

**Faculté de philosophie, arts et lettres**

# **Vêtir ceux qui sont vus**

Les mutations des métiers du costumes dans le spectacle contemporain

Autrice : Patricia Eggerickx  
Promoteur : Emmanuel Wallon  
Lecteur·trice : Jonathan Châtel et Véronique Lemaire  
Année académique 2018-2019  
Master en arts du spectacle, finalité spécialisée



## REMERCIEMENTS

Je remercie mon promoteur, Monsieur Emmanuel Wallon, pour ses conseils,  
sa disponibilité et son soutien.

Je remercie également l'ensemble du corps professoral du CET — c'est une boîte aux trésors  
sans fond qui m'a été offerte — et plus chaleureusement,  
Madame Véronique Lemaire, qui m'a judicieusement orienté vers mon promoteur,  
Monsieur Jonathan Châtel pour son écoute lors de nos discussions  
et Monsieur Pierre Piret pour ses encouragements.

Je remercie aussi amicalement et chaleureusement ma « marraine de théâtre »,  
Colette Huchard, qui au long des années, a partagé ses connaissances  
et m'a insufflé sa passion du costume de scène.

Je remercie également Julie, Marie et Tania pour leur soutien et leurs conseils avisés.

Enfin, je remercie ma famille qu'il me tarde de retrouver.



# TABLE DES MATIERES

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>1</b>
<b>TABLE DES MATIERES</b> .....	<b>3</b>
<b>PROLOGUE</b> .....	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>7</b>
<b>I. LES METIERS DU COSTUME ET LEUR EVOLUTION : ASPECTS ECONOMIQUES, SOCIOLOGIQUES ET ESTHETIQUES</b> .....	<b>11</b>
<b>1. Les principaux métiers</b> .....	<b>12</b>
1.1. La conception.....	12
1.2. La réalisation.....	14
1.3. La régie ou l’habillage .....	15
<b>2. Contexte économique : L’évolution des professions et des conditions d’emploi, parcellisation ou raréfaction de l’emploi</b> .....	<b>16</b>
2.1. Diminution budgétaire dans la culture : les décors et les costumes, variable d’ajustement ? Réduction tendancielle du nombre d’interprètes .....	18
2.2. Externalisation de la confection : fermeture des ateliers intégrés aux théâtres (sauf grands théâtres nationaux et opéras), recours aux travailleurs indépendants, intermittents ou précaires ...	19
2.3. Ouverture des « frontières textiles » : prêt-à-porter, confection à bon marché, nouvelles matières, importations massives .....	21
<b>3. Contexte sociologique ou comment s’habiller en toute occasion</b> .....	<b>23</b>
3.1. Démocratisation de l’habit, moindre différenciation des classes.....	25
3.2. Uniformisation, moindre différenciation des sexes .....	27
3.3. Variations de modes, éclectisme.....	29
<b>4. Contexte esthétique ou la crise du personnage ?</b> .....	<b>30</b>
4.1. La crise du drame... ou pas, évolution dramaturgique : actualisation et contextualisation du texte : reflux du naturalisme et de la reconstitution « historique ».....	31
4.2. Et quid du personnage ?.....	35

4.3. Atténuation ou effacement de la coupure sémiotique entre interprètes et spectateurs : abolition du 4 <sup>e</sup> mur, similitude des vêtements .....	40
4.4. Écrans, éclectisme, abhumanisme, performance sur la scène contemporaine.....	43

## **II. LES MÉTAMORPHOSES DU COSTUME À TRAVERS TROIS MISES EN SCÈNES ..... 49**

### **1. Analyses comparées dans les mises en scène d’Anne-Cécile Vandalem, de Milo Rau et de la compagnie Mossoux-Bonté.....50**

1.1. <i>Arctique</i> , d’Anne-Cécile Vandalem .....	50
1.1.a. A propos d’Anne-Cécile Vandalem et sa mise en scène.....	50
1.1.b Analyse des costumes .....	52
1.2. <i>La Reprise, Histoire(s) du théâtre (1)</i> , de Milo Rau .....	56
1.2.a. A propos de Milo Rau et sa mise en scène.....	56
1.2.b. Analyse des costumes .....	58
1.3. <i>The Great He-Goat</i> , par la compagnie Mossoux-Bonté.....	61
1.3.a. A propos de la compagnie Mossoux-Bonté et sa mise en scène.....	61
1.3.b. Analyse des costumes .....	63

### **2. Mise en perspective des choix esthétiques et pratiques effectués dans ces mises en scène. ....66**

## **III. UN MÉTIER PARTICULIER : ANALYSE COMMENTÉE DES ENTRETIENS VERSÉS EN ANNEXE..... 69**

### **1. Parcours de costumiers : à l’écoute d’autres voix..... 70**

1.1. Artiste ou artisan ? vers la perte de l’artisanat ?.....	72
1.2. Les différentes configurations d’exercice d’une fonction de conception artistique .....	74

### **2. Faire signe : les langages du costume sur la scène européenne. Quels reflets de la diversité sociale et culturelle ? ..... 78**

## **CONCLUSION..... 81**

## **BIBLIOGRAPHIE..... 87**

## **ICONOGRAPHIE..... 91**

## PROLOGUE

C'était en mai 2013, lors du Kunstenfestivaldesarts : je me présente à l'heure prévue au régisseur général, 14 heures. Il m'introduit en tant qu'habilleuse auprès de l'assistant de la compagnie brésilienne *Grupo de Rua* afin que je prenne en charge les costumes. Nous sommes à quelques heures de la générale qui précède la création de Bruno Beltrão, *CRACKz*.

L'échange qui s'ensuit, en anglais approximatif, me laisse perplexe :

Patty : Bonjour, où sont les costumes ?

Assistant : Euh, ils vont arriver...

P : Ils ne sont pas encore là ? Et quand vont-ils arriver ? Où sont-ils ? C'est la générale ce soir, non ?

A : ...euh oui mais je ne sais pas, il faut voir ça avec Bruno...il sera là dans quelques minutes...

P : OK, je l'attends ici.

Le régisseur retourne à ses occupations et l'assistant disparaît. Vers 14h15 l'assistant revient accompagné du chorégraphe. Je pose les mêmes questions à propos des costumes puis, au bout d'un moment, il me dit : « Il faut encore les acheter ». Je lui fais répéter, incertaine de ce que je viens d'entendre. Il me propose alors de l'accompagner le lendemain matin dans les magasins des alentours. Hébétée, abasourdie, stupéfaite, je lui dis que les costumes doivent être là pour la générale, qu'il faut au plus vite aller les acheter. J'insiste et finalement il me donne rendez-vous à 17 heures. Nous voilà donc, à 17h 30, arpentant la rue commerçante toute proche, à la recherche des costumes que porteront les danseurs le soir même. Comme je découvre le projet je n'ai aucune idée de ce qu'il faut pour habiller la quinzaine de danseurs et danseuses de hip-hop. La seule indication donnée par le

chorégraphe était son désir d'avoir ou de voir, d'abord un tableau clair suivi d'un plus foncé... Sans plus de précisions, je commence par regarder sur quoi s'opèrent ses choix : il pioche de-ci, de-là, des vêtements du quotidien de style sportif, blancs, noirs... Je fais de même. Dix pièces, vingt pièces, trente pièces de vêtements s'entassent dans un grand sac. Un vendeur s'étonne de notre manège jusqu'à ce que je lui explique notre « démarche ». Il nous propose un portant afin d'avoir une vue plus précise sur nos costumes — nos futurs achats —. Le message de fermeture résonne mais le vendeur nous dit que nous pouvons continuer en toute quiétude. Le magasin est vidé de sa clientèle. Nous faisons un dernier tour et allons à la caisse. La facture s'élève à deux mille cinq cents euros. Il est 19h30 lorsque nous sortons du magasin, trente minutes après l'heure officielle de fermeture de cette grande enseigne suédoise. Quinze minutes plus tard nous voilà de retour au théâtre, le chorégraphe dépose les vêtements par petits paquets sur le plateau. Il assemble les hauts et les bas au hasard. Les quinze danseurs et danseuses, venant littéralement des rues de Rio de Janeiro, essaient les tenues, dans le calme. Chacun peut choisir deux tenues, une foncée et une claire. En moins de trente minutes chacun a ses costumes et la satisfaction se lit sur les visages. Quinze minutes plus tard, la générale — en partie publique — démarre.

J'étais stupéfaite de constater qu'il ne fallait pas plus pour une création de costumes. Cette expérience, je la mettais en parallèle — ou en opposition — avec une création effectuée le mois précédent pour une douzaine de danseurs de hip-hop : il m'avait fallu presque un mois de travail, de discussions et de tergiversations pour arriver à un résultat similaire.

Cet épisode fut le début d'une réflexion qui m'amena à suivre le *cursus* dont ce mémoire est l'aboutissement.

## INTRODUCTION

Dans une assemblée, dès que nous parlons de costumes de spectacle, le rêve démarre et chacun y va de son commentaire : « Ô c'est merveilleux ce que tu fais ! », « Quel métier formidable ! », « C'est magique ! ». La plupart des personnes se remémorent alors les moments agréables de leur enfance où ils pouvaient se déguiser et jouer à être un autre. Il est délicat dès lors de parler de la difficulté à trouver « le » bon costume, des heures passées en répétitions, des nuits blanches passées à coudre ou des discussions interminables avec les producteurs. Nous restons muette pour que le spectateur puisse garder son imaginaire intact. Néanmoins nous connaissons les exigences de ce métier.

