulière ou lui donner une force ? Dans quel sens le costume va aller par rapport au rôle ou la façon dont l'acteur entrevoit son rôle. Est-ce que les deux vont aller dans le même sens ou pas ? Ce sont toutes les questions qu'on se pose quand on crée un costume.

P : Et quand on crée un costume est-ce qu'on le crée avec le comédien, le metteur en scène, le scénographe ? Est-ce que ça dépend des spectacles ? Comment ça se passe pour toi ?

C : La façon d'aborder un costume est très différente pour un metteur en scène ou un chorégraphe. En fonction de chaque équipe aussi, du rapport qu'on peut avoir au scénographe, à l'éclairagiste... Le costumier est une partie d'un tout qui doit être homogène à l'arrivée. Même s'il y a des contrastes, des contradictions cela doit apparaître au spectateur comme quelque chose d'homogène. Le costume s'élabore avant tout dans la tête du costumier, à partir des informations que la pièce lui transmet, que le metteur en scène lui transmet, que le scénographe éventuellement lui transmet, ensuite c'est au costumier de faire son propre travail. À lui de partager son projet avec le metteur en scène et ensuite avec les acteurs...avec l'accord du metteur en scène. C'est primordial parce que si le costumier n'est pas en accord avec le metteur en scène l'acteur le sentira et forcément cela va créer des malaises. C'est très important d'être en accord avec le projet de mise en scène, le costumier est là pour servir la mise en scène.

P : Depuis cette époque, où j'ai débuté dans le travail avec toi, tu as eu l'occasion d'être cheffe costumière du Théâtre National et d'avoir là un atelier permanent, avec du personnel permanent. Qu'est-ce que ça a engendré pour toi, au niveau de ton travail, de ta « carrière », de ton chemin en tant que costumière ?

C : Déjà, c'est un très grand confort de travail même si c'est un peu lourd à gérer au quotidien. C'est un confort de travail d'avoir un atelier, un stock de costumes à partir duquel on peut travailler, qu'on peut utiliser pour tester pour répéter. Avoir aussi un stock de tissus, c'est vraiment un très grand confort de travail et quand je dis confort, ce n'est pas au sens personnel mais cela se reflète sur la qualité du travail. Exercer avec des personnes qui connaissent leur métier, des costumières professionnelles au sein d'un atelier qui possède

des stocks, c'est l'outil le plus précieux qui existe. Costumière, c'est un métier à part. Cela peut sembler anecdotique mais quand j'étais au National, je me suis battue pour que le terme « atelier de costumes » soit inscrit et non pas « atelier de couture » par ce que j'ai toujours défendu le costume comme étant un art spécifique. N'importe quelle couturière ne peut pas être costumière. C'était un combat perdu d'avance mais un combat au quotidien.

P : Au niveau des conditions de travail, à ce moment-là, tu es passée du statut d'intermittente au statut d'employée à durée déterminée ou indéterminée ?

C : Oui, j'ai eu un contrat à durée indéterminée...

P : Il y avait une équipe avec d'autres personnes ayant ce statut-là ?

C : Oui mais petite par rapport au nombre de personnes qui étaient engagées à la saison ou au projet. Je pense que nous étions trois au départ puis ensuite plus que deux parce que l'une est partie à la pension. Il n'y a pas eu pérennisation des contrats. De même pour les habilleuses, au départ il y avait deux habilleuses en contrat à durée indéterminée et lorsqu'elles sont parties les postes ont été repris en contrat à durée déterminée.

P : Là on est dans les années nonante si je ne me trompe. À ce moment, est-ce qu'on peut dire que l'atelier du National était un des plus grands ateliers de costumes en Belgique ? Y en avait-il d'autres de cette importance en Belgique francophone ?

C : L'atelier le plus important était et reste celui de La Monnaie, celui de l'opéra, et ensuite effectivement c'était le National qui avait l'atelier le plus important et c'est vrai qu'on a fait des productions qu'on ne ferait plus maintenant. Je pense qu'on avait une force de travail et les budgets aussi, suffisamment confortables pour pouvoir réaliser des productions comme celle de Jean-Marie Villégier, avec Patrice Cauchetier à la création des costumes, qu'on ne pourrait plus réaliser aujourd'hui, ce ne serait plus possible.

P : Et pourquoi ne serait-ce plus possible aujourd'hui ? Qu'est ce qui ferait que ça ne serait plus possible ?

C : Parce que les budgets ne sont plus suffisants. Quoi que, j'ai retrouvé au Théâtre de Liège, lors de ma dernière création certaines personnes qui ont travaillé sur les productions des Villégier donc effectivement ce savoir-faire existe toujours et heureusement j'avais un budget tout à fait confortable. Maintenant, c'est clair que c'est grâce aux coproductions avec des théâtres français que l'atelier peut réaliser ce type de costumes. Le directeur du Théâtre de Liège valorise l'atelier dans ses contrats de coproduction... me semble-t-il, même si je ne suis pas dans le secret des dieux.

P : À propos du Théâtre National, à l'époque des Villégier, qui était Français, est-ce que c'était des coproductions aussi ou était-ce des productions propres du Théâtre National ?

C : Il me semble que c'était des productions du Théâtre National et que s'il y avait coproduction avec la compagnie de Jean-Marie Villégier elle était minime. Le National était majoritaire.

P : Ce qui n'est plus le cas des productions actuelles qui reçoivent de l'argent de l'extérieur ?

C : Il me semble, et encore une fois, je ne suis pas dans le secret des dieux, mais je pense que la production théâtrale a beaucoup évolué à ce niveau-là et qu'on est bien davantage sur une notion plus commerciale. Ou, pour employer un mot plus agréable, sur la valorisation d'un atelier. On valorise son apport.

P : Apport financier plutôt que créatif ou artistique ... ou technique ?

C : J'ai l'impression que ça pèse autrement dans la balance. La valorisation d'un atelier, à l'époque ce n'était peut-être pas le point le plus important, maintenant ça pèse dans la balance. Même les voyages obligatoires avec un atelier délocalisé par rapport au lieu de création sont peu de chose en regard de la valorisation pour le théâtre au sein duquel cet atelier fonctionne.

P : Et tous les petits ateliers comme il y avait avant au Rideau ou au Sainte-Anne et dans d'autres théâtres dans les années quatre-vingt n'existent plus actuellement.

Est-ce que les choix de programmation de ces théâtres influenceraient le fonctionnement d'un atelier ou même la présence d'un atelier dans ses murs ?

C : Oui, c'est vrai qu'il y a un lien entre l'évolution du théâtre et la programmation du théâtre et le fait qu'un atelier costume soit plus ou moins utilisé ou nécessaire à un théâtre. C'est vrai qu'on est dans une période où le costume contemporain est majoritaire dans les productions. Quelle en est la raison ? C'est difficile à dire. Il y a l'argument budgétaire mais je pense que ce n'est pas le seul argument même s'il est important. Je pense que l'argument d'un certain type d'évolution, à savoir que le costume d'époque — c'est un pléonasme — est daté or il pourrait ne pas être daté. Je pense qu'on peut très bien travailler le costume d'époque autrement. D'ailleurs je dis toujours que le costume d'époque a une histoire et qu'on ne travaille plus le costume d'époque maintenant comme il y a dix ans ou vingt ans, donc on peut être fidèle à une période historique et traiter le costume d'époque de façon relativement contemporaine. Je pense que pour ça il faut avoir une connaissance du costume d'époque, on ne peut pas le faire sans une connaissance assez approfondie et c'est une pratique qui disparaît.

P : Et d'après ton expérience, est-ce qu'elle disparaît aussi bien en Belgique qu'en France ?

C : Il me semble qu'elle disparaît moins en France. Il y a plus de théâtres mais j'ai l'impression qu'en France — est-ce davantage dans le privé ou dans le public ça je ne peux pas dire — le costume d'époque est encore assez présent. Est-ce que le costume en Belgique suit l'influence du théâtre allemand et du théâtre flamand ? Oui, je pense en effet qu'il est influencé par le théâtre allemand et flamand qui se sont très vite débarrassés de beaucoup de choses mais pour trouver une autre force. J'ai envie de dire que pour moi le théâtre flamand s'est très vite libéré du texte contrairement au théâtre français qui est très fidèle au texte. Donc cette liberté par rapport à la langue a ouvert des portes que le théâtre francophone belge est en train de trouver. Alors que le théâtre français travaille sur un autre registre mais il commence aussi à ouvrir des portes.

P : Et donc, après avoir été pendant quinze ans cheffe costumière du Théâtre National, tu es repartie en tant que costumière indépendante, à travailler avec des metteurs en scène de renom dans différents pays européens et avec différents chorégraphes en Belgique et ailleurs. Travailler pendant une quinzaine d'années dans un seul lieu permet d'en faire le tour. Quand tu en es sortie et que tu as vu ce qui se fait ailleurs, quel a été ton constat à ce moment-là ?

C : Pendant ces quinze années au National, lorsqu'on m'a proposé de m'occuper de l'atelier de costumes du Théâtre National, ma demande était de pouvoir continuer à travailler à l'extérieur. C'était primordial pour moi de ne pas être enfermée dans un théâtre, dans un bel outil, et j'ai continué à avoir des liens avec l'extérieur à faire mon travail de création principalement avec une compagnie de danse et avec d'autres aussi. Je travaillais régulièrement pour la danse, ce qui fait que quand j'ai quitté le National je ne me suis pas retrouvée tout d'un coup dans un monde que j'ignorais mais bien dans un monde dont j'avais suivi l'évolution.

P : On peut nommer cette compagnie de danse ?

C : Oui, c'est la compagnie Mossoux-Bonté, avec qui j'ai travaillé pendant trente ans, qu'on appelait à l'époque compagnie de « danse-théâtre » parce que cette compagnie est née de l'association d'une chorégraphe et d'un metteur en scène. Elle se situe à la frontière de la danse et du théâtre.

P : Tu n'es donc pas restée enfermée et ça te permettait de voir toujours ce qui se passait à l'extérieur. J'imagine que tu as vu plein de spectacles ?

C : Oui c'est vrai. J'ai vu beaucoup de spectacles et je travaillais pour d'autres metteurs en scène ou chorégraphes parfois avec des ateliers volants, parfois dans des théâtres comme la Comédie de Saint-Étienne qui avaient leur propre atelier. En fait, l'une des qualités dans

ce métier c'est d'être flexible et adaptable. Il y a toujours à apprendre, où que l'on soit. J'ai même travaillé pour l'opéra et là aussi c'est un mode de travail, un type d'atelier, différent.

P : Et est-ce que tu avais toujours un temps équivalent pour faire les créations ? Est-ce que tu trouvais toujours aussi confortable de travailler à l'extérieur après ton départ du National ?

C : Alors, ça avait l'avantage d'être plus léger parce qu'il n'y avait pas tout le travail de gestion qui était parfois un peu lourd. Ce n'était plus la Rolls mais ça avait aussi ses avantages, justement dans la flexibilité, dans la légèreté, dans l'adaptabilité...donc c'était un autre type de confort et d'inconfort parfois.

P : Je pose la question aussi parce que dernièrement tu me disais que tu avais eu cinq semaines pour faire une création dans un pays très lointain, non européen, le Japon pour ne pas le nommer et, je ne sais pas combien de temps tu as eu pour faire la création ici à Liège, la dernière, c'était aussi cinq semaines ? Quels sont en moyenne les durées accordées par création ?

C : Tout dépend. En général le temps confortable c'est entre un mois et demi et deux mois sachant que, de toute façon, la création commence bien plus tôt dans la tête. À partir du moment où on lit le texte, où on rencontre le metteur en scène, il y a déjà des choses qui commencent à bouillonner dans la tête. En danse, les créations s'étalaient parfois sur un an, deux ans ou même plus mais ça, plus de deux ans, c'est l'horreur...un an c'est bien parce que c'est une écriture de plateau, la pièce se construit au fur et à mesure des répétitions mais je pense qu'au-delà il y a quelque chose, pour toute l'équipe, qui s'épuise. Je n'ai plus envie de travailler sur des créations qui s'étalent sur un temps aussi long. Par contre, créer comme c'est souvent le cas pour une compagnie de théâtre avec laquelle je travaille au Japon, est assez excitant. J'arrive alors que les répétitions ont déjà commencé, guère plus d'un mois avant la première et très rapidement je dois proposer quelque chose de cohérent par rapport à ce que je vois. C'est à la fois très angoissant et très stimulant. Par bonheur, à chaque fois, je ne sais pas comment cela se fait mais dans mon travail avec cette compagnie, avec ce metteur en scène, les idées viennent très vite et on est très rapidement d'accord sur les propositions. Il y a là, une disponibilité des acteurs et de l'équipe qui fait que le travail s'accomplit dans une fluidité totale. C'est très agréable. Ce qui n'est pas le cas ici parce que les acteurs ou les danseurs n'ont pas toujours cette disponibilité.

P : Oui, donc tu as pu voir en faisant l'avant dernière création au Japon et la dernière au Théâtre de Liège, les différences dans le travail là-bas et ici. Tu parles des disponibilités des comédiens, j'imagine dans les ateliers aussi, est-ce que cette disponibilité pourrait-être

liée à des conditions de travail, des conditions financières différentes, ou est-ce que ce sont des fondements sociétaux qui diffèrent et qui ne sont peut-être pas comparables ?

C : Il y a des fondements sociétaux qui ne sont pas comparables mais il y a aussi, des difficultés de gestion du personnel en Europe de par la rigidité des engagements. A la veille d'une création on ne sait pas toujours si on aura besoin d'une équipe full time, comme si la technique déterminait la création.

P : Oui, théoriquement il faut que ce soit projeté.

C : Et là je trouve que c'est un peu étrange.

P : En tant que créatrice invitée dans un lieu qui a ses propres règles, est-ce que tu tiens compte des conditions de travail qui te sont allouées, du nombre de personne qui vont pouvoir travailler sur la production qui te concerne ? Ou est-ce que tu fais ta création sans penser à ça, et on verra après ?

C : Oui, bien sûr je dois tenir compte du budget non seulement parce que par contrat je suis liée au respect du budget et de la main-d'œuvre, mais aussi par respect vis à vis de l'ensemble de la production. C'est vrai que ça entre en ligne de compte dans la création. Je m'accorde malgré tout au début ce que j'appelle une période de rêve qui nourrit le projet même si ensuite je sais que je devrai trouver des solutions pour que ce soit réalisable dans le temps et le budget imparti.

P : As-tu senti une évolution de ces budgets et de ces conditions de travail sur ces quarante années de carrière, tant dans la danse que dans le théâtre, à l'opéra ? Penses-tu qu'on te fait plus confiance maintenant qu'on ne pouvait le faire il y a trente ans ou a quarante ans ? Est-ce que les temps de travail sont les mêmes ? Est-ce qu'on te permet de faire des choses équivalentes ?

C : J'ai envie de dire que la confiance est toujours là, parce qu'à partir du moment où un metteur en scène confie des costumes à une créatrice, il lui fait confiance. S'il ne lui faisait pas confiance, il ne lui confierait pas. Donc avec une confiance plus ou moins distante, c'est à dire que le metteur en scène a plus ou moins besoin de voir ou de savoir ce que la costumière est en train de faire pendant qu'il travaille au plateau mais la confiance elle est là...sinon ce ne serait pas possible.

P : Et les conditions te semblent avoir évolué ou pas tellement ?

C : J'ai quand même tendance à dire qu'on a connu une période très confortable. Elle l'est peut-être un peu moins. Mais peut-être que l'inconfort engendre une autre forme de créativité, d'inventivité ?

P : Oui, très certainement

C : Et donc je n'ai pas envie de me lamenter. Ce qui me pèse peut-être le plus, dans les ateliers volants — j'ai travaillé en Suisse récemment — c'est de n'avoir pu travailler avec une vraie costumière professionnelle à la réalisation. Il y a là un manque de conscience des producteurs. Ils ne voient pas la nécessité de faire appel à une équipe de professionnels. Pour eux le costume c'est du vêtement : « moi j'ai une copine qui s'habille très bien et qui peut faire les costumes ». Voilà, ça c'est la phrase qu'on entend et le problème vient de là : le manque de prise de conscience des producteurs de la nécessité d'une connaissance approfondie dans le travail costume que ce soit du contemporain ou autre.

P : Penses-tu que, cette non-conscience de l'importance du costume engendre une déprofessionnalisation du métier de costumière ?

C : Oui, j'ai l'impression, parce que sous prétexte que c'est du contemporain tout le monde peut le faire or rien n'est plus difficile que de faire des costumes contemporains. Quand vous faites du costume d'époque personne ne va vous dire que c'est la troisième période de Louis XIII ou la première période. Personne ne va faire de remarques. Peut-être qu'il sentira que les proportions ne sont pas justes mais encore faut-il avoir un œil aguerrri. Par contre du contemporain vous allez toujours avoir des remarques : « Ah ceci, cela... », des avis mitigés par rapport à une création de costumes contemporains. Donc c'est d'autant plus important et d'autant plus difficile de créer des costumes contemporains.

P : Peut-être y-a-t-il besoin une plus grande subtilité pour le contemporain puisque les détails sont plus minimes, les différences sont minimes et les sensations sont là, pourtant.

C : Oui, mais c'est l'interprétation des signes. C'est sur l'interprétation que ça se joue aussi parce que chacun réagit par rapport à son vécu, par rapport à son histoire, par rapport à sa sensibilité.

P : Est-ce que ça viendrait de là aussi cette évolution, cette « déprofessionnalisation » ? En tous cas les producteurs qui n'allouent plus les mêmes budgets ?

C : Oui parce qu'ils pensent que ce n'est pas nécessaire, que tout le monde peut le faire. Peut-être que je me trompe mais ...

P : Ou peut-être pas, en tous cas c'est un constat ...et tu n'es pas la seule à constater ça. C'est un peu le but de la recherche aussi, essayer de comprendre le pourquoi de ça ...déjà de le constater puis on va essayer de le comprendre....

Entretien avec Laurence Hermant : scénographe et costumière

Bruxelles, le 13 février 2018

P. : Laurence, nous nous connaissons bien donc on va se tutoyer, si ça ne te dérange pas.

L. : Pas du tout.

P. : Tout d'abord je voudrais te demander comment en es-tu arrivée au métier, pas si fréquent que ça, de costumière ?

L. : Alors je crois que depuis toute petite j'ai un attrait particulier pour le vêtement et le corps. Je voulais d'abord être danseuse mais je voulais aussi être couturière. Je n'ai jamais fait d'étude de couture très mystérieusement d'ailleurs et c'est un peu dommage. Parfois je le regrette d'ailleurs. Ceci dit, dans ma famille on n'avait pas beaucoup de respect pour ce genre de petit métier, on était plutôt en faveur de l'intellectualisme bien que mes parents ne soient pas du tout des intellectuels mais alors vraiment pas du tout. N'empêche, ils rêvaient de grandeur pour leurs enfants. J'étais plutôt une bonne étudiante, j'ai donc été à l'université où je me suis royalement ramassée... une partie de moi n'avait pas envie de faire les études que je suivais. Je me suis posée après ces déboires là et j'ai travaillé pendant cinq ans dans les vêtements. J'étais simple vendeuse dans une boutique mais je vendais des très, très beaux vêtements, du très haut de gamme. Ça m'a beaucoup plu d'avoir en mains des vêtements de belle qualité, de la très belle confection. D'ailleurs à l'intérieur de la structure pour laquelle je travaillais il y avait des ateliers tailleurs et couture, on faisait de la demi-mesure. C'était vraiment formidable de voir comment pouvaient être traités les vêtements.

P. : C'était où ?

L. : Chez Bouvy, la célèbre maison et puis nous on vendait les très grosses marques. J'étais dans le rayon dame classique mais il y avait tous ces tailleurs italiens qui faisaient des costumes pour les hommes. C'était assez magique l'atelier, en haut, mais au bout du compte je n'étais pas heureuse d'être vendeuse. Ensuite j'ai fait des étalages pour eux et puis on est venu me chercher et je suis devenue gérante d'une autre boutique de vêtements où je crois que j'étais encore plus malheureuse. Tout à coup j'ai vu le déclin d'une qualité vestimentaire arriver où on est passé de vêtements de haute gamme à une confection qui se faisait de plus en plus à l'étranger, des vêtements qui étaient beaucoup, beaucoup moins intéressants et je suis devenue très malheureuse. En plus je faisais un boulot où je ne pouvais

pas bouquiner. Ça aussi c'est quelque chose que j'aime beaucoup faire, lire. Et, j'ai rencontré au magasin des architectes à qui je disais que je n'étais pas du tout heureuse dans ce que je faisais et qui m'ont dit : « Mais si tu aimes bien lire, si tu aimes bien les vêtements, si t'aimes bien l'espace, si t'aimes bien le corps, dans l'école d'où on vient il y a une section scénographie qui allie assez bien toutes ces disciplines. » J'ai dit alors « Ah oui ». J'ai été voir et j'ai fait la scénographie en cours du soir. Il s'avère qu'à ce moment-là j'ai perdu mon boulot donc j'avais accès à des droits de chômage qui me permettaient de reprendre des études parce que j'ai toujours dû payer mes études toute seule. C'était compliqué et lourd. Et donc là tout à coup, le système merveilleux dans lequel on vit me permettait de peut-être trouver une porte d'accès vers le bonheur. Assez vite pendant ces études de scénographie, il y a eu également un gros travail fait sur les vêtements. J'aimais vraiment bien. Pour moi ce n'était pas dissociable, il fallait vraiment que cet espace et ces corps entrent fortement en conversation et que le corps devienne un espace aussi. Après les études j'ai conçu quelques scénographies mais la réalité du métier était un peu compliquée je trouve en tant que fille déjà et avec les ateliers aussi. Et puis, il faut une sacrée force que je n'avais probablement pas. Je me suis posée à nouveau et puis j'ai repris via les costumes. Lorsque j'ai eu l'occasion de participer aux ateliers Jeune Théâtre du Théâtre National⁵ j'ai vraiment eu de très bons retours sur les costumes, plus que de mon travail d'espace. J'ai donc persévéré dans cette voie en commençant par des petites créations. J'ai également fait de l'habillage ce qui m'a permis de comprendre quels sont les impératifs d'un costume pour un comédien et c'est bien au-delà de ce qu'on voit : il doit donner aux comédiens une facilité de jeu, il ne doit pas être compliqué à mettre ni à enlever, il faut déterminer les contraintes avec lesquelles le costume doit exister. Je le vois vraiment comme un exosquelette. Et voilà comment je suis arrivée à faire des costumes. Et puis il s'avère que j'ai eu un peu plus de boulot chaque fois. Ce n'est pas toujours facile mais voilà aujourd'hui on m'appelle pour me demander de faire des costumes donc c'est qu'il y a quelque chose qui se passe.

P. : Est-ce que tu peux dater tes premiers habillages et premières créations costumes ?

*L. : Premier habillage vraiment c'était *Allers-retours* de Ödön VON HORVATH, c'était l'un des premiers spectacles du nouveau Théâtre National en 2004. Oui parce que je suis sortie de scénographie en 1999 donc oui ça doit être dans ces eaux-là. Ce qui est chouette avec*

⁵ Atelier Jeune Théâtre, initiative du TNB fin des années 1990 pour donner aux jeunes comédiens et scénographes venant de terminer leur formation l'occasion de travailler au sein d'une équipe professionnelle, de créer en tournée un spectacle qui, la saison suivante, sera présenté au National, à Bruxelles.

l'habillage aussi c'est qu'on est dans un rapport de proximité et d'intimité très forte avec le comédien qui parfois doit se déshabiller complètement devant nous, c'est délicat et intime. Ces moments particuliers d'échanges dans les coulisses, dans les loges sont très riches. Ensuite on m'a aussi proposé des habillages en cinéma, c'est autre chose...mais je ne pourrais pas dire quand j'ai fait ma vraie première grosse création.

P. : Sans essayer de déterminer la date, quel est le premier souvenir qui te vient, qui t'a marqué pour quelques raisons que ce soit ?

L. : Le premier souvenir de création de costume où j'ai eu l'impression que je trouvais une manière de travailler qui m'était propre c'est (*Self*)Service d'Anne-Cécile Vandalem. C'est elle d'ailleurs qui m'a finalement ouvert l'accès à ma confiance et à ce métier de costumière à part entière. C'est elle qui la première s'est dit bon ben voilà j'ai envie de travailler avec elle. Et donc oui, c'était super, c'était un univers vraiment particulier puisque c'était une pièce qui parlait de personnalité multiple et, les quatre comédiennes sur le plateau n'étaient en fait qu'une seule et même personne. Et c'était vachement intéressant de travailler ça, c'était vraiment passionnant. Et à la base Anne-Cécile avait vraiment envie de personnages très réalistes et je suis arrivée avec pas mal de références artistiques parce que j'amène beaucoup, vraiment beaucoup de références de plasticiens, photographes et autres et, j'avais amené plusieurs photos d'une photographe qui s'appelle Chantal Michel que j'avais découvert peu de temps avant, qui me semblait correspondre au projet d'Anne-Cécile et ce même si rien n'était réaliste dans ces photos. Il ne me semblait pas juste que les costumes soient réalistes ni même qu'ils soient achetés en magasin. Ce sont des personnalités créées par l'imaginaire, par la maladie mentale d'une femme et c'était intéressant que justement tout ce qu'on mette sur le plateau soit créé aussi, soit le fruit d'un imaginaire. Anne-Cécile a dit « ok, on va essayer de faire ça ». Ça a été une super expérience et ça a été merveilleux aussi parce que j'ai tout cousu moi-même alors que je n'avais pas une grande expérience en ce domaine. Les costumes sont vraiment très bien, ils sont super et c'était super, j'ai pris un plaisir fou. Et puis c'était merveilleux, on a créé le spectacle au théâtre de Vidy qui un très beau lieu. J'ai une petite anecdote professionnelle magnifique : je cousais mes costumes dans les ateliers, au bord du lac et Michel Piccoli qui répétait *Minetti* dans la salle à côté venait faire ses siestes dans une chaise longue à côté de moi quand je cousais...c'était super. C'est un souvenir de folie, c'était super et puis Anne-Cécile c'est quelqu'un avec qui, depuis lors, je travaille régulièrement. J'adore la manière dont on travaille ensemble. Ça reste un de mes tout beaux souvenirs. Ça et puis j'ai fait un super opéra aussi à Rouen. Travailler sur un opéra c'était aussi un sacré souvenir. C'est énormément de costumes.

C'est des budgets ... Je me souviens quand ils m'ont donné le budget costume 75 000 euros, j'étais là mais enfin ?!?! C'est tellement énorme qu'on ne sait pas le quantifier mais en même temps voilà il y avait un chœur de vingt personnes, il y avait beaucoup de costumes à créer, à confectionner et puis il a fallu monter tout l'atelier. La structure de l'opéra qui m'a aidé à le faire mais tout est compris dans ce budget et il y avait une masse salariale énorme.

P. : La main d'œuvre était comprise aussi ?

L. : Oui voilà, donc tout d'un coup c'est un peu moins fabuleux mais ça reste quand même un assez beau budget. J'ai eu une super chef d'atelier qui patronnait pour Givenchy, que j'aime vraiment bien. Et puis j'avais quand même trois couturières et une personne aux patines, j'avais du monde quoi. C'était très intéressant, un opéra sur Lolo Ferrari, ça faisait beaucoup rire les gens mais en même temps c'est vraiment une tragédie contemporaine. Le problème de la chirurgie esthétique et du rapport au corps, pour une costumière ça parle puisque chaque point de couture est un point de suture. J'ai travaillé sur ce concept et c'était vraiment incroyable de voir à quel point tu peux transformer le vêtement en corps, le corps en vêtement et en changer les formes. C'était une expérience passionnante. La rencontre avec des chanteurs d'opéra, c'est aussi très intéressant dans leur rapport au corps et à l'enfermement.

P. : Ce que j'entends dans ton travail c'est le rapport que tu as établi entre le corps, la scène, le costume et la dramaturgie. Toutes les costumières n'ont pas ce rapport là mais j'ai l'impression que c'est ce que tu aimes développer.

L. : Très fort. Je suis passionnée par ça, d'ailleurs. Je ne peux pas poser un acte s'il n'a pas de sens pour moi et s'il ne raconte pas une petite histoire. Voilà, je trouve qu'effectivement c'est très, très important. C'est plus important que la beauté. Je me fous que le costume soit beau, je veux qu'il soit juste. Je veux qu'il soit profondément inscrit, qu'il aide à raconter l'histoire et aide le comédien à raconter son personnage. Donc oui, je veux qu'il ait du sens et que peut-être parfois, sans prétention aucune, il puisse en apporter un autre, peut-être tout à coup donner une information, tu fais : « Ha mais oui mais c'était ça ! ». Ici dernièrement dans *Arctique*⁶, un moment donné j'ai dit à Anne-Cécile : « J'aimerais que ce personnage-là, prenne la veste d'un mort et qu'elle la mette sur elle parce que c'est vraiment une salope, elle n'a tellement pas de scrupule qu'elle prend même les vêtements des

⁶ Texte et mise en scène d'Anne-Cécile Vandalem, première au Théâtre National le 23 janvier 2018.

morts. » Et tout de suite c'est ok parce que ça intéresse aussi la mise en scène quand on propose des choses comme ça. C'est vrai que c'est très important pour moi, effectivement.

P. : Tu peux m'en dire plus sur la manière dont tu travailles lorsqu'il s'agit d'écriture de plateau comme dans « Arctique » ?