En tant que costumière, la réflexion à propos des métiers du costume s'est mêlée à celle de la formatrice que nous sommes. Pourquoi transmettre des métiers qui semblent s'éteindre ? Les métiers du costume sont-ils réellement en train de disparaître ? D'où nous vient cette sensation ? Quel sens a le costume de scène actuellement ? Comment évolue le spectacle ? Quelle place a la culture dans notre société ?

Ces questions nous ont amenée à recommencer des études en arts du spectacle, après trente années de pratique professionnelles. Aux connaissances empiriques déjà acquises, l'étudiante avide que nous sommes a pu ajouter d'importantes notions théoriques nécessaires à toute recherche académique. Très tôt dans le processus, nous avons ressenti le besoin de confronter nos sensations à l'expérience d'autres professionnels des arts de la scène, afin de confirmer — ou non — le fondement de nos inquiétudes. Les entretiens menés nous ont conforté dans la nécessité d'investiguer sur le sujet et nous ont aidé à formuler notre réflexion fondamentale : quelles sont les causes des mutations actuelles des métiers du costumes de scène ? Pendant un long temps, notre idée était que le déferlement de vêtements à bas prix sur le marché était responsable de la mutation de nos métiers mais au cours des entretiens, nous avons entrevus d'autres possibilités. En effet, si l'aspect budgétaire est important, il

semble rarement décisionnaire. Des facteurs sociétaux et les évolutions dramaturgiques liés aux arts de la scène semblaient intervenir dans la mutation des métiers du costume.

Nous n'avons trouvé aucune littérature spécifique sur les mutations actuelles des métiers du costume. Néanmoins nous avons pu appuyer notre recherche d'une part, sur le périodique *Théâtre Public* qui consacre un de ses numéros aux mutations des métiers du spectacle, dans son ensemble et, d'autre part, sur deux ouvrages dédiés au costume de scène qui sont : *Art et usages du costume de scène* et *Le costume de scène, objet de recherche*. Tous deux sont issus de colloques internationaux et comportent de nombreux articles académiques écrits par de plusieurs auteurs.

Pour commencer notre recherche, nous aborderons les trois fonctions fondamentales des métiers du costume de scène : la conception, la réalisation et la régie, autrement appelée l'habillage. Ensuite nous examinerons sous l'angle économique, sociologique et esthétique quelles pourraient être les causes des mutations des métiers du costume. Dans un premier temps, nous repérerons les facteurs économiques qui pourraient affecter les métiers du costume et nous verrons en quoi ils influencent chaque fonction des métiers du costume. Nous examinerons en quoi les diminutions budgétaires dans les productions de spectacles ont conduit à une réduction tendancielle du nombre d'interprètes sur scène et à une raréfaction de l'emploi artistique et technique. Nous verrons les effets de l'externalisation des ateliers de costumes qui ont mené l'emploi vers l'intermittence. Ensuite, nous analyserons les conséquences de l'ouverture des « frontières » textiles sur la précarisation de l'emploi des costumiers réalisateurs. Nous envisagerons, dans le volet sociologique, l'influence du costume de ville sur le costume de scène. Nous mettrons en évidence l'affaiblissement des marqueurs de différenciation de classes et de genres dans le vêtement de ville. Nous verrons aussi que — bien qu'étonnant — de l'hétérogénéité de l'offre textile émane une uniformisation du costume de ville qui influence la conception du costume de scène. La question esthétique reflètera les différentes « crises » du texte, de la dramaturgie, du personnage et influera sur la prédominance du costume contemporain sur la scène obligeant le costumier créateur, le costumier réalisateur et le régisseur costume à adapter leur pratique respective.

Au regard de cette première partie nous chercherons, à travers trois spectacles créés en Belgique, à analyser leurs costumes et les conditions de productions de ces costumes. Nous nous intéresserons aux mises en scène d'Anne-Cécile Vandalem, de Milo Rau et de la compagnie Mossoux-Bonté en ce qu'ils témoignent de productions contemporaines. Nous

dégagerons les différents statuts que la mise en scène accorde au costume de scène et ce que cela implique pour les métiers y afférent.

Enfin, dans la dernière partie, nous puiserons dans l'expérience d'autres professionnels des arts de la scène actuelle afin de cerner avec eux les différentes causes des mutations des métiers du costume et envisager l'avenir de nos métiers.

Nous n'avons pas cherché à définir le costume de scène, vaste domaine, mais il sera le fil conducteur de notre recherche relative aux métiers qui lui sont apparentés.



# **I. LES METIERS DU COSTUME ET LEUR EVOLUTION : ASPECTS ECONOMIQUES, SOCIOLOGIQUES ET ESTHETIQUES**

Pour le spectateur, le théâtre se résume bien souvent aux comédiens qu'il voit sur la scène sans se rendre compte des autres personnes impliquées dans le processus de représentation. Même si certains techniciens sont parfois visibles sur scène, ils ne représentent qu'une infime partie des travailleurs qui œuvrent dans l'ombre pour qu'opère la « magie » du théâtre. Ils travaillent en amont, pendant et après la représentation et participent autant au bon déroulement d'un spectacle qui ne pourrait avoir lieu sans eux. Aux fonctions de concepteur comme par exemple l'auteur, le metteur en scène, le scénographe, s'ajoutent les fonctions techniques de régisseur lumière, son ou costume.

Dans cette première partie, c'est plus précisément sur les métiers du costume que nous nous pencherons. Sans chercher à définir tous les métiers du secteur, nous nous attellerons à les différencier en trois catégories, de la conception à la régie en passant par la réalisation de costumes. Nous chercherons ensuite, à l'aide de la littérature existante, à percevoir comment ces métiers ont évolué depuis la seconde guerre mondiale tout en nous focalisant sur les trente dernières années qui représentent notre expérience professionnelle. Nous verrons en quoi la diminution des budgets liés à la culture mais aussi l'ouverture des frontières textiles ont impacté les métiers du costume. Nous observerons en quoi les moindres différenciations des classes et des genres ont affecté la conception contemporaine des costumes. À la suite de cela nous explorerons les dernières évolutions d'un point de vue esthétique, depuis la crise du drame jusqu'à l'usage épidémique des nouvelles technologies dans les arts de la scène. En outre, nourrie des réflexions sur le statut du personnage, nous nous interrogerons sur leurs influences dans les mutations des métiers du costume.

# 1. Les principaux métiers

La description qui se trouve sur le site de Pôle Emploi — via la fiche métier du répertoire L1052 du code ROME : Costume et habillage spectacle — a pour seul mérite d’être officielle :

« Fabrique et entretient les costumes (contemporains, historiques, grotesques) pour des spectacles, des tournages selon les impératifs de la production. Habille des interprètes (comédiens, chanteurs, danseurs, ...), des intervenants (présentateurs, animateurs, ...), des mannequins selon la chronologie des tournages, des spectacles, des défilés. Peut concevoir des costumes. Peut coordonner une équipe. »<sup>1</sup>

Cependant, les métiers qui nous occupent sont beaucoup plus complexes que ce que propose cette fiche généraliste et restrictive. Sous son intitulé simpliste, coexistent la conception, la réalisation et l’habillage. Du bottier à la lingère, de l’habilleuse au tailleur, de la modiste au créateur de masques en passant par la coupeuse, le plumassier, la brodeuse, le scénographe-costumier, la teinturière, la patineuse, etc. : les métiers du costume sont multiples et variés. Ils demandent bien souvent des compétences particulières et des savoir-faire d’un autre temps qui se transmettent le plus souvent auprès d’artisans confirmés. Les formations existantes ne proposent pas de telles spécialisations.

S’il existe une hétérogénéité des métiers liés aux costumes, il est néanmoins possible de les répartir en trois grandes familles : la conception, la réalisation et la régie de costumes, couramment appelé l’habillage.

## 1.1. La conception

C’est l’aspect du métier le plus intéressant en ce qu’il prévaut au deux autres. En effet, de la conception découle la réalisation et l’habillage.

La personne qui conçoit les costumes d’un spectacle peut être nommée de différentes façons selon les époques ou pays dans lesquels elle se trouve. Charles BIANCHINI (Lyon 1859-Paris 1905) était un dessinateur-costumier, parmi les premiers à voir son nom figurer sur l’affiche. Pour lui, « le costume précise une époque, détermine les mœurs et jusqu’au

---

<sup>1</sup><<https://candidat.pole-emploi.fr/marche-du-travail/fichemetierrome?codeRome=L1502> L1502>, consulté le 21 mars 2018

caractère des personnages. Par sa réalité, son exactitude, il concourt puis amène à l'illusion scénique »<sup>2</sup>.

Depuis, le terme — tout comme la fonction— a évolué vers costumier-créateur, scénographe-costumier ou costumier, plus simplement. Pascale Bordet, costumière française depuis 1982, œuvrant principalement pour le théâtre privé, définit le métier de costumière de la façon suivante :

« Ce métier s'exerce par intuition, une spéciale alchimie de gestes, des paroles, des couleurs, des ressentis. Infirmière des âmes, régisseuse des sentiments, diplomate, servante ou gouvernante, économe, magicienne, jardinière des corps, psychanalyste, quelques fois cuisinière ou docteur. »<sup>3</sup>

L'évanescence des mots employés à propos de ce métier ouvre tant de portes qu'il est mal aisé d'y distinguer une fonction précise.