L. : Dans *Arctique* ou dans les autres spectacles d'Anne-Cécile, on parle d'abord de l'histoire qu'elle a envie de raconter, de traverser, où ça se passe parce qu'il y a toujours un contexte géopolitique chez Anne-Cécile. Du coup je vais d'abord chercher dans le pays où ça s'inscrit et ce qu'il s'y passe. Par exemple dans *Tristesse* on parle du populisme du coup il faut qu'on mette des costumes folkloriques. Populisme-Folklorique. C'est ce qu'on fait en ce moment en France, on promeut la fête à « neuneu » parce que ça va ramener une espèce d'instinct patriote hyper dégueulasse... enfin voilà, je trouvais que c'était important d'amener des petites pistes comme ça. Ensuite je parle beaucoup avec les comédiens de leur personnage. J'aime vraiment passer du temps avec eux et leur dire : « Ha moi je pense que j'aimerais bien qu'on fasse comme ci comme ça » et puis voir si eux ils sont réceptifs aux propositions que je fais. S'ils ne sont pas réceptifs, je ne vais jamais essayer... j'appelle ça des greffes d'organes et des rejets de greffe quand on met un truc que les gens n'ont pas envie sur eux. Bien sûr il y a toujours des moments où je demanderai quand même d'essayer une proposition parce que si j'y crois vraiment je ne vais pas non plus me priver mais je ne ferai jamais quelque chose contre l'avis et contre la profonde conviction que l'autre a.

P. : Oui, on ne va pas faire du forcing.

L. : Non, jamais. Je déteste ça. Certaines personnes travaillent de cette façon mais je ne trouve pas ça juste comme manière de travailler. J'envisage le travail comme une grande collaboration de tous et ce dans une grande horizontalité. Donc oui voilà, du coup on va plutôt travailler comme ça et puis je vais amener beaucoup de propositions. Dès le premier jour de travail je vais amener des grands portants avec pleins de trucs qu'on va essayer. Ce sont souvent des propositions « martyrs », parfois même des propositions qui vont exactement à l'inverse de ce qu'on m'a demandé parce que j'aime faire la preuve par l'absurde. Mais je pense que tout le monde fait ça donc c'est complètement normal. Et puis après je vais affiner et assez vite je vais essayer de comprendre si je fabrique les choses ou s'il faut que je les achète et où est-ce qu'il faut que je cherche. Et je vais aussi assez vite me définir une palette de couleurs, ça c'est super important. Je travaille vraiment fort, fort, fort avec ça en fait. Avec tous les metteurs en scène avec qui j'ai bossé, je le fais chaque fois, j'ai une palette, je prends la gamme pantone et je choisis. Je sais du coup que même si c'est du shopping mes yeux ne vont plus regarder que ces couleurs-là. Voilà.

P. : Et justement, en parlant de shopping, dans tes dernières créations, tu es plus dans un travail de réalisation ou dans de l'achat ?

L. : Beaucoup d'achats. A part sur Tristesse où on a réalisé les costumes folkloriques parce que là où se passe l'histoire, dans le nord de l'Europe, les costumes folkloriques ressemblent à des costumes tyroliens ou autrichiens or je ne voulais absolument pas qu'on puisse y voir une connotation au nazisme du coup j'ai été chercher du côté du Groenland où il y a ces magnifiques costumes folkloriques qui sont ceux dont on s'inspire pour faire les pulls avec les jacquards. C'est impossible à acheter parce que ce sont des choses qui sont fabriquées sur les gens et qui grandissent avec eux. C'est très, très beau. Et je sais qu'ils sont très, très, très soucieux de préserver leur patrimoine culturel et je trouve important de respecter ça, du coup on a fait des faux. C'était gai de faire des faux qui essaient de ressembler à des vrais mais en s'inspirant de choses qui sont aussi extrêmement contemporaines. Donc voilà ils sont mignons ces costumes folkloriques. Autrement non, c'est pratiquement que du shopping sauf si tout à coup je ne trouve pas une pièce ou si j'ai envie de quelque chose de particulier alors là on va le coudre. Mais en général je trouve et ça s'inscrit dans une réalité qui est intéressante et je déréalise les choses en mettant des choses ensemble dans cette palette de couleur, dans cet ensemble de carreaux...

P. : Donc c'est en associant...

L. : En associant les choses qu'on les déréalise, c'est ce qu'on fait souvent au théâtre.

P. : Effectivement, l'achat contemporain a tendance à se confirmer même si le costume ne copie pas exactement la manière dont on s'habille dans la société...ça passe peut-être par un travail d'assemblage particulier comme tu le fais. Il me semble t'avoir déjà vu aussi acheter via internet et de ne même plus prendre la peine d'aller en boutique.

L. : Mais quand on sait plus ou moins ce qu'on veut. De toute façon l'avantage d'internet c'est que les choses viennent à vous et puis si ça ne convient pas, tu renvoie. Et ça permet d'essayer des choses, ce n'est pas mal pour gagner du temps. Parce qu'il faut aussi être dans l'efficacité. Quand on est dans une création contemporaine, une écriture de plateau, les costumes s'écrivent aussi et parfois ils s'écrivent aussi si vite qu'ils ne se dés'écrivent. Donc il faut une efficacité et pour se faire il faut se donner des outils qui nous permettent de chercher vite, de vite essayer un truc, une couleur, un machin. Parfois c'est simplement acheter sur internet c'est parce que j'ai envie de cette couleur là et que j'ai eu beau chercher je ne la trouve pas. Et oui, je vais l'acheter pour peut-être me rendre compte que c'est juste une très mauvaise idée... mais voilà.

P. : Tu aurais pu tester.

L. : Voilà. L'important c'est de tester puis, de manière générale, j'ai toujours travaillé avec des gens qui ont besoin de voir sur le plateau. À part une fois, un spectacle à Naples, le mec n'avait pas besoin qu'on lui montre les choses avant ...

P. : *Et tu avais travaillé avec maquette alors ?*

L. : On avait fait des maquettes, tout a été cousu, c'est arrivé sur le plateau, il savait que c'était bon. On lui avait fait des dessins, il croyait dans les propositions et ça a vraiment bien marché.

P. : *Et c'était une écriture de plateau aussi pour ce spectacle ?*

L. : Non, c'était en Italie par Benedetto Sicca, c'était une adaptation du Pygmalion en version napolitaine. C'était pas mal.

P. : *Et tu ne comprenais pas du coup ?*

L. : Si je comprends l'Italien.

P. : *Le napolitain ?*

L. : Oui je comprends mais je parle bien espagnol du coup je comprends, oui. Je ne comprends pas tout, après le Pygmalion existe en français et puis tu le lis. Non c'est assez proche de l'espagnol. Je peux travailler en espagnol et en anglais aussi. Ça c'est un avantage.

P. : *Et oui donc là tu avais un texte préétabli. Tu as pu faire des maquettes et c'est un travail plus « classique » ?*

L. : Oui, on a travaillé vraiment en amont avec le metteur en scène qui est venu en Belgique, ensuite on est parti en Italie avec toutes nos valises, avec tous nos costumes partiellement cousus et on a tout terminé à Naples. C'était vachement intéressant. Voilà.

Mais donc oui par rapport à l'écriture de plateau, c'est que ça s'écrit en cours de route, c'est un travail différent oui.

P. : *T'est-il déjà arrivé de travailler sur des spectacles sans personnage ou au contraire as-tu toujours travaillé sur des spectacles comme Arctique ou le Pygmalion napolitain ?*

L. : Oui, je vois ce que tu veux dire alors par rapport à personnage...j'ai fait, par exemple, *Les monologues du vagin* et là c'était à chaque fois une comédienne différente, pas un personnage en soi. Ma tendance alors va aller vers l'austérité, j'aime bien la simplicité et laisser beaucoup d'espace à l'acteur. Je ne veux surtout pas que le costume se voie. D'ailleurs je me suis dit que j'allais m'appeler la costumière invisible. Je trouve que c'est intéressant de se dire qu'on sente les choses mais qu'on ne les voit plus.

P. : *Oui est-ce qu'on pourrait dire que tu aimes que le costume ne se raconte pas ?... ou est-ce que ce n'est pas la bonne formulation ?*

L. : Ben je ne suis pas sûre que ce soit vrai parce qu'en choisissant une ligne esthétique, des palettes de couleurs et en ayant un franc intérêt pour la dramaturgie, j'ai envie de raconter quelque chose. Mais je veux que ça ne raconte pas plus quelque chose qu'autre chose et qu'on soit à nouveau dans cette horizontalité. Les costumes qui se voient, non. Quand les gens sortent et disent « quel beau costume ! », je m'en fous que ce soit beau... non ce n'est pas vrai on ne s'en fout pas. Je veux toujours que les gens soient beaux mais c'est quoi beau ? C'est beau quand c'est juste, quand c'est équilibré ; c'est l'équilibre qu'il faut chercher. Et c'est vrai qu'en écriture de plateau aussi on cherche l'équilibre. Ici avec le dernier spectacle, ça s'est écrit très, très, très tard et on a des gros, gros, gros moments d'angoisse, de se dire : « Est-ce que je vais vraiment trouver, moi à l'intérieur de ça un bel équilibre ? ». A un moment donné, on est traversé par des doutes énormes et on se dit : « ouhlalala est-ce que je ne suis pas en train de me planter ? Est-ce que je ne fais pas trop des personnages ? », après c'est un spectacle à personnages.

P. : *Dans ce cas-ci oui.*

L. : Oui plus fort que d'habitude je pense. Mais bon je pense que cette fois-ci mes costumes sont plus des costumes de personnage que d'habitude. Enfin ça ne t'a pas marqué toi ?

P. : *Non pas plus que dans Tristesse, non.*

L. : Ouais, moi j'avais l'impression de plus mais, parce qu'ils sont plus monolithiques alors que dans *Tristesse* tous ces personnages habitent dans un même village et ils se ressemblent. C'est comme s'il y avait une espèce de consanguinité, en fait ils percolent les uns sur les autres. Alors qu'ici ils sont tous quelqu'un. Après, ils sont tous dans la même pièce, ça c'est clair. Mais ils ont chacun une identité, et c'est pour ça aussi que je voulais qu'ils aient chacun vraiment une couleur pour dire on y va quoi.

P. : *Oui c'est fou parce que ce n'est pas marquant.*

L. : Mais tant mieux que ce ne le soit pas. Mais je pense que c'était important dans le sens de la dramaturgie, la territorialité de chacun. Parce qu'ils sont tous sur ce bateau et ils sont tous en train d'essayer de trouver leur territoire à l'intérieur de ce bateau, d'essayer de survivre tant bien que mal. Et ils ne se supportent pas les uns les autres. Et je trouvais que c'était important du coup de les traiter comme des mono blocs. Et que peut-être il y ait des moments où effectivement il y ait de toutes petites choses qui se mélangent chez les uns et chez les autres mais qu'à la base on soit face à des êtres hermétiques les unes aux autres. Voilà, ce qui n'était pas le cas dans les autres pièces que j'ai faites.

P. : *Tu parles du côté hermétique de l'un par rapport à l'autre, mais à un moment donné ça s'effrite puisqu'ils se passent les costumes l'un à l'autre.*

L. : Mais au début pas. On a vraiment cinq trucs...

P. : *cinq personnages.*

L. : ... qui n'ont rien à voir les uns avec les autres et puis effectivement on a eu envie que ça circule, que ça se vole les vêtements, qu'ils se les prêtent, les négocient même. Et puis ça transforme leur silhouette, plus gros, plus monstrueux, plus ridicule, plus... Enfin voilà, ils perdent leur charisme, ils deviennent des espèces de ... Enfin je me suis beaucoup inspirée de gens qui meurent de froid dans la rue. Je me disais qu'ils étaient comme des réfugiés modernes ces gens. C'est pour ça qu'il y a un des personnages qui vient avec des sacs *Tati* qu'on a cousus nous-mêmes en bâche en se disant ces gens qui viennent n'ont plus d'espoir, l'Europe est en déclin et ils sont sur un bateau et ...

P. : *Oui ça on se rend compte que c'est apocalyptique.*

L. : Oui, c'est apocalyptique, c'est bien qu'on s'en rende compte.

P. : *Depuis, à peu près 15 ans quels sont les metteurs en scène avec lesquels tu as travaillé ? Est-ce que tu peux développer un peu ?*

L. : Alors, entre autres il y a Anne-Cécile Vandalem, Pascal Crochet avec qui c'était vachement intéressant de travailler, Michael Delaunoy, Antônio Araùjo du *Teatro da Vertigem* ça c'était une expérience vraiment très, très enrichissante. Je travaille avec un quatuor à cordes aussi qui s'appelle Alfama c'est intéressant aussi de travailler avec des musiciens. Et puis il y en a sans doute d'autres mais comme ça, je...

P. : *Non mais c'est déjà bien parce c'est ceux qui t'ont marqué et sur lequel il y avait un travail assez conséquent à faire.*

L. : Il y a aussi Stefan Dreher, un danseur qui a travaillé avec Alain Platel. Avec Stefan c'est la première collaboration où il m'a demandé du « non costume ». Je débutais en création et ça m'a troublé, je ne savais pas trop comment habiller les danseurs, comment construire une image qui ne serait pas narrative mais de l'ordre de la sensation... C'était intéressant. Dernièrement j'ai collaboré avec Carine Ponties — pas pour la dernière création parce que j'étais occupée — c'est vraiment quelqu'un de très intéressant. J'espère qu'on retravaillera ensemble mais là je ne pouvais vraiment pas accepter de faire deux choses en même temps, c'est juste impossible en ce qui me concerne. Voilà en gros, les gens pour qui j'ai travaillé.

P. : *Tu disais qu'il y avait plus d'achats que de réalisations mais il y a quand même des réalisations, par exemple pour Araùjo ...*

L. : Sur Araùjo on a quand même beaucoup réalisé.

P. : Et pour Anne-Cécile aussi.t Ces deux productions étaient dans la même grosse structure qu'est le Théâtre National alors comment ça se passe au niveau des conditions de travail et avec l'équipe ?

*L. : On a une chef d'atelier et une couturière pendant un mois. Sur le Araújo, il y avait cent costumes quand même donc là il y avait plus qu'une couturière : une via le National, Nicole la chef d'atelier, et nous avons choisi Sabrina parce qu'on avait envie de travailler avec quelqu'un qu'on connaissait. Sur ce projet j'ai travaillé en collaboration avec Frédérique Denis et nous savions qu'elle faisait très bien tout ce qui était « dé-matiérage », elle travaillait très, très bien sur « dé-tricoter » et que dans ce projet il y avait beaucoup de choses à « dé-faire ». Depuis ça s'est un peu compliqué, je ne sais pas si c'est le cas des autres mais j'ai l'impression qu'aujourd'hui, du moins comme moi je travaille, c'est plus compliqué. Je ne dessine pas beaucoup de choses à l'avance donc je n'arrive pas avec des maquettes de costumes. Par contre j'ai besoin qu'il y ait une forme de souplesse autour de moi, enfin que ce soit avec Antônio Araújo ou avec Anne-Cécile, les comédiens sont tout le temps sur le plateau, ils sont tout le temps occupés, on n'a pas tellement envie de nous les donner une demi-heure pour un essayage, même pour une prise de mesure et il me semble que j'ai manqué un peu détermination, j'avais envie de leur dire : « mais venez avec moi au plateau, venez voir ce que font les comédiens et allons essayer les choses in vivo et essayons de travailler un peu plus vite, un peu plus mal, dans le sens un peu plus grossièrement et essayons de faire des choses, essayons..., faisons du *sample*, de l'échantillonnage et puis si ça marche, allez c'est validé, on valide, voilà »...En fait, aujourd'hui c'est un peu comme au cinéma, on essaie des choses et puis si le metteur en scène valide alors on lance vraiment la confection. On n'est plus sur une validation de maquette de manière anticipative, ça ne marche pas et donc cette souplesse-là elle me manque. J'aimerais bien que l'atelier vienne beaucoup plus travailler au plateau avec nous, pour essayer des choses. Même si derrière ça, elles ont fait des choses merveilleuses. Elles ont consolidé, elles ont fait des trous partout parce que les comédiens crevaient de chaud, elles ont été super. Vraiment, je dois le reconnaître. Mais il y a un clivage entre les ateliers et le plateau et je trouve que ça ne se mélange pas assez. Voilà, ça me manque beaucoup. Chaque fois, je me dis ..., je regrette un peu ça. Je ne sais pas si c'est clair.*

P. : Oui, c'est clair parce que ce n'est pas neuf comme réflexion. Je crois que tu n'es pas la seule à parler de ça. Auparavant, pour l'avoir fait, il y avait des personnes qui étaient désignées pour faire le lien entre le plateau et l'atelier mais vu les conjonctures financières actuelles ce sont des postes qui ont sauté.