Marcel Freydefont, scénographe, enseignant et chercheur affirme quant à lui que « le créateur de costume est un scénographe à part entière, puisqu'historiquement et pratiquement, décors et costumes sont les deux piliers de la scénographie »<sup>4</sup>. Dans son ouvrage de référence qu'est le *Petit traité de scénographie*, chacun appréciera les mots suivants qui permettent d'enfin considérer le concepteur de costumes comme scénographe-costumier puisque « la scénographie prend en charge la traduction spatiale et plastique de l'œuvre à représenter sur un espace scénique, au moyen des décors, costumes, masques, meubles, accessoires, lumière »<sup>5</sup>.

Voici en outre, la définition très pragmatique du scénographe proposé par l'UDS<sup>6</sup>:

« Le scénographe est un artiste. Collaborateur direct du metteur en scène, il est responsable de la conception originale et de la création du dispositif scénique, des décors et/ou des costumes, incluant tout élément spatial, plastique et visuel (mobilier, accessoire, masque) nécessaires à la représentation scénique d'une œuvre dramatique, lyrique, chorégraphique. Il exprime ses conceptions à l'aide de

---

<sup>2</sup> BIANCHINI, Charles, MESPLES, Eugène, *Les costumes au théâtre et à la ville*, Paris, 1886-1890 in GUTIERREZ, Marta, *Charles Bianchini : exactitude, fantaisie et mode*, in VERDIER, Anne ; GOETZ, Olivier et DOUMERGUE Didier (sous la direction de), *Art et usage du costume de scène*, Lampsague, Vignon, 2007, p.230.

<sup>3</sup> BORDET, Pascale, *Cahiers secrets d'une costumière de théâtre*, HC éditions, Paris, 2012, p.6.

<sup>4</sup> FREYDEFONT, Marcel, *Statut d'auteurs et rémunérations*, in Théâtre Public 217, Éd. Théâtrales, Montreuil, 2015, p.75

<sup>5</sup> FREYDEFONT, Marcel, *Petit traité de scénographie*, Joca Seria, Nantes, 2017, p. 44.

<sup>6</sup> Union des Scénographes, Syndicat National des Scénographes d'équipement, de spectacle et d'exposition, créer en France, en 1996.

dessins, de maquettes planes ou en volume, et tout autre mode d'expression, quel qu'en soit le support. »<sup>7</sup>

Anne Ubersfeld confirme cette approche du scénographe-costumier, concepteur du costume qui « est bien évidemment une part dans la construction des *images scéniques*. »<sup>8</sup>.

Bien loin du dessinateur costumier, Laurence Hermant considère que « l'on n'est plus sur une validation de maquette de manière anticipative »<sup>9</sup>, car « on fabrique vraiment l'image, sans prétention aucune »<sup>10</sup>. Actuellement, le scénographe-costumier ne dessine que rarement des maquettes et s'il a besoin de partager sa conception avec une équipe — comme souvent pour l'opéra —, il se basera généralement sur un dossier iconographique glané essentiellement sur l'internet. A contrario, il pourra se contenter d'essayages *in situ* et fera des propositions de vêtement directement sur le plateau, en cours de répétition, jusqu'à ce que l'ensemble des costumes soit approuvé.

## 1.2. La réalisation

Du temps où les tous les costumes étaient réalisés entièrement, il y avait des ateliers femmes, hommes, lingerie, chapeaux, chaussures et accessoires et l'on y croisait coupeuses, tailleurs, modistes, chapeliers, bottiers... Chaque atelier avait son organisation, sa hiérarchie dépendant de la taille et des moyens dont il disposait. Selon Christine Marest, à propos du processus de création scénographique, « le suivi de la réalisation et la qualité des équipes d'artisans sont déterminants dans la réussite du projet artistique... »<sup>11</sup>. Pourtant, depuis une vingtaine d'année, les ateliers se raréfient. Aux quelques réalisations qui subsistent se mêlent les transformations de vêtements de confection qui deviendront des costumes de scène. Cela demande néanmoins une connaissance et une pratique du costume de scène ainsi que des compétences spécifiques de réalisation adaptées à la scène.

« Au théâtre il y a des techniques spéciales. C'est ce qui fait sa particularité. Tout est dans le coup de main. La priorité, c'est la solidité, car de toute façon, à distance on ne voit pas les points. Ce qui paraît léger est en fait entoilé, doublé, consolidé. Les fermetures

---

<sup>7</sup> Union des scénographes : <<http://uniondesscenographes.fr/over-blog.com/page-542976.html> > visité le 15 juin 2018

<sup>8</sup> UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris, 1996, p. 28.

<sup>9</sup> HERMANT, Laurence, *Annexe 1, Entretien*, Bruxelles, 2018, p. 22.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>11</sup> MAREST, Christine, *L'ensorcellement de la scène*, in LEMAIRE, Véronique et LESAGE, Daniel (textes réunis par), *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. I. Processus et paroles de scénographes*, Études théâtrales 53, 2012, Louvain-la neuve, p. 13.

doivent être faciles à manipuler ; toutes ces techniques sont spécifiques au théâtre et n'ont rien à voir avec le prêt-à-porter ou la haute-couture. »<sup>12</sup>

De toute évidence, la réalisation de costumes est un métier qui requiert des aptitudes particulières qui s'acquerront lors de la formation et plus encore par la pratique. De fait, une seule section spécifique a vu le jour en Belgique francophone, dans un établissement de formation en alternance. Le circuit traditionnel propose quelques formations professionnalisantes en couture qui se doivent d'être suivies d'un apprentissage en atelier costumes si l'élève désire s'engager dans cette voie. Mais au vu de la raréfaction des ateliers ce n'est pas un chemin facile.

### 1.3. La régie ou l'habillage

Lorsque le costume est réalisé, il est porté par l'acteur et entre en fonction sur scène. Il est généralement pris en charge par la régie costume. Comme gestionnaire des conditions d'entretien dudit costume, l'habilleuse — ou l'habilleur — est tenue d'y accorder le plus grand soin afin qu'il corresponde aux critères nécessaires à la représentation :

« Les nettoyages, les lavages, les repassages, les empesages mais aussi la nécessité de recoudre les boutons, les doublures craquées, les accrocs, les usures : tout l'entretien fait partie d'une fabrication qui se continue dans les temps, après l'apparente "livraison de l'article" »<sup>13</sup>

L'auteur continue et fait une comparaison étrange, mais non dénuée de sens, entre le vêtement et la voiture pour laquelle « le plein d'essence, la vidange et le changement des ampoules de phare continuent de "construire" la voiture "après", sans quoi l'avoir produite ne servirait à rien »<sup>14</sup>. On peut trouver la comparaison audacieuse mais elle a le mérite d'ouvrir la réflexion sur ces vêtements si rapidement « prêts à jeter » et pour lesquels aucunes compétences d'entretien ne sont nécessaires. Obsolescence programmée même dans le secteur textile ?

Outre les mises en loges ou les placements en coulisses, il faut aider la troupe à se vêtir, « lacer et serrer un corset ou remonter une fermeture dans le dos »<sup>15</sup>. En effet, pour une

---

<sup>12</sup> *Op.cit.*, BORDET, Pascale, p.47.

<sup>13</sup> BALUT, Pierre-Yves, *Théorie du vêtement*, L'Harmattan, Paris, 2013, p 65.

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> *Ibidem*, p 31.

actrice, il n'est pas toujours aisé de « rentrer dans une tournure ou une crinoline »<sup>16</sup> et pour un acteur de « mettre ses boutons de manchettes, fermer son bracelet de montre avec une seule main, [...] les manipulations vestimentaires sont bien spécifiques et souvent plus délicates qu'on le pense »<sup>17</sup> et si en plus il faut le faire en coulisses, dans l'ombre, dans le noir, en quelques secondes, les compétences d'une habilleuse professionnelle seront plus que bienvenues. Lorsque le spectacle est terminé, le public, les acteurs et les techniciens partis, l'habilleuse récupère les costumes et fera à nouveau montre de doigté dans l'entretien des costumes pour que le spectacle puisse se jouer encore et encore.

Le métier d'habilleuse permet « de comprendre quels sont les impératifs d'un costume pour un comédien »<sup>18</sup>. Toute personne qui désire faire du costume sa profession devrait obligatoirement en passer par l'habillage de manière à se rendre compte qu'un costume « 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 »<sup>19</sup>.

## **2. Contexte économique : L'évolution des professions et des conditions d'emploi, parcellisation ou raréfaction de l'emploi**

En Belgique comme en France, le secteur culturel et plus spécialement celui des arts de la scène, également nommé le spectacle vivant, « repose sur un modèle économique de dépendance aux financements publics »<sup>20</sup>. Subventionné par différents niveaux de pouvoir, régionaux, communaux, départementaux, le spectacle vivant est majoritairement tributaire des subsides étatiques même si perdure, en France uniquement, un créneau privé.

Travailler dans le domaine artistique n'est pas chose facile. L'artiste<sup>21</sup> est souvent stigmatisé comme fainéant, dilettante ou bien mystifié, menant « la vie de bohème ». On peut se demander, pourquoi vouloir « vivre d'un métier dans lequel l'emploi est discontinu

---

<sup>16</sup> *Op. cit.*, BALUT, Pierre-Yves, p 31

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> *Op. cit.*, HERMANT, Laurence, p. 14.

<sup>19</sup> *Idem*

<sup>20</sup> LOWIES, Jean-Gilles, *Analyse des besoins en formation continue dans le secteur des Arts de la scène*, réalisé à la demande du Fonds de sécurité d'existence de la Commission paritaire 304 Spectacle vivant, 2015, p.20.