L. : Comme les assistants costumiers, tu veux dire ?

P. : *Oui, par projet, il y avait un assistant costumier qui faisait le lien entre un créateur extérieur et l'atelier or ce sont des postes qui n'existent plus. Personnellement c'est comme ça que j'ai appris le métier.*

L. : Oui je me souviens de toi.

L. : Mais tu vois, on parle effectivement de ce lien-là et je pense que c'est important et que ce serait utile plutôt que de passer des heures à faire des petits points à la main, de passer deux heures à regarder une répétition et de se rendre compte : « Ah ouais ! Ils sont en train de faire ça ! »

P. : *Ah oui, et l'atelier prendrait conscience de ce qu'il se passe sur le plateau.*

L. : Voilà. Venir à des filages, tu vois. Nicole est venue une fois mais, elle a attendu, elle n'est pas venue au premier filage alors que moi je pense qu'un des premiers filages c'est intéressant parce qu'on voit où on en est. Donc moi j'ai beaucoup insisté et j'aurais trouvé ça chouette que Nathalie, Pauline la stagiaire, viennent parce que c'est aussi nos métiers. En fait, j'étais un peu frappée de voir que ces gens cousent des costumes et qu'ils passent leur temps à être assis derrière des tables, à coudre des costumes pour des choses dont ils ne savent pas à quoi cela va servir.

P. : *Ils n'ont aucune conscience de l'usage.*

L. : Voilà, et du coup ces vêtements deviennent une abstraction alors que moi je pense que fondamentalement je travaille dans le concret du vêtement. Il y a eu à une époque où on faisait des costumes qui étaient plus des abstractions, qui étaient des choses qu'on mettait sur les corps. J'ai fait des habillages pour des choses comme ça dont je reconnais le travail qualitatif de la personne qui faisait ça, le travail qualitatif du costume mais aujourd'hui on ne plaque plus un costume comme ça sur quelqu'un, c'est quelque chose qui grandit avec le comédien et qui est comme une peau. C'est comme si, je ne sais pas, c'était un médecin qui soignait quelqu'un sans le regarder. Je ne sais pas si la comparaison est appropriée...

P. : *Je ne sais pas mais elle est intéressante.*

L. : Ce qui est compliqué aussi, ce sont ces essayages. Tu vas peut-être être très choquée de ce que je dis car tu couds aussi donc... On fait ces essayages en cabine. Moi j'aime bien quand il y a des défauts. Je trouve que c'est ce qui rend le vêtement, vêtement et pas costume. Je ne suis pas une grande amie du costume, je suis une grande amie du vêtement et quand on fait les essayages en cabine et qu'on a un peu de temps avec le comédien, et bien du coup le comédien chipote à droite et à gauche et moi dès que toutes ces retouches-là sont faites, je n'aime plus mon costume et ça c'est terrible. C'est terrible et je m'en suis

rendue compte cette fois-ci, c'est comme s'il devenait mort parce qu'il était trop parfait du coup il devient plat, il a perdu son intérêt ... Moi je trouve ça joli un pull qui est trop grand, qui fait un pli, enfin... le corps vit à l'intérieur de ça.

P. : Peut-être que maintenant tu sais que pour les prochains essayages, quand on voudra rendre ton costume parfait tu diras non, laissez-le tel quel.

L. : Mais c'est très compliqué parce que tu es un peu seule contre des gens qui sont extrêmement compétents. Une compétence que je reconnais ne pas avoir qui est la couture et face aussi à une comédienne qui a peut-être envie qu'on voie un peu plus le galbé de sa poitrine et qu'elle ait l'air d'avoir les jambes plus longues. On fait non, ta jambe je veux la couvrir...

P. : Oui c'est difficile effectivement de ne pas sublimer le comédien ou la comédienne qui se voit devant le miroir et qui ne s'imagine plus du coup en situation du personnage mais qui se voit en tant que personne.

L. : Ouais.

P. : Et oui.

L. : Et c'est là que manque la relation de l'atelier avec le plateau, pour aller voir ce qu'il s'y passe vraiment et donc du coup qu'il ne faut surtout pas faire ce qu'on est en train de faire comme retouche. Après c'est effectivement à moi de m'affirmer à l'intérieur de ça... je dois l'apprendre. Ce qui est merveilleux c'est qu'on apprend tous les jours.

P. : Et tu t'en es rendue compte cette fois-ci. Ça a été flagrant pour toi de faire cette expérience.

L. : Sur cette expérience-ci, oui. Mais on avait déjà eu le coup avant, je me souviens, sur Araùjo aussi, l'atelier veut faire du perfectionniste mais là tu dis non en fait. Pourquoi est-ce que tout d'un coup quand on va chercher un vêtement confection qu'on le met, on est content. C'est parce que le corps se place à l'intérieur de cette chose et qu'on se sent bien dedans. Dès qu'on commence à tout ajuster, on perd cette liberté, je trouve.

P. : Oui le tissu ne vit plus.

L. : Oui et moi j'ai besoin de sentir que le corps a de l'espace à l'intérieur du vêtement et ça s'est très compliqué à faire comprendre aux ateliers ou en tous les cas j'ai eu du mal à le faire. Et je te disais, je ne fais pas des costumes, je fais des vêtements.

P. : D'un autre côté tu habilles le personnage et quand tu habilles un personnage c'est d'office un costume non ?

L. : Tout à fait mais je sais que c'est...

P. : C'est contradictoire mais il nait beaucoup de choses des contradictions donc pourquoi pas.

L. : En tout cas oui, je veux que le vêtement reste un vêtement et c'est ce qu'on disait tout à l'heure, c'est que c'est la manière dont je mets tous ces vêtements ensemble qui va faire que tout cela va devenir des costumes mais à la base c'est des vêtements.

P. : Oui, on ne plaque pas un costume sur un personnage.

L. : C'est l'univers qu'on va générer autour de tous ces choix qui va faire que tout à coup le costume va..., L'OPTION costume va commencer à exister mais pas le costume en soi.

P. : Pas individuellement.

L. : Cette fois-ci, tout ce qui a été confectionné a été rejeté.

P. : Ce n'est pas la première fois que j'entends cela.

L. : C'est violent parce c'est du travail très bien fait, je le reconnais mais en même temps ça a été rejeté pour les raisons que j'expliquais plus tôt, c'est que ça manquait de vie, de jus. Et c'est fou mais c'est intéressant. Mais en fait...oui, les vêtements que j'aime ils sont un peu grands, pas grands mais ils laissent de la place il y a une part de nous dans les choses qu'on propose, je crois, que ces costumes, d'une certaine manière, ils me ressemblent un peu dans la manière dont je conçois le corps, dont je l'envisage, dont je le regarde, dont je le ressens. Après il y a aussi les metteurs en scène qui ont des envies, évidemment.

P. : Oui et comme tu disais tu écoutes beaucoup le comédien, lui aussi va amener sa part et c'est ce que chacun va apporter que tu vas concrétiser.

L. : Oui, et ici ce qui a été super c'est que pour un des essayages que j'ai fait avec une des comédiennes, en cabine, elle fermait les yeux et se laissait faire. Je me suis dit que c'était une belle preuve de confiance, à aucun moment elle n'a essayé de contrôler. Je lui demandais simplement si elle sentait bien le vêtement parce que finalement, c'est ce qu'il faut, que le comédien sente le vêtement ou non, qu'il le ressente.

P. : Qui était-ce ?

L. : C'était Véronique Dumont, et elle n'appelle pas ça un costume, elle appelle ça un déguisement.

P. : Ah bon ! Elle t'a dit pourquoi ?

L. : Parce qu'elle dit que on ne met des costumes que pour aller aux enterrements. C'est rigolo !

P. : Ha dans ce sens-là ! Je comprends

L. : Et puis c'est son déguisement parce qu'effectivement c'est une actrice qui joue. Elle joue vraiment et elle éloigne les personnages d'elle et que du coup il n'y a pas de raison qu'elle se projette, qu'elle projette son image dans le miroir, c'est le personnage.

P. : Mais c'est rare ça.

L. : Ouais mais super gai. Au début il y avait ce grand manteau inuit, on avait envie de ça, j'avais vraiment envie de ça et puis Anne-Cécile trouvait qu'elle était d'emblée trop inuite alors qu'elle essaie de cacher son identité je comprenais l'argument et de toute façon c'était la volonté d'Anne-Cécile. Je devais proposer autre chose et j'ai fait beaucoup de shopping, jusqu'à trouver cette combinaison de ski qui faisait comme une espèce de monolithe parme, cette couleur improbable. Elle l'a mise et elle m'a dit : « Ha, quelle drôle de proposition, j'aime bien. » puis on a trouvé les bottes en forme de patte et elle tout de suite jouer avec et ça c'est hyper agréable, elle s'en foutait d'être belle. Elle veut... elle me disait : « Ça m'a aidé que tu proposes une verticalité pour ce personnage ! ». Et c'est agréable quand les comédiens comprennent aussi ce que tu es en train de chercher et qu'ils argumentent avec toi pour leur costume. Là tu te dis qu'on est en train de trouver quelque chose ensemble et ça c'est vraiment chouette.

P. : Pour terminer l'entretien, est-ce qu'il y a quelque chose d'autre que t'aimerais encore ajouter sur ton parcours, sur les costumes en général, sur le métier, sur la manière dont il évolue, sur la manière dont...

L. : Mais moi j'aime bien la manière dont évolue le métier dans la recherche, avec le côté intuitif que suppose l'écriture de plateau. Je pense que j'aurais beaucoup de difficultés aujourd'hui à encore dessiner des costumes. En même temps ça risque de m'arriver là prochainement donc je vais voir comment je vais le vivre. Parce qu'il y a des structures qui ne vont pas me permettre de travailler à ma façon même si on est plutôt dans un mouvement dominant qui est cette écriture de plateau et de recherche intuitive que j'aime bien. Ce que je trouve dommage c'est qu'il y a beaucoup de porteurs de projet qui pensent n'avoir plus besoin de costumières ou de costumiers et qui pensent pouvoir tout faire eux-mêmes et puis qui finalement nous appellent en dernière minute pour consolider « des trucs » à droite, à gauche. Il y a parfois une méconnaissance et une mésestime de ce que nous pouvons apporter à l'image, parce qu'on fabrique vraiment l'image, sans prétention aucune. Et on est là pour les comédiens, on les aide. Les comédiens qu'est-ce qu'ils sont contents quand on leur ramène de nouveaux jouets, des nouveaux costumes... Je trouve un peu dommage qu'aujourd'hui, il y ait des metteurs en scène qui fassent eux-mêmes leurs costumes, je trouve ça un peu dommage parce que je pense que c'est toujours plus riche d'avoir des

échanges avec un nombre de partenaires maximum alors je sais que les budgets de la culture ne le permettent pas toujours mais ce n'est pas toujours forcément ça l'argument.

P. : C'est peut-être l'impression qu'on peut le faire soi-même parce qu'on est tellement proche du vêtement qui s'achète en magasin.

L. : Oui, les metteurs en scène qui signent leurs costumes eux-mêmes mais qui prennent toujours un maquilleur et un perruquier, je trouve ça fou. Je trouve ça fou, enfin ça veut dire qu'il y a des métiers que je sais faire et d'autres que je ne sais pas ... oui enfin en même temps c'est peut-être vrai mais ... ouais je trouve ça fou.

P. : Mais tu disais surtout que le costume est le travail de l'image et que penses-tu du fait que le costume ne soit plus le seul à proposer une image, depuis l'avènement des écrans ?

L. : Ah oui, oui, oui.

P. : Justement en parlant d'Anne Cécile : un grand écran et un important travail d'image. Cela suppose-t-il un travail différent ?

L. : Ouais et du coup gros travail de costume parce qu'on les voit parfois en très gros plan. Oui, le travail est différent et effectivement ça amène des contraintes ce travail d'image, il y a des motifs qu'on ne peut pas utiliser mais comme j'ai déjà fait du costume de cinéma je sais où ça coince. Et effectivement c'est un travail différent, ça ne raconte pas la même chose un costume sur un grand écran qu'un costume sur un plateau de théâtre après il faut trouver un bon équilibre entre les deux codes, effectivement. C'est vrai ça.

P. : Et le fait que le comédien et le costume ne soit plus la seule image, tout simplement il y a un supplément qui est donné par la vidéo, peut-être ?

L. : Ah tu le lirais comme ça ? Je n'ai pas réfléchi à ça comme cela. Parce que tu le vois d'un autre axe... Mais je n'ai pas l'impression que fondamentalement ça raconte les choses fort différemment. Ça permet juste de — en tout cas sur le spectacle de Anne-Cécile — de focaliser, ça oui, très fort. Du coup il peut y avoir un souci du détail. On peut amener des choses en costume, dans ce genre de processus, que personne ne verrait jamais. C'est la raison pour laquelle Anne-Cécile utilise l'image, pour amener les gens à voir ce qu'ils ne pourraient jamais voir autrement. Mais je n'utilise pas énormément ça sur mes costumes pour l'instant. Je n'ai pas donné d'éléments à voir par la vidéo.

P. : Peut-être que tu le fais intuitivement

L. : Ouais peut-être plus inconsciemment... Mais je voulais dire aussi quand même que par rapport à mon boulot, je travaille vraiment beaucoup avec les scénographes, vraiment, vraiment, avec *Ruimtevaarders* — Karolien De Schepper et Christophe Engels — on a vraiment une super relation. Pour eux, comme les structures scéniques sont très lourdes,

elles sont pensées très en amont et je suis vraiment très attentive à toutes les couleurs qu'ils travaillent car ça va fortement guider mon orientation esthétique aussi. C'est vraiment très agréable de travailler avec eux. On peut vraiment se parler de manière franche et honnête ce qui est vraiment super.