<sup>21</sup> Considéré ici au sens large, dépassant le cadre des arts de la scène

et irrégulier, le travail diffus et fragmenté, les salaires ponctuels et variables ? »<sup>22</sup>. Si dans l'après-guerre l'emploi permanent se développait en partie grâce à la constitution de troupes dans les théâtres, dès les années 1980-1990 ce modèle tend à disparaître. En effet, bien que « le nombre de travailleurs dans le secteur du spectacle progresse de façon significative »<sup>23</sup>, paradoxalement et parallèlement à cette croissance « le nombre d'emploi contractuel de courte durée a doublé »<sup>24</sup>. L'emploi intermittent redevient prépondérant.

Pour pallier la discontinuité de l'emploi dans les arts de la scène, les états belge et français ont mis en place des systèmes complexes qui diffèrent mais visent le même objectif de protection du travailleur intermittent en lui procurant un revenu complémentaire pendant les périodes de carences. Cependant, « la particularité [...] d'un marché du travail au projet a été de faire croître plus vite le nombre de candidats à l'emploi attirés par ce secteur que les volumes d'emplois à se partager »<sup>25</sup>. Il s'ensuit que, en Belgique notamment, le nombre de personnes ayant demandé et obtenu une indemnité en tant qu'artiste a doublé entre 2004 et 2012 et singulièrement, cela « paraît suivre une tendance à la précarisation »<sup>26</sup>. En France aussi, le volume de l'emploi diminue de même que le montant des indemnités : l'artiste survit plus qu'il ne vit.

De fait, se révèle en Belgique et plus particulièrement en Communauté française, « une légère tendance à la baisse »<sup>27</sup> des budgets des arts de la scène et que « l'érosion budgétaire apparue en 2010 pourrait entraîner certaines tensions sur le marché de l'emploi des arts de la scène »<sup>28</sup>. Le même mouvement semble se dessiner en France où la « subvention publique réduit partout la voilure »<sup>29</sup> et où « le désengagement du système d'intervention publique sur le marché artistique »<sup>30</sup> mène à de multiples « annulations de festivals ou suppressions de structures culturelles »<sup>31</sup>. Les difficultés à trouver un emploi et les salaires proposés laissent peu d'espoir de vivre décemment de son métier. Il faut être passionné pour persévérer dans ce domaine et se battre inlassablement : « En vingt ans, les

---

<sup>22</sup> GREGOIRE, Mathieu, *Le salaire de la scène*, in Théâtre Public 217, Éd. Théâtrales, Montreuil, 2015, p. 12.

<sup>23</sup> CORSANI, Antonella, *Intermittence et inégalités*, in Théâtre Public 217, Éditions Théâtrales, Montreuil, 2015, p. 18.

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> MENGER, Pierre-Michel et POIRSON, Martial, *La mobilisation du facteur travail*, in Théâtre Public 217, Éditions Théâtrales, Montreuil, 2015, p. 25.

<sup>26</sup> LEVAUX, Christophe et LOWIES, Jean-Gilles, *Salariat et chômage des artistes*, in Revue de la société liégeoise de Musicologie, 31-33, Société Liégeoise de Musicologie, Liège, 2015, p.26

<sup>27</sup> *Op. cit.*, LOWIES, Jean-Gilles, p. 21.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> POIRSON, Martial, *Quand le théâtre parle d'argent*, in Alternatives Théâtrales, 126-127, 2015, p. 77.

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> *Id.*

subventions à la culture ont été progressivement détournées de leur sens. Elles ne sont plus considérées que comme les aides à un secteur en crise. »<sup>32</sup> La grogne monte, la colère parfois éclate, en Belgique, en France et ailleurs en Europe, en Italie, en Angleterre<sup>33</sup> et même en Allemagne, où le modèle de la troupe permanente est vernaculaire et où les artistes peinent à « s'assurer un revenu décent (et) une protection sociale »<sup>34</sup>. Le mécontentement ambiant pousse le secteur à se fédéraliser, à s'associer afin de relayer les récriminations récurrentes aux personnes décisionnaires. Il paraît nécessaire que tous se mobilisent afin de « revendiquer de nouveaux droits adaptés à l'emploi discontinu [...] dans le domaine du spectacle et au-delà. »<sup>35</sup>.

Depuis la crise financière intersectorielles de 2008, les métiers de la scène semblent fortement touchés mais ne serait-il pas « réducteur d'imputer aux seuls facteurs politiques et économiques la série d'évolutions [...] qui entraîne [leur] reconfiguration »<sup>36</sup> ? Et ne pourrait-on rationnellement se demander si tout cela ne « s'inscrit (pas) dans un mouvement plus général de flexibilisation du marché du travail »<sup>37</sup> ? Malgré tout, il semble bien que l'emploi artistique reste « la variable d'ajustement la plus flexible »<sup>38</sup> dans les budgets culturels.

## 2.1. Diminution budgétaire dans la culture : les décors et les costumes, variable d'ajustement ? Réduction tendancielle du nombre d'interprètes

Dans cette atmosphère, que dire de l'emploi lié aux costumes dans les arts de la scène ? Aussi bien les artistes-concepteurs que les techniciens, à la régie ou à la réalisation, ressentent durement la diminution budgétaire du secteur qui entraîne pour chacun une diminution du volume d'emploi. Il est loin le temps où l'on pouvait dire : « il y a eu des perspectives qui se sont enchaînées, des projets qui se sont succédé à plus ou moins longue échéance mais jamais le vide qui peut être très angoissant. »<sup>39</sup> De nos jours, le vide se fait de plus en plus ressentir, non seulement dans les agendas mais sur les scènes aussi qui ne

---

<sup>32</sup> PY, Olivier et SALMON, Christian, *Un jour, les poètes reviendront*, in *Une magnifique désolation*, Les Éditions de l'Amandier/Théâtre, Paris, 2003, p. 10.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, CORSANI, Antonella, p. 18.

<sup>34</sup> *Ibidem.*, p.17.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, GREGOIRE, Mathieu, p14.

<sup>36</sup> POIRSON, Martial et WALLON, Emmanuel, *Cent fois sur le métier...*, in Théâtre Public 217, Éditions Théâtrales, Montreuil, 2015, p. 6.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, CORSANI, Antonella, p. 18.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, LEVAUX, Christophe et LOWIES, Jean-Gilles, p. 26.

<sup>39</sup> HUCHARD, Colette, *Annexe 1, Entretien*, Bruxelles, 2018, p. 4.

comptent plus, ou rarement, qu'« une dizaine de comédiens »<sup>40</sup> et, si l'on voit moins d'acteurs sur scène, il y a forcément moins d'habits de scène à fournir. Qui a déjà vu un seul-en-scène avec 25 costumes ? Quand bien même, cela ne suffirait pas à enrayer la diminution de main-d'œuvre nécessaire à la réalisation de costumes.

Sans en analyser ici les raisons, il apparaît que le costumier-réalisateur soit majoritairement féminin or, en Belgique francophone, les « effectifs de personnel salarié de sexe féminin sont inférieurs aux effectifs de sexe masculin »<sup>41</sup>. D'après mon expérience en France, il en va de même. En outre bien des femmes exercent en « tailleur », dans les départements hommes, alors que je n'ai croisé que très peu d'homme dans les ateliers femmes.

Sans vouloir entrer dans des débats de genre dans les arts de la scène, une telle disparité est beaucoup moins sensible chez les concepteurs de dispositifs scéniques alors qu'elle s'inverse dans les métiers plus techniques de l'éclairage, du son ou du plateau même si ces dernières années les femmes s'y intègrent petit à petit. Leur inclusion pourrait même s'accroître, à la faveur d'une prise de conscience dans la société consécutive à des mouvements comme « *me too* » et « balance ton porc ».

## 2.2. Externalisation de la confection : fermeture des ateliers intégrés aux théâtres (sauf grands théâtres nationaux et opéras), recours aux travailleurs indépendants, intermittents ou précaires

L'instabilité économique du secteur a induit d'importants changements par rapport au modèle précédent où beaucoup de théâtres avaient en leur sein un atelier costumes. Ceux-ci, sous le coût d'une main d'œuvre devenue impayable ont, dans un premier temps, sous-traité une partie des réalisations pour ensuite fermer les ateliers internes et commander tous leurs costumes à l'extérieur.

Les scénographes-costumiers se sont tournés principalement vers des ateliers privés dont l'unique fonction est la réalisation de costumes pour les spectacles vivants et enregistrés. Le système de « première location » s'est mis en place : c'est la réalisation des costumes dont on ne fait pas porter l'entièreté du coût au client, il n'en paye qu'une partie

---

<sup>40</sup> *Op. cit.*, HUCHARD, Colette, p. 4.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, LOWIES, Jean-Gilles, p. 28.

via le prix de la « première location ». La marchandise rendue après usage, entre dans le circuit et continue à produire du bénéfice. Le costume est alors accessible à d'autres compagnies théâtrales ou filmiques ainsi qu'aux amateurs de jeux de rôle grandeur nature ou de bals costumés. Mais dernièrement, même les loueurs de costumes, qui « mutualisaient » — avant que ce terme ne soit à la mode — et fournissaient théâtres, opéras et cinéma, peinent à résister. Thibault Vancraenenbroeck, collaborateur régulier de l'un des plus réputés et plus fournis en Europe, *Tirelli Costumi* basé en périphérie romaine, révèle « qu'ils sont conscients que leur stock est trop usé et qu'ils ne parviennent pas à le renouveler, parce qu'eux aussi subissent la crise du costume. Avant, ils produisaient plus de nouvelles choses. »<sup>42</sup> Cela reflète une époque où les spectacles « exigeaient une qualité des matériaux employés pour les décors et les costumes [...] particulièrement soignés pour des reconstitutions plus vraies que nature. »<sup>43</sup> . Actuellement, ces mastodontes commencent à flancher, les plus petits ayant déjà disparus.

Le schéma est analogue — et paraît irréversible — en ce qui concerne les ateliers intégrés aux lieux de production. Seuls subsistent, avec plus ou moins de moyens, ceux des grandes maisons d'opéra ou scènes nationales suffisamment subventionnés mais même là, les équipes diminuent en effectifs. Assez régulièrement, des ateliers ponctuels ou « ateliers volants » se mettent en place et engagent quelques intermittents mais cela est loin de suffire pour inverser le mouvement de précarisation du métier de costumier-réalisateur.

Au niveau de l'habillage, le même manque existe. Rares sont encore les habilleuses qui accompagnent les spectacles en tournée. La plupart des théâtres et compagnies préfèrent engager une habilleuse sur le lieu d'accueil : le coût est moindre et supporté par la structure d'accueil. À partir du moment où, principalement pour des raisons financières, on ne produit plus de spectacles avec des distributions considérables et moult costumes par acteur, l'habilleuse n'a plus sa place dans les coulisses, à l'ombre de la scène. À défaut de disparaître complètement de l'équipe elle restera cantonnée à sa loge technique et croisera rarement les acteurs. Or si l'on écoute l'expérience de Laurence Hermant, ce « 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. »<sup>44</sup> C'est au contact de la scène qu'une costumière peut prendre

---

<sup>42</sup> VANCRAENENBROECK, Thibault, *Annexe 1, Entretien*, Bruxelles, 2018, p. 31.

<sup>43</sup> VERTALDI, Aurélia, < <http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2017/09/11/03016-20170911ARTFIG00112-decors-de-cinema-locatema-disperse-50000-objets-avant-fermeture.php> > visité le 28 juin 2018

<sup>44</sup> *Op. cit.*, HERMANT, Laurence, p. 15.

conscience de la vie d'un costume.

Le constat d'une précarisation de tous les métiers des arts du spectacle vivant est irrévocable mais celui des métiers du costume paraît en souffrir davantage. Les réserves costumes, témoins d'un passé glorieux, s'amenuisent peu à peu. Volatilisé le temps où l'effervescence régnait dans les ateliers costumes, ces lieux magiques où, au détour d'une visite, le souvenir de l'enfant émerveillé persiste. Les concepteurs se tiennent encore debout sur la barque mais leur position n'a plus le confort précédent.

### 2.3. Ouverture des « frontières textiles » : prêt-à-porter, confection à bon marché, nouvelles matières, importations massives

« Plus la mode change vite et plus le prix des choses doit baisser, plus il engage les consommateurs et contraint les producteurs à changer vite de mode »<sup>45</sup>

En 1976, Yvonne Deslandres prédit que « la couturière est en voie de disparition dans le monde entier »<sup>46</sup>. Quatre décennies plus tard, on ne peut que constater sa clairvoyance, du moins pour l'Europe. De façon analogue à ce qu'il s'est passé dans la confection de textile, la personne qui réalise les costumes voit ses opportunités de travail diminuer d'année en année et là où il était possible de travailler en contrat à durée indéterminée ou à durée déterminée de huit ou dix mois par an, il faut maintenant courir après quelques semaines de travail. La précarisation du métier de costumier-réalisateur s'avère influencée par la « crise textile ». Sans creuser trop profondément les données d'économie pure, la réflexion sur le sujet permettra d'esquisser un lien entre le costume de ville et le costume de scène.

Le déclin de la confection sur-mesure a coïncidé avec l'apparition de la confection industrielle. Sa croissance exponentielle, proportionnelle à l'essor industriel, a signé l'arrêt de mort de tout un pan du secteur textile. De façon sporadique, subsistent çà et là quelques commerces de retouches, certains ateliers de confection de vêtements de cérémonies, d'exceptions ou d'ateliers de tailleurs haut de gamme, de même que quelques ateliers, société à finalité sociale. D'autres rescapés assurent la production de petites collections à caractère prototypique de stylistes en herbes. C'était le cas pour la maison *Vera*, dernier atelier bruxellois de confection de vêtements de ville et de qualité, sur-mesure et petites

---

<sup>45</sup> SIMMEL, Georg, *La mode*, in *La tragédie de la culture*, trad. CORNILLE, Sabine, et IVERNEL, Philippe, Rivages, Paris, 1993, p. 91.

<sup>46</sup> DESLANDRES, Yvonne, *Le costume, image de l'homme*, Éditions du regard, Paris, 2002, p. 325.

séries. La maison a fermé ses portes en 2008, laissant les dernières couturières professionnelles aux prises avec le chômage.

Et la machine s'emballant, c'est également la confection industrielle qui s'estompe du paysage belge, français, européen. « Si de nombreux secteurs ont été touchés par la crise économique, le secteur du textile a dû non seulement faire face à cette crise mais aussi à la mondialisation et à la montée en puissance des pays émergents, qui ont fait de suite concurrence au Vieux Continent. »<sup>47</sup> Car « l'Europe ne peut pas concurrencer les pays à faible coûts salariaux »<sup>48</sup>. L'industrie textile, à nouveau obligée de se repositionner, migre vers le bassin méditerranéen : « Le phénomène de délocalisation entamée par les entreprises européennes, à la fin des années 1990, [...], représentait environ 30% des investissements textiles du Maroc. »<sup>49</sup> Malgré cela l'industrie n'y survit pas, confrontée à une nouvelle concurrence :

« A partir de 1992, le marché marocain, particulièrement tourné vers l'export, allait subir de plein fouet les conséquences, d'une part, d'une conjoncture internationale défavorable marquée par la guerre du golfe, l'embargo aérien sur la Libye et la fermeture des frontières avec l'Algérie, mais et surtout par les mutations profondes techniques et commerciales en provenance de pays émergents comme la Chine et la Turquie, dont l'incursion sur le marché international a constitué de véritables "mouvements tectoniques". »<sup>50</sup>

La Chine, véritable rouleau compresseur, domine l'industrie textile depuis 2008. C'est son entrée en 2001 à l'Organisation mondiale du commerce ,OMC, qui sonne le glas : « cette adhésion bouleverse les données de la concurrence internationale »<sup>51</sup> . En 2005, « la fin de l'accord multifibre fait exploser les importations en provenance de la Chine »<sup>52</sup> malgré les mesures de sauvegarde imposées par l'Europe, la Chine devient « le quatrième principal importateur en Belgique, derrière la France, les Pays-Bas et l'Allemagne. »<sup>53</sup>. La fin des quotas à l'importation, fin 2008, affirmera « la dominance de l'industrie textile chinoise »<sup>54</sup>

---

<sup>47</sup> V., Héloïse, < <http://www.exaplace.com/retour-declin-secteur-textile> > article du 31 décembre 2013 visité le 20 mai 2015

<sup>48</sup> RODRIGUES ALVES, Alfredo Sergio, VANDENBUSSCHE, Hylke (promoteurs), *La délocalisation de l'industrie du textile européenne en Chine : un fait ou un mythe ?* Louvain- la-Neuve, 2008, p. 5.

<sup>49</sup> Alami, Abdelfettah, < <http://www.challenge.ma/le-textile-dans-lelan-de-lacceleration-industrielle-45504/> > article du 12 mars 2015 visité le 20 mai 2015

<sup>50</sup> *Idem*.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, RODRIGUES ALVES, Alfredo Sergio, p. 9.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>54</sup> *Op. cit.*, RODRIGUES ALVES, Alfredo Sergio, p. 29.

comme l'a remarqué Laurence Hermant qui a « vu le déclin d'une qualité vestimentaire arriver » et décrit le passage du « vêtements de haute gamme à une confection qui se faisait de plus en plus à l'étranger »<sup>55</sup>. Tout cela n'est pas étranger à ce que nous appellerons l'ouverture des « frontières textiles » qui a « petit à petit formé dans nos esprits l'idée qu'un vêtement ne coûtait pas cher »<sup>56</sup>, ce qui fait que le secteur de la réalisation est condamné non pas à disparaître mais à devenir l'exception, pour les années à venir.

Dans l'esprit des producteurs et des metteurs en scène aussi, l'idée qu'un vêtement ne coûte pas cher s'est installée et de là, l'idée qu'un costume puisse être cher ne trouve que rarement sa place. Un pantalon simple, par exemple, s'estime à deux jours de travail par une personne d'expérience ce qui correspond à un budget variant de 300€ à 350 €<sup>57</sup>. En comparant ce coût aux prix pratiqués dans la confection industrielle et dans les enseignes de seconde main, où l'on trouve aisément des pantalons pour moins de 100 €, nous voyons rapidement en quoi le costumier-réalisateur n'est pas concurrentiel. Ajoutons à cela la diminution des budgets liés à la culture et nous comprenons pourquoi les ateliers de réalisation de costume deviennent eux aussi des exceptions.