P. : Ce sont les scénographes qui travaillent avec Anne-Cécile.

L. : Oui et par exemple les projets avec Michael Delaunoy, quand je travaillais avec Anne Guilleray c'était super d'échanger avec elle. Elle n'a pas sa langue dans sa poche. C'est quelqu'un qui aime bien parler et moi aussi donc on pouvait vraiment échanger, on a fait des réunions interminables pendant des après-midi entières à la maison. On échangeait costumes, scénographie, c'était hyper intéressant, autant sur l'opéra à Rouen que sur un projet qu'on a fait ensemble à Bussang, c'était vraiment très chouette. Et après, c'est vrai qu'avec Pascal Crochet, il y avait une scénographe qui se moquait d'échanger et qui travaillait toute seule... je trouve que ça appauvrit toujours l'image. Et puis il y a des éclairagistes aussi, qui arrivent toujours les derniers jours et qui parfois travaillent aussi tout seuls...ce n'est pas très élégant quand on est sur un projet tous ensemble

P. : Oui en plus faire la lumière c'est hyper important.

L. : Oui mais du coup c'est tellement important qu'il y a pleins de gens qui pensent que c'est le truc le plus important or tout est important.

P. : Oui et il faut que tout s'équilibre comme tu le disais. Il faut que tout s'équilibre.

L. : Exactement, c'est l'équilibre entre tous qui est essentiel.

Entretien avec Thibault Vancraenenbroeck, scénographe et costumier

Bruxelles le 09 avril 2018

T : Tu voulais parler « crise du costume » ? ...ça ne veut pas dire que les gens ne sont plus habillés. Il y a toujours des artistes qui en portent.

P : *Je veux dire que l'on réalise moins. Il y a besoin de moins de costumières, en tout cas en réalisation.*

T : Oui, en technique.

P : *Oui, il y a un besoin qui diminue, et en création les délais que l'on te propose sont plus courts aussi.*

T : Oui ! Donc, même si tu as quelque chose à faire de vraiment sophistiqué et de sur mesure, on te dit que soit il n'y a plus le temps, soit il n'y a plus de budget.

P : *Voilà ! Donc tu fais avec des petits budgets. De plus, les producteurs sont derrière pour dire aux costumiers que le costume ne doit pas coûter cher, et ce, même s'ils ont besoin de matériel spécifique pour le réaliser.*

T : Il y a tellement de paramètres. On s'adapte très vite. Je pense que c'est la même chose que dans le vêtement. Il y a quelques décennies, la crise du vêtement est apparue. Cette crise a petit à petit formé dans nos esprits l'idée qu'un vêtement ne coûtait pas cher.

P : *Oui ! C'était un des premiers titres de mon mémoire : Pourquoi faire un costume quand on peut avoir un pantalon à 10euros chez H&M ?*

Comme je fais mon mémoire avec le professeur de sociologie, je lui en ai parlé. Je lui ai dit que cela devait aussi être dû à l'ouverture des frontières de la Chine. Il m'a dit que c'était évident, mais je ne crois pas que cela l'est pour tous les costumiers.

T : Oui, ce qui est évident, c'est de le réduire à une problématique économique...

P : *Il me paraît clair que je vais devoir développer ça.*

T : On a aussi dépassé le stade de « oui c'est moins cher, mais c'est moins bien fait ! ». On fait des choses extraordinaires aujourd'hui.

Cela me rend aussi malade sur les grosses productions pour lesquelles on pense qu'il y a un gros budget. Puis quand tu divises le prix par silhouette, tu te retrouves avec 150 euros pour chacune. Moi, ces dernières années, j'ai fait des razzias chez des grossistes pour que ce ne soit pas cher. J'ai tout de même parfois trouvé des choses extrêmement travaillées...

P : Et qui viennent de Chine ?

T : Voilà ! Mais cela ne se voit pas, enfin ça dépend. Ce ne sont pas des costumes d'époque. Cela travaille plus le contemporain.

P : Pourquoi est-ce que l'on travaille le contemporain ?

T : Parce que l'on veut parler de notre monde actuel.

P : Il y a une raison dramaturgique ?

T : Oui !

P : On n'a plus besoin de faire plaisir aux petits bourgeois ou de lui faire croire que tout est miraculeux !

T : C'est-à-dire qu'aujourd'hui les costumes d'époque sont utilisés pour de vraies raisons dramaturgiques et non plus pour plaire au public c'est sûr ! En tout cas dans nos pays parce que...

P : Parlons de nos pays sinon... Je ne sais pas jusqu'où tu travailles ?

T : J'allais dire d'Europe du Nord jusqu'en Italie. Quand je travaille en Italie, par exemple, leurs ateliers ont encore gardé cette haute estime du travail artisanal. Ils ne lésinent pas sur les détails. Par exemple, pour les coupes historiques. Par contre, en termes de goûts, le public n'est pas très adapté au contemporain. C'est la seule fois où l'on m'a dit : « Il faut que ce soit des costumes d'époque ». C'était pour un opéra à la Scala, c'est la seule fois où l'on m'a imposé des costumes d'époque. N'étant pas habitué à cela, j'ai alors fait un tableau décalé avec l'époque et j'ai eu des choristes qui étaient fâchés et qui m'ont dit que ça ne se faisait pas !

Ce qui est fou, c'est qu'en Italie, ce n'est pas moins la crise qu'ailleurs, au contraire, mais c'est un des derniers pays en Europe qui a encore de vraiment bons ateliers. Les ateliers travaillent aussi pour l'étranger, comme pour des productions américaines.

P : Est-ce parce qu'ils travaillent pour presque rien ?

T : Pas vraiment. Ils sont plus chers qu'en Roumanie...

P : J'ai entendu dire qu'en Italie la rémunération des travailleurs n'est déclarée que pour moitié, même parmi les fonctionnaires d'état, même dans les ministères. Donc le rapport qualité-prix peut être intéressant.

T : Ils ont des combines dans tous les sens. Aux ateliers Tirelli, par exemple, il y a une maison-mère et un superbe atelier dans lequel il n'y a pas grand monde. Ils ont également un stock gigantesque à environ 30 kilomètres de Rome. Ils ont construit un hangar industriel. C'est grand comme un village. Par contre, leur stock remonte aux années 60. Ils ont des costumes qui sont presque importables, usés ou de plus en plus petits à force d'être

retouchés. Ils vivent beaucoup sur leur stock principalement grâce aux locations. Sur les premières locations aussi, ils te font un costume sur mesure et ils te le louent puis ils le récupèrent.

P : Tu travailles toujours sur maquettes ?

T : Pas toujours, mais à l'opéra, tu es presque obligé de travailler sur maquettes. Parfois, avec eux, pour une série de personnages, je faisais sur maquettes et puis, le reste, je faisais à partir du stock. Ils sont contents parce qu'ils peuvent à la fois utiliser le stock et créer de nouvelles pièces qu'ils pourront intégrer dans leur stock par la suite, parce qu'ils sont conscients que leur stock est trop usé et qu'ils ne savent pas vraiment le renouveler, parce qu'eux aussi subissent la crise du costume. Avant, ils produisaient plus de nouvelles choses.

P : Il y a toujours besoin de costumes actuellement...

T : Oui, mais... Ma compagne est aussi costumière et elle travaille beaucoup pour de petites rémunérations.

P : Oui. Tu peux te le permettre quand tu as du travail pour des grosses productions à côté.

T : Oui ! Elle n'en peut plus parce qu'elle n'a que des petits budgets pour le moment. Elle travaille aussi trois mois par an pour le festival d'Aix-en-Provence. Le festival d'opéra pour lequel elle est responsable des peintures, masques, costumes... Ce travail est fixe et bien payé, ce qui lui permet l'intermittence. A côté de cela, elle a des créations.

P : Cela est dû au fait qu'elle veuille rester dans la région ?

T : Oui aussi. On a trois enfants. Maintenant, il y en a un qui a quitté la maison et qui n'est plus dépendant de nous. Étant donné que moi je m'éloigne tout le temps... Si elle le fait aussi, il n'y aura plus personne à la maison. Ils n'ont pas encore l'âge pour rester tout seuls. On râle parfois sur le fait que des costumiers aillent aussi chez H&M. Pourtant, ce n'est pas plus simple d'acheter quelque chose, parce tu cherches tout de même une justesse.

P : Il faut trouver la chose qui convient.

T : Oui ! Donc la crise, ce serait plus en tant que métier d'art artisanal je pense. En scénographie, il y a aussi des tendances, des cycles où ça bouge. Des gens inventent des choses et les gens cherchent autour. Quand j'ai commencé à faire de la scénographie, on était dans des choses beaucoup plus abstraites qu'aujourd'hui. Il y avait tendance à de grands espaces construits sans êtres naturalistes. Ces dernières années, j'observe qu'énormément de gens sont revenus à des décors réalistes, presque naturalistes parfois, avec énormément de talent et de justesse. Moi je ne suis pas trop là-dedans, mais j'ai dû le faire une ou deux fois. J'avais toujours besoin de casser le réalisme... Mais tu as des

compagnies contemporaines vraiment intéressantes qui travaillent dans un espace comme ça.

P : Qui par exemple ?

T : Peeping Tom. Ils travaillent dans des espaces très cinématographiques... Je pense que le réalisme est revenu au théâtre plus par le biais du cinéma. Du coup, des gens dépensent beaucoup d'argent avec la précision que ce retour engendre et, cela pourrait être la même chose pour le costume.

P : Avec Anne-Cécile Vandalem, il y a un décor hyper réaliste à l'intérieur de bateaux. Tu dis cinéma, mais en même temps, la caméra est dans le décor. Maintenant, la vidéo est quasiment dans toutes les scénographies. Je me demande si la vidéo, l'image n'est pas ce qui supplée là où il n'y avait que le costume. Maintenant tu as la vidéo, tu as une image mouvante qui peut être faite en directe ou au préalable et qui fait que le costume n'est plus seul dans l'image. Les lumières aussi ont évolué...

T : Oui, il y a une évolution dans tous les sens. Je pense que l'on est aussi enfermés dans nos propres pratiques. Je travaille beaucoup et je ne vois pas assez de choses... Je sais qu'à travers mon évolution dans le travail, j'ai glissé de plus en plus vers le réalisme qu'il soit contemporain ou historique.

J'adore faire des choses à la limite de l'académique. A la Scala, par exemple, j'étais content de devoir me documenter en peinture et sur l'époque pour réaliser des reproductions de tableaux. C'était amusant de réaliser qu'il y a trois ans on a dû faire le spectacle *Don Carlos* à partir des mêmes tableaux et que cela n'avait rien avoir.

P : C'est la preuve que, même lorsqu'on veut faire des costumes historiques, chaque époque a son influence.

T : Oui. Il n'y a qu'à voir les costumes d'époque... Cela est dépendant des matières que tu trouves aussi.

Il y a quelques années, j'ai vu un opéra baroque qui datait des années 80, mais qui avait été repris par un homme qui voulait le montrer à l'identique à son petit-fils. L'équipe a dû retrouver et fabriquer plein de choses. Le spectacle était superbe et les costumes étaient datés par les matières. Ils avaient utilisé du doré flash alors que, maintenant, on fait plus de patine.

P : Oui, l'histoire du costume évolue aussi.

T : C'est une question de matières et de regards d'une époque.

P : Il y a aussi beaucoup de groupes de reconstitutions qui font des recherches incroyables.

T : La démarche reste déterminante, mais il faut voir les matières aussi. C'était une production particulièrement réussie. Ils ont eu raison de le reprendre parce que ça a eu beaucoup de succès.

En parlant de la matière, aujourd'hui, j'ai presque le côté conceptuel. Je ne veux pas que ce soit de la fausse crasse sur le costume... Je vois les choses différemment. Au début j'utilisais plus de la patine. Ma compagne utilise beaucoup de patine, mais elle le fait de manière très réaliste.

P : En Belgique, on utilise la patine pratiquement que dans le cinéma. En théâtre, on se débrouille avec ce que l'on trouve.

T : On ne parlerait pas de crise si on avait confiance dans les choses que l'on risque de perdre. On ne parlerait pas de crise si on savait revenir en arrière. C'est le risque d'une perte de savoir-faire.

P : Je pense qu'on en a déjà perdu... En Belgique en tout cas.

T : En termes de fournisseurs déjà, mais ça, c'est lié aussi à l'évolution du vêtement. Nous, on a toujours été tributaires des stocks de la mode. Il n'y a jamais personne qui va produire lui-même une matière. A moins que tu fasses une grosse production et que tu aies besoin d'habiller 80 personnes dans le même tissu, tu ne vas pas devoir produire du tissu.

P : Tout à fait. J'ai tout de même connu une collègue qui partait à Lyon et faisait broder 10 mètres de tissu pour une production.

T : Je le fais encore parfois, mais c'est plus difficile. Certains ont fermé, mais d'autres continuent. Walder, par exemple, c'est une maison familiale, le cousin continue avec un jeune depuis quatre ou cinq ans. Leur grande force est qu'ils ont racheté beaucoup de stocks et que ce sont de gros travailleurs. Ils connaissaient tous les techniciens et soyeux de la région qui, eux-mêmes, ferment les uns après les autres. La chaîne est interrompue. Parfois, je les remercie de faire ce qu'ils font pour que nous on en ait les restes. Ils font des bouts de tissu extrêmement techniques. Ils ont de tout et de toutes les qualités. Heureusement qu'ils sont là. Schleiffer, ils sont à Zurich et ils ne font que des choses pour la haute couture et ils sont très chers. Mais si tu as besoin de quelque chose de particulier, c'est une très bonne qualité. Ce sont des paillettes, par exemple, multicolores...

P : Tu utilises encore cela ? Plus à l'opéra ou au théâtre ?

T : c'est vrai que j'ai fait énormément d'opéras depuis 15 ans. Des choses plus formelles où l'on te demande que le costume porte des éléments particuliers. A l'opéra, les chanteurs sont beaucoup plus interchangeable que les acteurs pour des questions de santé, de calendrier, de reprises et de répertoires. Ce sont souvent des doubles castings donc je

dédoupe directement. Cela veut dire que le costume doit être fort indépendant et qu'il faut apporter beaucoup de modifications par rapport aux différents corps. Tu as aussi beaucoup moins de temps de répétition et des chanteurs qui sont de mauvais acteurs et vice-versa. Du coup, le costume a une grande importance narrative et allégorique.

P : Le costume a une autre justification que dans le théâtre contemporain.

T : Oui, le costume a une fonction qui est mise plus en avant dans l'opéra. Je trouve intéressant aujourd'hui que l'on puisse combiner les qualités transdisciplinaires. Il y a 20 ans, on en parlait beaucoup, mais maintenant cela existe vraiment. Mon collaborateur est dans le cinéma, dans la photo, par exemple, et il est passionné d'opéra. Les metteurs en scène avec qui je travaille sont souvent dans le théâtre et le cinéma, et ce, même quand je travaille pour l'opéra. Moi, par exemple, je suis venu à l'opéra par le théâtre.

Ces dernières années, j'ai beaucoup travaillé avec l'opéra de Lyon. Le directeur artistique est un dramaturge qui aborde l'opéra par le biais du théâtre. Ils invitent souvent des chorégraphes, des scénographes qui ne viennent pas de l'opéra ou même des personnes qui ne sont pas spécialisées pour faire une mise en scène ou participer à l'élaboration d'un spectacle.

P : Il fait sortir l'opéra de son carcan.

T : Voilà ! Ça l'intéresse que des gens dérogent aux règles. C'est un endroit tellement institutionnel...

P : Tu n'as pas le choix à l'opéra pour les essayages, c'est 30 minutes... Avant tu n'avais pas la liberté que tu peux avoir dans le théâtre contemporain ou dans le cirque.

T : Oui, mais cela peut produire. Parfois c'est lent, puis ça décolle. L'opéra que je fais pour le 28 avril, par exemple : j'ai fait les maquettes en mai. Depuis mai dernier, j'ai fait presque chaque mois des rendez-vous et on va quand même être en retard. J'aime bien l'opéra, parce que j'aime quand ça décolle et que tu ne t'y attends pas.

A l'opéra, c'est vrai que la crise du costume est moins présente, parce qu'il y a des formes à respecter. Quand tu as 60 personnes sur un plateau, visuellement cela a un impact énorme. Si tout le monde est en rouge, cela crée un effet de marrée rouge, par exemple. Ce n'est pas juste trois hommes qui se baladent sur une scène...

P : En parlant de trois hommes qui se baladent, j'ai en tête un spectacle d'Ibsen mis en scène par Braunschweig, Les Revenants. Les costumes étaient classiques, enfin plutôt sobres, mais pas la scénographie. Ce n'est pas de la reproduction d'époque.

T : J'aime bien, même quand je fais des costumes d'époque, mettre en valeur la modernité des corps. J'aime bien trouver quelque chose, par exemple des bottines d'époque mais qui

existent toujours, qui permettent de mettre à la juste distance et non pas à distance d'aujourd'hui.

Tu as tout vu de ce spectacle ?

P : Non, des extraits.

T : Eh bien, il y a des scènes qu'ils font au sol. Tu as une modernité des corps ou des habitudes que tu peux faire vibrer.

P : Cela change des opéras ?

T : Non tu peux le faire aussi. Il faut accepter ce formalisme pour aller en voir. C'est une forme de discipline. C'est comme la musique classique...

P : Je suis beaucoup plus intéressée par ce qui est contemporain, par la musique contemporaine aussi d'ailleurs. Je n'ai pas l'accroche musicale avec la musique classique, par exemple.

T : Dans le théâtre aussi, on remonte chaque fois aux anciennes formes en France.

P : Je ne trouve pas que l'on remonte encore en Belgique. J'ai beaucoup d'amis qui n'ont pas de travail, parce qu'en Belgique, on ne monte que peu de classiques justement. La crise, je la sens ici. On est beaucoup plus dans l'écriture de plateau...

T : Je pense que l'on peut monter du classique sans le faire de manière poussiéreuse. Le fait que l'on monte peu de classique en Belgique est aussi lié à l'histoire du pays. Pendant des années, on a eu un mouvement d'émancipation nécessaire par rapport à la France. On a essayé de les éгалer. Maintenant, on s'est libéré de tout ça. Actuellement, ne faire que des créations tourne souvent autour de celui qui l'a créé.

P : A la fin, il ne reste souvent que trois chaises sur le plateau.

T : Oui, et il y a aussi un lexique qui s'est épuisé. La mise en abîme du travail n'apparaît plus.

P : Quand je vois Milo Rau, tout ce qui a été préparé à l'avance a été mis de côté et c'est autre chose qui va se faire.

T : Qu'est-ce qui avait été préparé ?

P : Des choses très simples, mais qui ne seront pas utilisées, parce que le texte évolue en cours de route, étant donné que c'est une écriture de plateau. Il y a un fait divers qui est à la base de la création, mais une écriture qui évolue en fonction des répétitions. Une partie est enlevée, puis remise ou modifiée...

T : En scénographie, c'est encore pire, étant donné les délais et le budget.

P : Par exemple, pour le spectacle de Milo Rau, on a fait une première semaine avec une scénographie, et la deuxième semaine, il y avait une autre demande un peu différente. Le peu de construction qui avait été demandée aux ateliers a été modifiée.

T : Le scénographe a beaucoup à dire ou il doit suivre ?

P : Les deux. Mais le texte est mouvant donc pourquoi la proposition serait-elle solide ?

T : C'est un choix, oui. Je connais parfois la thématique globalement et l'espace dont j'ai besoin, mais on avance petit à petit. Le fait de travailler de manière de plus en plus rapide et souple pourrait donner à penser que l'on pourrait s'économiser de réfléchir à l'avance. Moi, je pense que ce n'est jamais perdu de réfléchir à l'avance et de se faire des plans dans sa tête puis d'être souple. Je trouve que créer sur l'instant ne doit pas vouloir dire éliminer une certaine forme dramaturgique et installer une certaine paresse. Cela m'arrive quand même de dire « on verra le premier jour et puis on verra ».

Il y a peut-être une crise de la chaîne vers les maillons, oui... Je crois qu'il faut se tenir prêt à pouvoir produire des choses d'une autre manière. De revenir à des choses...

P : Tu crois que l'on reviendra aux savoir-faire ?

T : On ne revient jamais exactement au même endroit mais, moi, je suis content quand je peux faire les choses dans les règles de l'art. Bien sûr, il y a des choses que l'on ne retrouvera pas.

P : Les fournisseurs, par exemple. De même que lorsque tu as besoin de tissus datant de 1900, tu ne les trouves plus. Tu peux avoir des tissus qui ressemblent à ceux de l'époque, mais plus ceux de l'époque-même.

T : Aujourd'hui, il y a des jeunes qui réapprennent, que ce soit en agriculture, en technologie et dans d'autres domaines. J'ai rencontré dernièrement à Lyon un jeune de 27 ans qui avait ouvert un atelier de calligraphie sur soie. Avant, il y en avait beaucoup à Lyon, mais petit à petit les grands ont pris le pas sur les plus petits.

Ce jeune a appris les techniques auprès d'un professionnel plus âgé, qui était tellement content qu'un jeune s'intéresse aux techniques artisanales qu'il l'a aidé à s'installer en lui donnant du matériel. Maintenant, ce jeune ouvre son atelier à toutes les personnes qui sont demandeuses d'apprendre.

P : Les lins dans le Hainaut ont disparu. Il n'y en a plus un. Il n'y a plus une seule entreprise textile dans le Hainaut. En France il y a encore une certaine culture de l'artisanat qui perdure, mais pas du tout en Belgique.

T : Oui ! Ce savoir-faire, que l'on récupère en France par exemple, est placé dans les mentalités comme une exception culturelle à part entière et donc cela coûte plus cher, évidemment.

P : Il y a tout de même un savoir-faire qui perdure en France et pas du tout en Belgique.

T : Un Belge peut toujours aller chercher ce dont il a besoin en France. Un japonais peut venir lui proposer des produits ici...

P : Pour autant que la personne en ait les moyens. Nos budgets actuels ne nous permettent plus d'aller chercher tout ce dont on aurait besoin.

T : Ponctuellement, sur un projet, c'est sûr que ce n'est pas facile. En cherchant bien, on peut trouver des choses intéressantes, tout de même.

P : Personnellement, j'ai plus l'impression que l'on essaye de trouver de nouvelles voies avec ce qu'il reste au lieu d'essayer de trouver un chemin vers ce qui était.

T : Peut-être... Je pense que ce qui s'est perdu dans beaucoup de domaines, c'est la transmission directe du savoir-faire. A partir du moment où l'usine ferme et où les machines sont détruites, cela devient compliqué et les savoirs qui n'étaient pas écrits dans des cahiers disparaissent. Pourtant, il y a des personnes qui repartent de zéro et qui s'aident de la technologie actuelle pour retrouver les techniques d'avant. Ils les revisitent, en quelque sorte. Par exemple, les jeans avec des toiles incrustées comme en 1950. Il y a des Japonais qui ont racheté des machines en Italie et qui les ont adaptées à aujourd'hui.

P : Je ne pense pas que l'on ait ce genre de choses en Belgique.

T : C'est peut-être trop cher... Pourtant, il y a des Japonais qui ont racheté des métiers-à-tisser et qui les ont installés au Japon et qui tissent des toiles qui sont vendues en Europe ou aux États-Unis.

P : A des prix défiant toute concurrence !

T : C'est la question du juste prix qui se pose alors. Aujourd'hui, soit on paye trop, soit-on ne paye pas assez cher. C'est rare de payer un prix qui correspond réellement au nombre d'heures de travail.

P : Il reste alors soit le luxe, soit le bas de gamme. C'est un peu comme dans notre société.

T : Oui, c'est cela. Il y a des gens qui meurent de faim et d'autres qui profitent de la vie.

P : Tu crois que le théâtre se range dans quelle catégorie ?

T : Le théâtre est plutôt en bas...

P : Et l'opéra et le cinéma plutôt en haut ?

T : Je pense qu'il ne faut pas regarder cela sur le même genre d'échelle. Le cinéma est en haut parce qu'il rapporte.

P : Il est commercial, mais pas toujours dans la recherche non plus...

T : L'opéra est plutôt au milieu parce que les productions sont de plus en plus serrées. Il veut garder le prestige, mais il revient cher.

P : J'aimerais pouvoir faire à nouveau cette interview dans dix ans pour voir ce qui aura changé.

T : Il faut se dire que l'on vit toujours sur les restes de quelque chose. Le théâtre, un art archaïque et assez pauvre qui a vécu des restes.

P : Pourtant on était beaucoup moins pauvres que maintenant au théâtre.

T : Oui, mais c'était toute l'Europe qui était moins pauvre dans tous les domaines, mais cela restait artificiel. On vivait sur le dos des colonies aussi. On vivait encore sur l'illusion que le pétrole coulait à flots... Les 30 glorieuses n'existeront plus jamais... C'était l'Europe et les États-Unis qui s'enrichissaient aux dépens du reste du monde. Quelque part, heureusement que ça n'est plus le cas.

P : Oui ! Maintenant, il faut tout rééquilibrer.

T : Cela veut aussi dire que, peut-être, à un moment, il faudra changer, si cela ne nous convient plus. Plus on vieillit, moins on a d'énergie pour s'adapter aux changements qui ont lieu.

P : Je me pose aussi la question de ce qui est faisable pour les jeunes qui rentrent dans le métier. Comment peuvent-ils aborder le métier... Tu as aussi donné cours au TNS ?

T : Aujourd'hui, il y a plein d'écoles, mais il n'y a pas assez de travail. Je leur disais d'être autonomes et les encourageais à créer leur propre compagnie. Il faut qu'ils génèrent eux-mêmes des projets.

P : Qu'ils ne soient pas que costumiers. C'est un métier qui se perd en autonomie, parce qu'il y a un besoin qui diminue.

T : Cette diminution vient aussi du fait que la crise a commencé dans le milieu de la mode qui donnait beaucoup de travail. Les personnes qui ont perdu leur travail dans ce domaine se sont tournées vers le théâtre dans lequel on fait des costumes. Les places ont été prises rapidement. Aujourd'hui, ça va encore plus loin, parce que la demande est dépassée.

P : L'Atelier Saint Anne n'existe plus, par exemple. Au Rideau de Bruxelles, il n'y a plus d'atelier non plus. Il reste le théâtre national avec une personne fixe, la Monnaie. A Liège, il y a un peu plus de monde mais sous conditions APE. Les copines que j'avais en France sont passées dans la création de robes de mariée et donnent cours.

T : C'est ironique de se dire qu'à l'automne, je cherchais quelqu'un pour un projet et que j'ai dû appeler dix personnes avant qu'une ne soit disponible.

P : C'est lié au fait qu'il y ait de moins en moins de travail et que les personnes doivent trouver autre chose pour vivre. Je suis heureuse que les élèves à qui j'enseigne ont quand même de plus en plus de boulot, mais dans le cinéma. Je me dis que c'est déjà bien. Ce ne sont pas tous des futurs chômeurs. J'ai une amie qui les prend en stage et qui part du principe qu'il faut se spécialiser le plus possible. Comme on dit « Sois seul à savoir le faire et tu auras toujours du travail ».

T : c'est une question d'économie de marché. La boîte de production qui s'occupe du spectacle que l'on est en train de faire, j'ai l'impression qu'elle se place dans une optique industrielle. Les personnes qui y travaillent, les chargés de production, les directeurs, les techniciens sont à la limite de faire un burnout, ce qui ne favorise pas l'entraide. De plus, ils tournent une quinzaine de spectacles en même temps, en espérant que l'un d'eux va bien fonctionner. Ils tirent constamment leurs budgets vers le bas en disant, quelle que soit la demande, qu'ils n'ont pas de budget suffisant. Ce n'est, par exemple, pas possible de leur demander à l'intérieur de quel budget tu dois travailler. Cela fait trois ans que l'on travaille sur ce spectacle, si l'on compte la création des dossiers de demande de subvention. Ensuite, il y a les avant-projets... C'est réellement un travail de longue haleine et pourtant tu te retrouves avec des personnes qui n'ont pas le choix de miser sur les artistes comme ils le feraient sur des chevaux de course. Plutôt que de miser sur deux ou trois projets, ils les multiplient dans l'espoir que l'un d'eux leur fasse gagner de l'argent. C'est la même logique dans le cinéma, lorsque tu vois un gros producteur qui fait à la fois de gros et de petits films. Il y a une spéculation qui se crée, et ce, même dans le théâtre de recherche ou contemporain.

P : Je travaille beaucoup avec de petites ASBL de danse qui n'ont pas d'argent et qui ne font que huit représentations. Elles ne sont pas dans ce genre de problématique-là...

T : Elles ont encore moins d'argent.

P : Évidemment ! Pourtant j'ai le sentiment que leur position leur permet de travailler dans quelque chose de plus vrai.

T : On peut dire cela au niveau de la production, mais cela ne nous empêche pas de faire le travail que l'on veut faire. Le problème reste que l'on se bat avec la personne qui est sensée nous aider.

P : Alors que, dans les petites ASBL, tu ne te bats pas.

T : On dit que le modèle allemand est le meilleur de l'Europe mais, en fait, ils se font exploiter.

P : Oui, c'est de l'exploitation. Par exemple, je suis employé par l'équipe allemande et c'est 12 heures par jour sans pause repas, et c'est la même chose pour le metteur en scène. Lorsque les techniciens demandent pour la pause repas, le metteur en scène leur dit qu'il sait qu'eux ont des règles, mais que lui ne s'arrête pas.

T : C'est déjà bien qu'il tolère que les autres s'arrêtent.

P : Oui ! Les autres qui ne sont pas allemands (rire). C'est une coproduction avec le théâtre national dans laquelle chacun paye son équipe donc il n'y perd rien. Le théâtre national n'engage que ceux du théâtre national et les externes sont pris en charge par la compagnie allemande, ce qui fait que je me suis retrouvé du côté allemand qui ne s'arrête pas en 12 heures. C'est cela la coproduction maintenant, il rentabilise son personnel.