### **3. Contexte sociologique ou comment s'habiller en toute occasion**

« Relier, repriser, ravauter, c'est toujours réparer...le tissu social. »<sup>58</sup>

S'habiller, par définition, signifie mettre des habits, se couvrir de ses vêtements, couvrir son corps de ses vêtements. Ce corps, qui comme l'écrit Georges Vigarello est non seulement un « lieu où s'exerce la norme »<sup>59</sup> mais est aussi un « lieu d'identité »<sup>60</sup>. Pendant des siècles, le vêtement a paré ce corps, changeant, évoluant, variant au gré des contextes économiques, des conditions et conventions sociales. D'aucuns s'accordent à dire, tel Pierre-Yves Balut, qu'il est fondamentalement d'utilité sociale installant l'individu « en ses liens et en ses rôles »<sup>61</sup>. Son mérite est « de pouvoir réifier [...] ce qui n'est qu'un processus mental

---

<sup>55</sup> *Op. cit.*, HERMANT, Laurence, p. 13.

<sup>56</sup> *Op. cit.*, VANCRAENENBROECK, Thibault, p. 29.

<sup>57</sup> En se basant sur une moyenne salariale de la commission paritaire régionale 304 d'octobre 2018 et la commission d'entreprise de 2017, les plus usitées en région francophone.

<sup>58</sup> WALLON, Emmanuel, *La mobilité du spectateur*, in *Le théâtre de rue un théâtre de l'échange*, Études Théâtrales, 41-42, Louvain la Neuve, 2008, p. 212.

<sup>59</sup> VIGARELLO, Georges, *Le corps dans tous ses états*, in *Penser le corps*, Le Point Références, n° 70, 2017, Paris, p10

<sup>60</sup> *Ibidem*, p13.

<sup>61</sup> *Op. cit.*, BALUT, Pierre-Yves, p. 69.

unitaire »<sup>62</sup>. La vêtue participera de « l'identité sociale »<sup>63</sup> de la personne, aussi bien dans le quotidien que sur scène, dans ses liens avec les autres et dans les rôles qu'il tiendra avec eux. Le vêtement sera toujours révélateur bien que son sens échappe majoritairement tant à celui qui le porte qu'à celui qui le voit. D'ailleurs, « même si on y a droit, on ne porte pas n'importe quoi, n'importe quand, n'importe où »<sup>64</sup>. On n'imagine pas courir un marathon avec un pantalon de cuir ni aller au spectacle en maillot de bain ou en sous-vêtement, à l'inverse du jeans qui s'y invite couramment. Le jeans est, par excellence, le vêtement qui « constitue un code [...] souvent ambigu, contextuel et “sous-codifié” »<sup>65</sup>. Il peut signifier la désinvolture, la révolte ou au contraire être signe de conformité : son prix, sa matière ou sa coupe sont des signes qui pourront multiplier les sens.

En plus des conditions d'usages, des convenances ou autre recherche de confort qui interviennent dans le choix d'une tenue vestimentaire, se manifeste de plus en plus la recherche d'un style particulier. Porter un vêtement aujourd'hui, c'est aussi être influencé par la mode. D'après le sociologue Frédéric Monneyron « la mode comme concept et phénomène social »<sup>66</sup> est « une création occidentale »<sup>67</sup> qui apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle, tandis que l'historienne Yvonne Deslandres la situe début du XIV<sup>e</sup> siècle. D'après elle, ce qui distingue la mode occidentale est le fait de « changer de vêtement avant de les avoir totalement usés »<sup>68</sup>. Cela s'amplifie lors de la révolution industrielle et, depuis, plusieurs théoriciens se sont penchés sur le phénomène dont, entre autres, Adam Smith, Georg Simmel et Thorstein Veblen qui y voient un marqueur de domination des nantis, décisionnaires, sur le plus grand nombre<sup>69</sup>. Pierre Bourdieu y voit un signe de distinction de classes sociales tandis que Paul Yonnet y repère une opposition entre deux classes d'âge, les jeunes et les vieux<sup>70</sup>.

Indéniablement, la mode est « un élément important des mutations sociales contemporaines »<sup>71</sup>. Et si tous s'accordent pour dire que le vêtement est un signe social, que dire du vêtement de scène ? Sinon qu'il est « un signe au carré, [...]signe signifiant le

---

<sup>62</sup> Op. cit., BALUT, Pierre-Yves, p. 69.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>65</sup> DAVIS, Fred, *Fashion, Culture, and Identity*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, in GODART, Frédéric, *Sociologie de la mode*, Éditions La Découverte, Paris, 2016, p. 87.

<sup>66</sup> MONNEYRON, Frédéric, *La sociologie de la mode*, PUF, Paris, 2006, p.17

<sup>67</sup> *Idem*.

<sup>68</sup> Op. cit., DESLANDRES, Yvonne, p. 219.

<sup>69</sup> HAMMEN, Émilie et SIMMENAUER, Benjamin (commentés par), *Les grands textes de la mode*, Institut français de la mode et Éditions du Regard, Paris, 2017, p. 117.

<sup>70</sup> Op. cit., MONNEYRON, Frédéric, p. 38-39.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 40.

signe »<sup>72</sup> ! Probablement une des raisons qui fait dire à Yvonne Deslandres : « Il est rare qu'un grand couturier réussisse des costumes de théâtre ; l'optique de la scène est trop différente de celle de la rue. »<sup>73</sup> Et si tous deux — costumes de ville et de scène — habillent un corps, la dialectique entre les individus d'une société diffère de la dialectique qui se tisse entre acteurs ou entre acteur et spectateur. Et pourquoi le costume de scène ne serait-il pas lui aussi un élément important des mutations scéniques contemporaines ?

### 3.1. Démocratisation de l'habit, moindre différenciation des classes

La crise économique mondiale de la fin du millénaire presse l'occident à changer le paradigme de la croissance et, à la surconsommation, se mêlent des attitudes plus respectueuses qui font « la fortune des circuits parallèles de distribution »<sup>74</sup>. Magasins de seconde-main, soldieries, friperies et plateformes d'échanges se combinent aux grandes enseignes pour que l'individu s'accorde à « définir son propre concept d'habillement »<sup>75</sup>.

Quand le vêtement n'est plus porté pour signifier son appartenance à une classe sociale « mais invite bien plutôt à deviner le caractère d'un individu »<sup>76</sup> et que le prêt-à-porter vêt la population des pays industrialisés, tant dans la sphère du luxe que dans le domaine du *low-cost* — bas prix, bas de gamme —, il convient alors de dire que « les dissemblances sociales en matière d'habillement sont devenues infimes »<sup>77</sup> sans toutefois être inexistantes pour un œil averti. Puisque « la pression sociale qui imposait de se conformer à un seul style dominant a disparu »<sup>78</sup> et que « le costume a cessé d'être, partiellement du moins, le signe choquant de l'inégalité sociale »<sup>79</sup>, la différenciation des classes se fait moins évidente aujourd'hui qu'il y a cinquante ans.

Le prêt-à-porter, bouleversement le plus important au niveau vestimentaire démarre dans les années 1960 et même si le « processus d'adoption du prêt-à-porter n'apparaît

---

<sup>72</sup> BIET, Christian, *Des propriétés du costume et de la manière de s'en défaire*, in VERDIER, Anne ; GOETZ, Olivier et DOUMERGUE Didier (sous la direction de), *Art et usage du costume de scène*, Lampsaque, Vignon, 2007, p.11.

<sup>73</sup> *Op. cit.*, DESLANDRES, Yvonne, p. 257.

<sup>74</sup> ÖRMEN, Catherine, *Brève histoire de la mode*, Éditions Hazan, Paris, 2011, p. 187.

<sup>75</sup> *Idem.*

<sup>76</sup> *Op. cit.*, MONNEYRON, Frédéric, p. 72.

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> LAVER, James, DE LA HAYE, Amy, TUCKER, Andrew, *Histoire de la mode et du costume*, trad. HECHTER Michèle e.a., Thames & Hudson SARL, Paris, 2003, p. 291.

<sup>79</sup> *Op. cit.*, DESLANDRES, Yvonne, p. 334.

comme étant abouti que dans les années 1970 »<sup>80</sup>, il continue d'ébranler les codes. Pour preuve, Peter Brook en 1967 écrivait que « les coulisses rappellent à l'acteur qu'il pénètre dans un endroit particulier, qui requiert un costume, un maquillage, un masque, un changement d'identité. »<sup>81</sup> et posait ensuite cette question rhétorique, « le public ne s'habille-t-il pas, lui aussi, pour sortir du monde quotidien et entrer sur un tapis rouge dans un endroit privilégié ? »<sup>82</sup>. Or, force est de constater que non, lorsqu'il se présente au spectacle aujourd'hui, le public ne *s'habille* plus comme à l'époque. Abstraction faite de quelques soirées de gala à l'opéra ou dans certains théâtres bourgeois, il n'est plus question de se parer de ses plus beaux atours pour venir voir un spectacle. La plupart des spectateurs viendront dans leur tenue quotidienne, costume ou tailleur, robe, legging ou mini-jupe, très couramment en jeans, possiblement troué. Il semble bien que les codes vestimentaires aient changé et que le public se soit « émancipé des traditions »<sup>83</sup>. Mais doit-on supposer que l'acteur au théâtre ne requerrait plus de costume, de masque ou de maquillage ? Ce serait aller un peu vite. Si le lien entre le public et la scène est établi, il est aussi complexe et nous y reviendrons ultérieurement.

La mode, comme « marqueur social »<sup>84</sup> reflète les évolutions sociétales. Les conventions ont changé mais « l'état naturel de l'homme c'est de n'être pas de nature, sinon par convention »<sup>85</sup> et, se présenter en jeans ou en jogging peut sembler non conventionnel ou anti-conventionnel mais « même le "n'importe quoi" [...] n'est portable qu'en situation de contrat social »<sup>86</sup>. Pour autant, affirmer que « rien ne ressemble plus à un homme d'affaires client qu'un réceptionniste d'un grand hôtel quand l'uniforme est un costume sombre »<sup>87</sup> viendrait à négliger deux points importants. Le premier c'est la coupe, plus ou moins bien ajustée au corps, plus ou moins en adéquation à la conformité du corps. Il en va de même des multiples qualités textiles, des plus belles laines au plus basique des synthétiques, desquelles résultera une infinie variété de costumes sombres qui permettraient sans l'ombre d'un doute de différencier le réceptionniste de l'homme d'affaire. Le deuxième serait d'oublier que le costume n'est pas seul signifiant de l'image et que le langage corporel, les attitudes jouent un rôle tout aussi important. Le vêtement « semble jouer désormais les

---

<sup>80</sup> GODART, Frédéric, *Sociologie de la mode*, Éditions La Découverte, Paris, 2016, p. 95.

<sup>81</sup> BROOK, Peter, *L'espace vide, Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 1977, p. 165.

<sup>82</sup> *Idem*.

<sup>83</sup> *Op. cit.*, GODART, Frédéric, p. 104.

<sup>84</sup> *Op. cit.*, MONNEYRON, Frédéric, p. 5.

<sup>85</sup> *Op. cit.*, BALUT, Pierre-Yves, p. 70.

<sup>86</sup> *Idem*.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 49.

seconds rôles »<sup>88</sup> et « n'être plus qu'une pièce du puzzle parmi d'autres »<sup>89</sup> dit Catherine Örmén. Il est l'un des signes à notre portée pour décrypter un individu.

Et que dire d'un costume sombre sur scène qui, du fait de la pression économique, sera très probablement *low-cost* mais qui apparaîtrait, au besoin, comme le plus beau des costumes aux yeux des spectateurs !

### 3.2. Uniformisation, moindre différenciation des sexes

Uniformisation d'autant plus marquée qu'apparaît la mixité au sein « des collections pour femme et des collections pour homme qui se ressemblent et s'assemblent »<sup>90</sup>. Féminin ou masculin, le vêtement se fait interchangeable, en apparence seulement car « le premier rôle social du costume est de rendre discernable au premier coup d'œil celui qui le porte »<sup>91</sup>. Si les marqueurs de genre s'amoindrissent, deviennent moins prégnants, moins visibles, l'opposition des genres n'a pas disparu de notre société : « Le genre devient un objet d'une production permanente, un vaste champ d'expérimentation fondé sur un usage approprié des signes. »<sup>92</sup> Avec son ouvrage *Trouble dans le genre*<sup>93</sup>, Judith Butler avance le genre comme une construction sociale d'où émane la liberté de choisir son orientation. Pour Pierre-Yves Balut, la « différenciation sexuelle s'acculture comme tout autre, et il n'est pas obligé que toute société trouve la nécessité de les distinguer formellement [...] dans les guises vestimentaires, par des types formels tranchés et véritablement opposés. »<sup>94</sup> Malgré cela, l'homme qui s'habille en femme sera considéré comme déguisé ou travesti, voire déviant sexuel, car « le contrat social ne leur permet pas chez nous l'emprunt de vêtements féminins »<sup>95</sup>. Excepté pour quelques écossais en kilt ou quelque autre victime de mode des années 1980, la jupe n'entre pas dans le vestiaire masculin. Au contraire du pantalon devenu unisexes qui trouve place dans toutes les collections pour femme. Et si quelques femmes portent des pantalons hommes, les collections réellement unisexes sont rares. Par contre les pantalons « *boyfriend* » se répandent, qui donnent l'impression d'avoir été emprunté à la

---

<sup>88</sup> *Op. cit.*, ÖRMEN, Catherine, p. 197.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>91</sup> *Op. cit.*, DESLANDRES, Yvonne, p. 295.

<sup>92</sup> LE BRETON, David, *Grande est ta victoire...*, in *Penser le corps*, Le Point Références, n° 70, 2017, Paris, p. 72.

<sup>93</sup> BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, trad. Kraus, Cynthia, La découverte, Paris, 2011.

<sup>94</sup> *Op. cit.*, BALUT, Pierre-Yves, p. 102.

<sup>95</sup> *Idem*.

garde-robe masculine alors que la coupe reste féminine.

Le sens de boutonnage dans le vêtement, pour aussi anecdotique qu'il soit, apparaît paradigmatique de l'évolution des genres :

« Lorsqu'apparaissent les vêtements ouverts sur le devant, on constate que les femmes les croisent et les boutonnent de droite à gauche, et les hommes en sens inverse. L'explication traditionnelle de cette divergence est que la femme, portant l'enfant sur le bras gauche, doit garder la main droite libre afin d'ouvrir facilement son corsage pour le nourrir ; tandis que l'homme pourra saisir commodément de la main droite l'arme qu'il porte au côté gauche et commencer à se battre tout en fermant son vêtement de la main gauche. »<sup>96</sup>

Bien que ces comportements, ces postures, ces gestes ne soient plus d'usage, la coutume persiste et « donne une image frappante des rôles distribués au départ, à chacune des deux espèces humaines »<sup>97</sup>. Elle perdure principalement sur les vêtements recouvrant le haut du corps car pour ce qui est dudit pantalon, l'on remarquera depuis quelques décennies que le boutonnage de gauche vers la droite s'universalise, de sorte que le masculin l'emporte sur le féminin quand il s'agit d'uniformisation.

Parallèlement, un mouvement contradictoire à l'aplanissement des marqueurs genrés se déploie où, d'après David Le Breton, « l'apparence alimente [...] particulièrement une tyrannie qui touche la femme, plus corps que l'homme pour les imaginaires occidentaux, et plus astreinte à être objet du désir plutôt que sujet »<sup>98</sup>. L'apparente uniformisation du vêtement n'a en rien — ou si peu — changé les rôles attribués dans nos collectivités et nul n'est dupe de « croire qu'il suffise d'un pantalon pour modifier la position sociale des femmes »<sup>99</sup>.

Les textes dramatiques regorgent d'histoires de travestis, de Shakespeare à Jean Genêt, pour n'en citer que deux. Avec ce double mouvement d'uniformisation des genres d'une part et d'accentuation des stéréotypes genrés d'autres part, le scénographe disposera de plus de couleurs sur la palette avec laquelle il pourra jouer finement pour concevoir des costumes aussi bien contemporains qu'historiques.

---

<sup>96</sup> *Op. cit.*, DESLANDRES, Yvonne, p. 296.

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> *Op. cit.*, LE BRETON, David, p73.

<sup>99</sup> *Op. cit.*, BALUT, Pierre-Yves, p. 104.

### 3.3. Variations de modes, éclectisme

L'uniformisation, si elle trouve un fondement dans un désir de mixité, provient aussi de l'éclectisme ambiant, reflet de « l'attitude morale d'une société vis-à-vis du monde et de la vie en général »<sup>100</sup>.

Actuellement « le vêtement parle de moins en moins de social et de plus en plus de style et de goût personnel »<sup>101</sup>. « L'individualisation de la mode va de pair avec la diversification des prescripteurs de mode »<sup>102</sup> où chacun maintenant « peut se poser en prescripteur de mode »<sup>103</sup>. On peut dire qu'il y a autant de modes que d'individus ou que le syncrétisme est de mode ce qui mène paradoxalement à une uniformisation des silhouettes. La mode, les créations et leurs perpétuels renouvellements, serait moins l'affirmation d'une identité sociale qu'un piège pour ouvrir l'appétit du client, du consommateur, mis en place par l'industrie textile dont l'unique but est de créer la « pulsion d'appétence »<sup>104</sup> en proposant encore et encore de nouveautés qui n'ont de nouveau que d'infimes détails. Pulsions qui ne peuvent s'assouvir qu'avec le plaisir d'acheter puis de porter encore et toujours plus de vêtements. Or, encore d'après Pierre-Yves Balut, « la satisfaction du désir n'est pas en soi un mécanisme de démarquage social »<sup>105</sup>, il concerne tout un chacun, riche, pauvre, jeune ou vieux, pris dans le mécanisme vicieux installé par les industries du prêt-à-porter fondées sur la consommation.

Quand bien même tout le monde ne serait pas dupe, il est difficile de ne pas se conformer aux conventions en place. Et aussi paradoxal que ce soit, l'apparente variété proposée entraîne elle aussi une uniformisation du vêtement. Toutefois, le mouvement contestataire hippie des années 1970 « permet de rappeler que si le costume exprime le plus souvent l'attitude de celui qui le porte vis-à-vis de la société, il arrive aussi qu'il soit l'heureux messenger d'un esprit libre »<sup>106</sup> capable, dans la surabondance vestimentaire, de choisir « ceux qui expriment d'une façon harmonieuse son attitude intérieure, et non pas son personnage social »<sup>107</sup>. Nous ne parlons évidemment pas ici de la récupération stylistique

---

<sup>100</sup> *Op. cit.*, MONNEYRON, Frédéric, p. 117.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>102</sup> *Op. cit.*, ÖRMEN, Catherine, p. 193.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>104</sup> *Op. cit.*, BALUT, Pierre-Yves, p. 127.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>106</sup> *Op. cit.*, DESLANDRES, Yvonne, p. 292.