T : Mercredi, je vais aller à Bourge pour rencontrer l'atelier de construction de décors qui va construire une scénographie que je fais pour une compagnie marseillaise. La première se passera à Chalon-sur-Saône. Le metteur-en-scène, après des années de négociations avec le théâtre de Bourge, a obtenu qu'il produise la construction. Ce sont les trois coproducteurs, Bourge, Marseille et Chalon.

P : Et si tu voulais quelque chose qui ne soit pas dans les capacités des constructeurs ?

T : Dans ce cas-ci, j'aurais effectivement besoin d'un peintre que je devrais engager en plus.

P : Exactement ! C'est comme Mossoux-Bonte à Liège pour laquelle ce sont les ateliers de Liège qui font les costumes, mais la compagnie ne leur fournit par la coupeuse, les patines à demeure. Il faut donc les payer en plus. Ils ont fait appel à moi, mais je fais mes prototypes ici et je les envoie ensuite.

T : Pour revenir à ta question de départ, il n'y a pas vraiment de crise de création, mais plutôt des crises opératoires. Ce serait étrange de ne pas être touché par l'économie actuelle dans notre secteur. Il y a 30 ans d'ailleurs on ne parlait pas de logique de production, ce mot est arrivé récemment.

P : C'est parce qu'on ne produisait pas, on créait.

T : Pour moi, c'est symptomatique ! Cela veut dire que tu produis un produit vendable. Ça pourrait ne pas être en contradiction avec l'artisanal mais, le problème, c'est que cela entraîne une logique de rentabilité et de moindres coups au départ avec l'espoir de plus de bénéfices à la fin.

P : c'est une simple mutation qui demande moins de personnes dans le secteur.

T : Oui, comme dans d'autres secteurs, il y a des dommages collatéraux. C'est une autre logique de pensée. On est en prise avec les mêmes problématiques que tout un chacun à notre époque. Ce n'est pas que notre secteur en est victime spécialement.

Il faut également s'interroger sur le terme « crise », s'interroger aussi sur le pourquoi des changements qui ont eu lieu.

P : C'est aussi un clin d'œil au livre La crise du personnage.

T : Tu l'introduiras comme cela ?

P : Je ne sais pas. Le terme « crise » a une telle signification... Peut-être que j'utiliserai un autre terme comme « mutation ».

T : Pour revenir au fond de ta question, il y a pour moi quelque chose d'intrinsèque dans la posture... C'est peut-être aussi l'aboutissement : la pensée sur le costume a déjà beaucoup évolué dans les années 60-70 dans l'idée que le costume n'était plus un ornement nécessaire avec la découverte de Brecht... Il y a eu un appauvrissement.

P : On est sorti du théâtre bourgeois et on en a fait quelque chose de moins décoratif.

T : Quelque chose de moins décoratif qui se met au service...

P : Quelque chose qui est le signe, qui a plus de sens, qui a une raison d'être.

T : Et du coup qui se met en retrait. C'est peut-être une forme d'aboutissement aussi.

P : Roland Barthes disait que les costumes chez Brecht n'étaient pas moins chers, parce que fort travaillés. Pour arriver à des costumes d'apparence pauvre, il avait un coup énorme au niveau de la réalisation.

T : Cela, beaucoup de gens l'ont oublié. Il fait partie des personnes qui ont thématiqué le fait que le costume soit quelque chose de pauvre, mais à l'endroit juste par son sens.

P : Qu'il soit sens et signe. Il a une justification de cette façon-là à cet endroit-là.

T : Tu ne fais plus un costume, parce qu'il y a des couturières et qu'il faut faire tourner l'atelier. Mais cela arrive encore évidemment.

P : Dans mes souvenirs, pour les costumes de Brecht, Roland Barthes disait qu'il ne fallait pas se contenter du fait que le vêtement ait l'air usé, mais qu'il fallait aller au-delà de cela pour que ça fasse sens, que le signe soit clair. Aujourd'hui, j'ai l'impression que l'on a dépassé le signe.

T : Geneviève Sevin-Doering, elle était une chef d'atelier à l'époque de Georges Wilson au théâtre de Chaillot. Elle a décidé d'arrêter pour faire des recherches pures sur la coupe du costume, mais malgré cela, elle a gardé une théorie sur le costume qui devait être une chose stylisée, un peu symboliste, tout devait être signifié ; alors que moi, je me disais que l'important n'était pas de tout voir, mais de sentir. Je prends le costume pour celui qui le

porte et celui qui le voit. S'il se retrouve avec un énorme bouton cousu au milieu, il a juste l'air d'un clown et il va jouer comme ça. Cela dépendant des époques, des spectacles et des cycles. Pour en revenir à Barthes et à Brecht, je pense que l'on a été loin dans l'abnégation. Le costume devient un art de l'effacement en termes d'égo aussi. On demande aux costumiers d'avoir des idées, mais il ne faut surtout pas qu'elles se voient tout en restant présentes. Les idées sont là, mais il ne faut surtout pas les commenter. Si les costumiers n'acceptent pas de rester dans l'ombre, ils vont souffrir. Mais il ne faut pas non plus basculer dans un asservissement volontaire.

Je me demande également si ce métier de l'ombre n'est pas aussi lié au statut de la femme. C'est un métier à 80 pourcent féminin, je pense.

P : Je dirais 90 pourcents.

T : En technique oui, mais en création ?

P : Oui, on est dans un schéma sociétal classique, si je puis dire. Mais je ne pense pas aborder ce sujet dans mon mémoire, c'est vaste.

T : Tu n'interroges que des créateurs ou également des techniciens ?

P : Que des créateurs, parce que je pense que les techniciens ne pourraient me donner qu'un seul son de cloche et que les créateurs pourront m'en donner deux. Le créateur est au courant de ce qui se passe au niveau de la technique, l'inverse n'est pas toujours vrai. Je pense qu'il a une vue plus périphérique.

On va malheureusement devoir s'arrêter là. Merci beaucoup pour cet entretien.

Entretien Françoise Bloch metteuse en scène, à la tête de sa compagnie *ZOO Théâtre*

Bruxelles, 23 juin 2018.

P : L'idée aujourd'hui était que tu me racontes à nouveau l'histoire de ce comédien qui, à la création du spectacle avait besoin d'un costume et qui, à force de jouer, n'en a plus eu besoin.

F : Ah oui, c'était le Dario Fo, avec Olindo Bolzan et cette évolution était liée tant à la mutation du projet qu'à la mutation de la façon "d'avoir envie de jouer ça".

P : Du coup c'est intéressant parce que c'est lié à la mutation dramaturgique.

F : Oui, mutation dramaturgique et mutation du rapport de l'acteur au théâtre. Comme c'est Dario Fo c'est un narrateur qui doit esquisser plein de rôles, c'est le registre de jeu, un spectacle seul, un conteur qui esquisse tous les rôles, sans les incarner complètement mais en les « gestualisant » assez bien. Différents rôles, en général on essaye d'avoir un costume neutre, qui ne va pas empêcher l'esquisse, qui ne va pas empêcher la figuration, parce qu'on figure des femmes aussi etc. On ne va pas mettre des détails dans le costume mais "Qui est ce conteur ?" à l'époque de la création de ce spectacle c'était une grande préoccupation pour l'acteur. "Où vais-je puiser l'assurance ? " parce qu'il s'agissait de ça. Ce type d'assurance, ce type de rapport au monde-là, ce type de connaissance-là c'est quand-même au-delà de moi et donc ce n'est pas moi et donc quel costume ? Si c'est quelqu'un, c'est mon grand-père et donc un costume brun, un complet brun qui est pour le spectateur relativement neutre —dans les années cinquante, quand Yves Montand mettait aussi des costumes bruns plutôt que noir— on peut faire un seul en scène en noir mais brun, dans l'imaginaire de l'acteur ça renvoyait aux costumes du dimanche de son grand-père ouvrier, à la terre... et donc un costume avec rien de spécial, la chemise blanche est un peu jaunie pour ne pas prendre toute la lumière et pour que le visage reste bien éclairé. On a raccourci un peu les manches du costume de façon à ce que la chemise dépasse très légèrement parce que les mains sont très importantes dans les différentes figurations, on a besoin que les mains soient mises en valeur et on soigne le truc... Et le spectacle se joue, se rejoue des années,

P : Quand a eu lieu la création ?

F : 1998, je dirais, à la fondation de la compagnie... Après, on a joué le spectacle je ne sais combien de saisons puis on l'a joué en plein air, il a vécu plusieurs vies comme ça, sur à

peu près cinq saisons puis, pour l'ouverture du Théâtre de l'Ancre, tréteaux dans le jardin et on le rejoue. A la fin, c'est la volonté de l'acteur, de ne le jouer que pour des événements et seulement en plein air. Et puis, nouvelle phase...comment vient cette nouvelle phase ? Je ne sais plus...quand on jouait à Chassepierre, c'est petits tréteaux et tout le bazar ou non, c'est le café de la Braise à Liège, où il fait une des trois histoires. Bref. D'abord le corps a complètement changé, le costume est trop petit et puis de toute façon, le costume brusquement lui paraît un total déguisement. Il faut dire aussi qu'il y a une autre évolution mais ça c'est entre la première création et la première reprise c'est qu'il mettait le nez légèrement rouge et ça, ça a déjà disparu à la première reprise donc on est quand même dans un dégraissage progressif. Et donc qu'est ce costume qui semble un déguisement ? En plus on est en été et c'est un costume chaud et donc ça ne va pas du tout. Le rapport scène/salle est complètement fluidifié, on ne peut pas mettre un costume d'hiver parce qu'on est en été. On est tout à fait dans un autre rapport au théâtre on doit être dans un rapport où ... « je ne vais pas me présenter sale mais enfin je peux venir de chez moi prendre le train et aller sur la scène dans le même costume ? ». Ça c'est l'idée mais ce n'est pas exactement vrai parce que la chemise est pliée et emportée. Le pantalon est celui avec lequel il va au théâtre et la chemise il la met sur place. C'était une phase, le rêve étant : on est là dans un café et brusquement je trouverais une table, je monte et j'y vais : ça c'est l'art ! De ne devoir rien changer, d'être là avec mon costume de ville et de monter sur scène. L'art de ceci, pour cet acteur-là à ce moment-là. Ça va aussi avec le fait que l'art...mais bon, tout ça aussi est lié avec des conceptions théâtrales. Ça vient aussi avec le fait qu'ayant vu Dario Fo à 80 ans faire ses histoires avec les gens qui rient au même moment que quand il faisait des grands gestes et là comme il est âgé il ne fait plus que des tout petits gestes et, c'est de plus en plus économique et ça fonctionne exactement pareil et les contenus sont exactement pareils et l'énergie circulant entre la scène et la salle est exactement pareille. L'idée du grand art dans ce registre-là est devenu progressivement au fur et à mesure des années de plus en plus le fait de dépenser le moins d'énergie possible, créer un rapport scène salle puissant en dépensant le moins d'énergie possible et avec le moins de transformation possible et aussi, la maturité de l'acteur fait qu'il n'a plus besoin d'être un autre pour déployer ce rapport au monde-là. Ça c'est hyper important !

Ça c'est l'histoire de l'évolution du costume de Dario Fo. Et maintenant s'il fallait le jouer demain je pense qu'il choisirait la chemise. Il s'interrogerait encore un petit peu comme à chaque fois. A partir du moment où tu dis « il n'y a plus de costume », c'est chaque fois à se dire « tiens qu'est-ce que je vais mettre pour jouer ? ». Il n'y a plus un cadre fixe.

P : C'est proche de la question que se pose tout un chacun avant d'aller à un événement particulier...

F : ...où il va être vu ! Oui ! Voilà, l'affaire du costume de Dario Fo. Elle est intimement liée au temps qui a passé, et au rapport à « l'image première » (image de soi ?).

P : Mais qui me semble être assez courant, ce n'est pas un cas unique.

F : Mais ça dépend des acteurs. Par exemple, ça peut le mettre dans une bonne énergie de se sentir dans des chemises singulières — mais j'en ai refusé beaucoup qui étaient trop caractérisées—, avec des couleurs qu'on n'a jamais vues nulle part... Il aime bien, il se sent mieux un peu « déquotidianisé », alors qu'un autre, tu le « déquotidianises », il ne sait plus où il est... Là je parle du rapport qu'on a à l'image première. Parce que je pense que le fait de faire ce Dario Fo sans costume est lié au fait qu'Olindo n'avait plus du tout de questionnement par rapport à l'image première, et donc n'avait pas de problème à se présenter en costume de ville, en tant que lui-même sur un plateau, ce qui n'était pas le cas dix ans plus tôt.

P : Mais n'est-ce pas aussi parce qu'il ne le joue plus que de manière sporadique ? Chaque fois c'est pour lui un événement qui demande un costume et il se débrouille pour le trouver lui-même. Ce n'est pas comme s'il y avait une série à jouer. Même si on voulait des costumes quotidiens, comme toi tu les aimes et les demandes souvent, on s'arrange pour que les comédiens aient tous les jours quelque chose, pour qu'ils n'aient pas à réfléchir. Pourtant, ce qu'ils portent sur le plateau pourrait bien être de la même facture que ce que porte Olindo. Parce qu'ils ne sont pas des personnages. Et des « acteurs » sur scène, on en a de plus en plus, alors qu'il y a 20 ou 30 ans, c'était exceptionnel. Maintenant c'est l'inverse, c'est jouer des personnages qui devient exceptionnel. Parfois on est dans un entre-deux, mais...

F : Ben oui, on est souvent dans un entre-deux. Et dans une possibilité de pouvoir « glisser vers », comme le costume de Jérôme - tu te souviens ? - C'est quand même un arrangement avec le « quotidien », on croit qu'il n'y a rien mais il y a quand même quelque chose qui aide à figurer...

P : Oui, surtout que parfois, ça semble quotidien, mais l'acteur dit que jamais il ne s'habillerait comme ça dans la vie. Mais pour le spectateur, il le voit comme ça, il ne voit pas de transformation particulière par rapport à des silhouettes rencontrées dans la rue.

F : Et aussi l'histoire des chaussettes lignée orange, parce que ça je trouve intéressant quand même. C'est l'équivalent de la chemise légèrement décalée. C'est quelque chose qui malgré

tout indique une fantaisie, et te branche, t'allume, te porte. Parce que si ce n'est que costume gris et chemise blanche, il y a peut-être un truc qui manque...

P : Un œil averti les voyait, mais c'est surtout lui qui les sentait, lui qui sentait qu'il avait mis des chaussettes particulières. Mais c'est un peu comme cette costumière de la Comédie française qui mettait un petit gri-gri dans les costumes...