<sup>107</sup> *Idem*.

entreprise par le milieu mode mais bien des individus qui se démarquent des conventions en vigueur.

Que ce soit l'effacement des marqueurs de classes et de genre, ou la surabondance, les changements survenus ces dernières décennies dans l'espace social induiront forcément des mutations dans l'espace du spectacle puisque pour chacun, « leur environnement perceptuel est identique »<sup>108</sup>. C'est dans cette même surabondance vestimentaire et surabondance sémiologique, tout autant que dans cette uniformisation vestimentaire, que le scénographe-concepteur de costume devra puiser son inspiration pour habiller ceux qui seront sur scène.

#### 4. Contexte esthétique ou la crise du personnage ?

« Une oeuvre n'est rien d'autre qu'organisation des tensions »<sup>109</sup>

Envisager le contexte esthétique c'est considérer « l'ensemble des réflexions théoriques concernant le phénomène théâtral, qu'il s'agisse du texte ou de la scène »<sup>110</sup>. S'attacher à son actualité requiert toutefois de rendre compte du passé qui l'influe et, si le climat dans les arts de la scène contemporaine se caractérise « par le fait qu'il n'y a plus une norme conventionnelle mais une multiplicité de codes ou de modèles existants et manipulables, il s'agira alors de voir par rapport à quelles normes référentielles un auteur<sup>111</sup> se situe »<sup>112</sup>. On parle, on écrit, on théorise à propos de la crise du drame, de la dramaturgie — dans les deux sens du terme<sup>113</sup> —, de l'action, de la mimésis, de la fable, de la crise du dialogue ou de la crise du personnage. Nous y voyons le reflet des crises socio-économico-politique qui y président. Il s'avère que l'écriture théâtrale s'est modifiée de même que les autres formes artistiques et « ne respecte plus vraiment les genres, [...], le personnage, la fable, l'action aristotélicienne, la psychologie ou le point de vue "dramatique". »<sup>114</sup> Elle se libère sans déperir car « la forme la plus libre [...] n'est pas l'absence de forme. »<sup>115</sup> Comme l'écrivait Bernard Dort : « [r]eprésenter le monde contemporain [...] c'est encore et surtout

---

<sup>108</sup> *Op. cit.*, HAMMEN, Émilie et SIMMENAUER, Benjamin, p. 132.

<sup>109</sup> KANDINSKY, Vassily, *Cours du Bauhaus*, in LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contre-danse, Bruxelles, 2000, p. 210.

<sup>110</sup> NAUGRETTE, Catherine, *l'Esthétique théâtrale*, Armand Colin, Malakoff, 2016, p. 60.

<sup>111</sup> Auteur prit ici dans son sens le plus large.

<sup>112</sup> BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Paris, 2006, p. 615.

<sup>113</sup> Si l'on se réfère à l'ouvrage de DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sus, Arles, 2017.

<sup>114</sup> *Op. cit.*, BIET, Christian et TRIAU, Christophe, p. 647.

<sup>115</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, Éditions de l'Aire, Lausanne, 1981, p. 188.

élaborer des formes nouvelles, susciter des rapports neufs entre la scène, la salle et le monde. »<sup>116</sup>

Ces révolutions et/ou évolutions — que nous appellerons (r)évolutions — ont permis à l'habit de théâtre de devenir costume de scène. Elles n'iront pas sans l'influer entraînant des mutations au sein des métiers du costume que nous dévoilerons ci-après.

#### 4.1. La crise du drame... ou pas, évolution dramaturgique : actualisation et contextualisation du texte : reflux du naturalisme et de la reconstitution « historique »

« *Le Cid* en costumes contemporains pour les lycéens, *Cléopâtre* en rock dénudé pour les grands : cela rentabilise un lourd budget culturel. »<sup>117</sup>

En latence déjà aux alentours de la révolution française, manifeste aux alentours de 1880, l'avènement de la mise en scène entraîne la remise en question de la primauté de l'œuvre dramatique. André Antoine fait figure de proue de ce mouvement en France. Bernard Dort compare ce moment à un « saut dialectique »<sup>118</sup>. Néanmoins, le metteur en scène ne prend pas le pouvoir : à la suite de l'auteur, il « vient prendre en charge l'œuvre dramatique pour lui donner sens et vie à travers la représentation théâtrale. »<sup>119</sup>

La mise en scène, au sortir de la seconde guerre mondiale, manifeste

« l'autonomisation et la conscientisation de l'organisation scénique [...]. Le matériau textuel n'est plus considéré comme autosuffisant et c'est tout le travail — tout l'art — de la mise en scène de le compléter, de l'incarner, de l'actualiser (au sens premier du terme), en le doublant d'une autre écriture, celle des corps et des voix dans l'espace et le temps de la représentation »<sup>120</sup>.

Le metteur en scène se positionne en tant qu'interprète d'un texte — d'un matériau textuel — et orchestre la polyphonie des composants de la représentation en direction du public.

À partir des années 1960, c'est cette prise de conscience et ce caractère interprétatif

---

<sup>116</sup> DORT, Bernard, *Une propédeutique de la réalité*, 1967, in *Théâtres*, Seuil, Paris, 1986, p. 281.

<sup>117</sup> BADIOU, Alain avec TRUONG, Nicolas, *Éloge du théâtre*, Flammarion, Paris, 2016, p. 16.

<sup>118</sup> DORT, Bernard, *Condition sociologique de la mise en scène théâtrale*, 1967, in *Théâtres*, Seuil, Paris, 1986, p. 148.

<sup>119</sup> *Op. cit.*, NAUGRETTE, Catherine, p. 41.

<sup>120</sup> *Op. cit.*, BIET, Christian et TRIAU, Christophe, p. 657-658.

qui a suscité un regain d'intérêt pour les classiques surtout en France. Le metteur en scène, aidé parfois d'un dramaturge, proposa dès lors des grilles de lecture pour permettre au spectateur d'appréhender les intentions de l'auteur de façon univoque. Historiciser l'œuvre classique *via* une relecture critique « en la replongeant dans son contexte historico-social »<sup>121</sup>, c'est ce vers quoi tend la mise en scène du répertoire : la sémiologie au service de la scène, la « recherche du sens *via* l'interprétation de la mise en scène »<sup>122</sup>. Ce mouvement atteint son apogée dans les années 1980-1990 avec Jean-Marie Villégier, pour n'en nommer qu'un, qui revisita bon nombre de classiques « en considérant absolument le temps contemporain du jeu *et* le temps originel du spectacle »<sup>123</sup>. Avec trois de ses spectacles, *Le menteur*, *Sophonisbe* et *L'illusion comique*, de Pierre Corneille, accompagné de son costumier Patrice Cauchetier, il donna l'occasion aux ateliers du Théâtre National de Belgique de réaliser de fabuleux costumes d'époques. Dans son interview Colette Huchard, confirme « qu'on a fait des productions qu'on ne ferait plus maintenant [...] parce que les budgets ne sont plus suffisants. »<sup>124</sup>

Néanmoins, en cette fin de millénaire, la revisite du répertoire semble s'essouffler. À trop vouloir donner de sens, la scène se présente souvent trop édifiante. De nouvelles voix se font entendre afin de redonner la liberté d'interpréter au spectateur, à chaque spectateur, et non plus au seul metteur en scène-herméneute, afin de proposer des signifiants plutôt que des signifiés. Ce que ressentira le spectateur, la perception qu'il aura d'un spectacle, d'un texte, est ce qui préoccupe le metteur en scène. Un glissement du sémiologique vers le phénoménologique se perçoit dans tous les arts de la scène, ce qui va « entraîner le spectateur dans une expérience impliquant son imaginaire et les zones les plus troubles de son inconscient. »<sup>125</sup> Un certain refus du réalisme se manifeste ainsi que la méfiance vis-à-vis de la représentation mimétique sur scène — émanation du naturalisme et du symbolisme du début du XX<sup>e</sup> —. Le costume historicisé ne trouve plus sa place.

Derrière cette crise de la mimésis naturaliste et cette crise du signifiant se cache bien d'autres crises qui toutes s'enracinent dans la période de rupture d'avec le drame aristotélicien opérant jusque-là. Le texte ayant perdu sa suprématie, jouant au même titre

---

<sup>121</sup> *Op. cit.*, BIET, Christian et TRIAU, Christophe, p. 666.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 673.

<sup>123</sup> BIET, Christian, *Du national-classicisme au baroco-baroque*, in *Littératures classiques* 76, Armand Colin, 2011, p. 245-259.

<sup>124</sup> *Op. cit.*, HUCHARD, Colette, p. 7.

<sup>125</sup> *Op. cit.*, BIET, Christian et TRIAU, Christophe, p. 828.

que les autres éléments scéniques<sup>126</sup>, se cherche, se transforme, mute, sous la houlette d'auteurs tel qu'Ibsen, Tchekhov ou Maeterlinck. Cette crise de la forme dramatique fut théorisée, entre autres, par Peter Szondi dans son ouvrage *Théorie du drame moderne*, écrit en 1956. Il décrit une crise du drame en ce que s'y insère de l'épique, de la narration, de la subjectivité par-delà l'objet, par-delà le drame. Il ne voit d'avenir que dans l'épisation — ou épisation — du modèle brechtien, seul à même, pour lui, de rendre compte du monde dans lequel il s'inscrit.

A contrario, Jean-Pierre Sarrazac, voit au cœur de ces diverses mutations *L'