F : La fantaisie cachée a été... enfin tu vois les chemises Paul Smith, avec l'intérieur, les petites fleurettes... La chemise bleue tout à fait normale. Donc voilà, la « quotidianisation » du costume. J'ai une autre histoire... mais elle ne sert à rien pour ton mémoire... C'est sur les costumes hyper théâtraux... dans les années... fin des années 90. Il y a encore des costumes où il y a des gros, des volumes ajoutés au corps de l'acteur. Et puis de toute façon, Olindo a eu le même coup dans un spectacle de Philippe Sireuil, où le costume prenait toute l'expressivité, où lui-même n'avait plus rien à transformer, le costume assumait l'ensemble, et lui ça l'emmerde, ça l'empêche de jouer... c'est une question des poids des prothèses et des rembourrages. Si je dois faire un bossu et que tu m'empêches de tirer, que le costume est tel que je n'ai rien à tirer, je suis handicapé pour jouer. Si je peux rester normal, parce que tu m'as fait toutes les épaules, toute la bosse, tout le truc, je perds une énergie de jeu terrible. Donc il faut me laisser une partie de jeu. Et sur cette partie-là, il faut analyser où on a intérêt à me mettre du poids pour que j'aie un effort à produire, parce que c'est dans cet effort que mon énergie de jeu monte. Surtout dans des jeux très larges, extravertis, etc. Et alors sur les ventres, l'important est l'endroit où il faut mettre du plomb pour que je produise un effort au bon endroit, et ça Colette Huchard le faisait très bien. On plaçait du poids à des endroits précis pour aider la colonne à se déformer : « aller contre » ou « aller avec » et produire une énergie dans le corps qui ne soit pas habituelle... mais ça n'a rien à voir avec ton mémoire.

P : Si, je travaille aussi à un chapitre sur le personnage...

F : Là on est dans le personnage, et donc il y a le costume qui propulse, mais qui ne peut pas aller au-delà de, car il est important de laisser l'acteur faire la fin du travail ou à la limite faire tout le travail, parce que tu peux me rendre bossu en me plaçant une sangle qui me tire dans le dos, et je suis obligée de résister et je suis très peu bossu mais l'énergie de jeu est là. Comment est-ce que tu produis du corps déformé d'acteur, en fait c'est ça.

Mais bon, ça c'est de la figuration, du "personnage + +"...

P : Ce qui est hyper intéressant à travailler mais qui devient rare...

F : Oui, ça devient rare, et je trouve ça dommage.

P : En même temps c'est intéressant, cette recherche qui existe, d'avoir le personnage et l'acteur tous deux sur scène.

F : Oui, bien sûr, j'adore ça. J'adore ça !

P : Il faut aller au bout de cette recherche-là, avant peut-être de revenir à des personnages...

F : Oui, tout doit exister, il faut une diversité...

Mais, il y a le problème de la vidéo et des captations, que j'aimerais signaler sur la question des personnages très déployés : ça passe mal en vidéo. L'acteur est formidable au plateau, dans une salle, parce que souvent c'est dans des grandes salles, je parle de la farce, des grands trucs très déployés, tu peux jouer devant mille personnes, c'est formidable devant le public, puis tu regardes devant ton écran et tu te dis « mais enfin, ce maquillage, c'est vraiment trop, ça ne va pas ». Quand tu y vas franchement dans l'expressif, ça passe mal à la captation. Et donc cette captation — qui est gravée dans le marbre pour des temps futurs — ça te donne une idée fausse de ce que c'est.

P : Et tu crois que ça joue avec le fait qu'on veuille maintenant des captations pour chaque spectacle, pour avoir une trace mnésique ?

F : Je crois que ça va jouer dans le sens d'être le plus économique possible quand tu commences à faire des faux nez, des fausses barbes, des faux ventres.

P : J'avais l'impression que c'était — plus que la captation mnésique — les projections vidéo en direct, de plus en plus courantes aussi qui posaient problème.

F : Il y a ça aussi.

P : En focalisant sur un détail, alors qu'avant l'œil ne voyait que le geste marqué, le geste fort, le geste puissant, maintenant, la caméra permet de voir le détail, donc forcément il ne peut plus être marqué, exagéré comme il l'était.

F : Oui, moi par exemple, j'aimais beaucoup, beaucoup — j'en ai utilisés à l'époque — le faux-nez en dur, en matière polyester dur, avec un élastique fin. J'aimais bien. Au théâtre on le voyait, et de toute façon on voyait la matière polyester, le maquillage n'était pas tout à fait raccord. Moi ça me convenait, et ça me convient toujours. Quand je vois ça en vidéo, on se dit « mais qu'est-ce que c'est que cette option, elle n'est pas nette ». Ou bien il fallait faire le faux nez en latex, invisible, et harmoniser le maquillage. Ou bien alors on y va franchement, on met un gros nez rouge avec un gros élastique, et plof plof... Non, moi je ne sens pas ça comme ça. J'aime bien, je continue à bien aimer ce truc mais je vois bien qu'en vidéo c'est difficile. En photo noir et blanc c'est bien, en photo couleur c'était déjà un peu moins bien mais en vidéo... !

P : *C'est ça la vidéo, ça produit une grande transformation dans les arts de la scène.*

F : Oui, oui, c'est vrai et cette histoire de personnage ou d'acteur qui joue et aussi les mélanges d'époque...ça se transforme...

P : *Oui, la reconstitution d'époque, on en est arrivé à se dire que ça ne sert à rien. On se dit que de toute façon le spectateur maintenant, il n'a aucune idée de l'époque, il ne sait pas si c'est vrai ou si c'est faux. Même si c'est une reproduction muséale avec les recherches et les matériaux qui sont hors de prix, de toute façon le spectateur, lui, entre Louis XIII et Louis XIV il ne fait pas la différence.*

F : J'étais plus dans le... récupérer une forme de « neutralité » en mélangeant les années 70, 80 et 90, plutôt, reconstitution muséale, bien exacte, d'il y a 10-15 ans. Maintenant on voit beaucoup de spectacles où, pour avoir malgré tout une théâtralité mais ne pas être dans l'anecdote de telle ou telle époque, on fait une espèce de mix 70-80-90... des vêtements qu'on trouve encore en fripes...

P : *Et qu'on ne doit pas réaliser. C'est comme dans la vie courante où depuis le prêt-à-porter la petite couturière de quartier a disparu. En théâtre, la costumière de réalisation semble vouée à disparaître. On en aura besoin pour quelques retouches ou assemblages particuliers, mais autrement c'est l'achat qui devient de plus en plus courant.*

F : Ici, je mets en association deux souvenirs. Un souvenir avec Nicole Moris⁷ qui était avec la costumière de Pommerat. Et j'avais une petite chemise, mélange soie et lin, je crois, qui avait un léger brillant, et en même temps, le fil était brut, ce n'était pas fin... La fille m'arrête et me dit « mais ça se serait une matière, c'est quoi ? ». Alors on commence à discuter, c'était très précis... on était vraiment dans l'artisanat — c'était pour *Cendrillon*—. Je me disais, c'est quand même génial cette réflexion, etc. Je mélange ça avec — je ne sais pas si tu as vu le spectacle *Ma Chambre Froide* ? Dans ce spectacle de Pommerat, il y a des ouvriers d'usine, un patron tombe malade, dit qu'il cède son entreprise à l'ensemble des ouvriers si ceux-ci font un spectacle racontant sa vie. Et donc, une ouvrière devient metteuse en scène amateur de ce spectacle qui raconte la vie de ce patron. On voit les gens répéter à la manière dont répètent — très lointainement — les artisans du *Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare, qui n'ont jamais fait de théâtre mais qui essaient... Et elle dit : « J'ai eu une vision cette nuit, il y avait un oiseau, et le patron était là, et puis il y avait un ours, etc., etc. » Elle raconte sa vision et, la scène suivante, les comédiens amateurs essaient de jouer sa vision. Effectivement tout y est, l'oiseau dont elle a parlé, l'ours, le patron, tout y

⁷ Cheffe de l'atelier costume du Théâtre National (et seule permanente du secteur)

est, mais c'est des costumes cheap, c'est un peu moche et elle dit « non, ça ne va pas, ça ne va pas ! ». Elle commence à bouger un peu les bras de l'ours... la lumière s'éteint, on attend un peu, il y a de la musique puis ça se rallume, et c'est les mêmes costumes mais ce n'est pas les mêmes matières en fait, ce ne sont pas les mêmes costumes. Tout est la même chose, mais ce n'est pas la même chose. C'est à dire que ce sont d'autres matières, d'autres finitions alors tout le détail vient, et avec la lumière, c'est un rêve d'une beauté totale.

P : *Plus réaliste ? Plus fantastique ?*

F : Non ! Non ! plus harmonieux, plus juste. Il n'y a pas tout ce brillant du nylon, ce caractère bon marché des matières est remplacé par des matières nobles, l'œil de l'ours, il a l'air vivant, mais à quoi ça tient qu'un œil d'une marionnette ait l'air vivant ?

P : *Mais ce n'est pas une question d'éclairage ? Connaisant Soyer...*

F : Non, ne n'est pas une question d'éclairage. C'est aussi une question d'éclairage, mais du moins pas uniquement.

Et voilà, oui, la confection, sur tout ce qui est personnage, la déformation, tout ça mais bon, c'est tellement long, tellement dingue... Un bon rembourrage. Parce que ça on a vu aussi, la dégradation du rembourrage. Entre les années 70 et 90.

P : *J'en ai encore fait quelques-uns, quand je travaillais aux ateliers du National.*

F : Après, cette matière blanche est apparue, la ouatine... pour le rembourrage, nous on utilisait encore les chutes des costumes qui avaient été faits. C'était plus lourd, et c'était plus précis. Les comédiens aimaient mieux que ça soit plus lourd. Et cette ouatine alors, vite-fait bien fait, tchak tchak, ça peut être rapide si tu ne fais pas dans le détail...

P : *Oui, on nous avait appris à faire couche par couche, et c'est malgré tout assez lourd et il faut quatre jours pour sécher...*

F : Si c'est couche par couche ça va, mais si c'est vite fait, avec toute la ouatine qui tombe... Mais bon, voilà, moi je n'ai que ces histoires-là à raconter...et les autres tu les connais...

P : *Et il y a l'histoire de ces costumes contemporains, où tout ce qui avait été réalisé, avait été refusé... justement c'était avec toi... Pour le deuxième Grow Or Go, on voulait harmoniser et faire plus chic, moins C&A, et au fait ça ne fonctionnait pas. Sur le coup j'étais très déstabilisée et les comédiens aussi...*

F : Oui, peut-être ça, mais ce qui est également déstabilisant, c'est de voir que quand il y a une conception un peu plus forte, là moi je dis non, il y a trop de... il y a un discours, et ça ne va pas. Parce que les accidents d'harmonie étaient plus intéressants que quand tout « cloppait ». Ça faisait juste trop "fait", et donc il y a un discours de la mise en scène que moi je n'assume pas. Mais c'est vraiment sur la quantité de discours que j'ai envie, moi, de

porter et je veux en porter très peu. Je veux que ce soit comme si les acteurs-écrivains portaient le maximum. Et donc pour les collaborateurs, c'est un peu... Voilà, si moi je ne veux pas discourir, vous vous ne pouvez pas non plus discourir.

P : Moi je n'ai pas trop de soucis avec ça. Peut-être que d'autres en ont, mais...

Non parce que quand c'est juste, c'est juste. Moi j'ai le plaisir que le costume soit juste, je n'ai pas de plaisir à ce qu'on remarque le costume s'il n'a pas besoin d'être remarqué, ou qu'il raconte quelque chose qu'il n'a pas besoin de raconter.

F : Oui, il faut quand même rester vigilant. Il ne faut pas s'endormir sur ça non plus. C'est ça qui est compliqué. Je me souviens que tu étais ré-intervenue sur le costume de Benoît Piret, tardivement, avec raison. Parce que moi je m'endors là-dedans. Mon œil s'endort, en fait je ne regarde plus, tu vois ce que je veux dire ? Parce qu'on est aussi dans un truc tellement... il ne faut pas s'endormir, parce qu'il y a quand même du travail de détail là-dedans. Il y a des choses qui vont et d'autres qui ne vont pas. Il y a du voulu et du détail là-dedans.

P : Oui, j'aime ça, c'est là qu'est la difficulté du contemporain, du costume qu'on achète, parce qu'en fait, c'est beaucoup dans le détail que le discours va se raconter malgré tout, c'est moins flagrant...

F : Mais Pierre Sartenauer a une histoire intéressante pour ton mémoire. Un spectacle où Guy Dermul et lui. ont du « baquer »⁸ les costumes de Marie Szersnovicz. Ils étaient deux narrateurs un peu clownesques. Ils étaient d'accord avec les propositions et puis en fait, ça n'allait pas, c'était beaucoup trop théâtral, alors ils ont tout viré. Ils sont revenus à des costumes beaucoup plus proches d'eux, moins dessinés. La raison il pourrait te l'expliquer que moi. Mais donc il a aussi une bonne histoire de retour en arrière vers moins de théâtralité. Qu'empêchait la théâtralité, ça c'est à chacun de dire... Qu'est-ce que la théâtralité les empêchait de faire ? En quoi est-ce que qu'elle était handicapante pour eux, et pourquoi ? Ça je ne sais pas. Parce que ça minimisait quelque chose d'autre ? Je ne sais pas. Mais je me souviens que là il y a eu un événement costume très important parce que très tardif, très proche de la première. Et je pense que ça allait aussi avec une « désharmonisation » de la scéno. Je pense que tout a été en même temps, dans un seul mouvement. Je crois que la scéno finale était faite d'éléments séparés or ces éléments devaient faire un tout au départ, une vraie scéno. Et je crois que dans la version finale, ils ont finalement fait flotter des éléments, et ils ont changé les costumes. Tu vois, c'est la

⁸ Belgicisme pour : jeter

théâtralité qui... fuuuiit. C'est la « quantité de théâtre » qui redescend... J'appelle ça la « quantité de théâtre », c'est un peu flou comme concept, mais bon...

P : *Une théâtralité dont on n'a plus besoin. Dont on a de moins en moins besoin.*

F : Ce n'est pas qu'on n'en a pas besoin, c'est que parfois, ces écritures — parce qu'il s'agissait d'une écriture de plateau — elles sont très fragmentaires. Et ces écritures fragmentaires, construites parfois un peu de bric et de broc, le bric et broc peut apparaître encore plus une faute que l'entourage scéno-costume est très concerné et n'a rien de bric et broc. C'est à dire, l'écriture de plateau, quand tu fabriques quelque chose avec des morceaux, quand tu conduis quelque chose, tu le conduis assez artisanalement. Ça n'a pas la force architecturale d'un bon récit, d'un grand roman, etc. Si à côté de ça tu as, au niveau scéno, quelque chose qui architecturalement a la force d'un grand roman ou ... Je ne sais pas, peut-être que je dis des conneries.

P : *Moi, ce qui m'interpelle dans ce que tu dis, c'est "la force d'un grand roman", comme si le fragmentaire n'avait pas la force d'un grand roman. Donc ce n'est pas ça, mais par contre le fait d'avoir un monobloc, avec quelque chose de fragmenté qui ne s'inscrit plus dans le monobloc.*

F : Peut-être, je n'arrive pas à savoir. Moi je dis tout le temps "il y a trop de théâtre", mais c'est très flou comme idée.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial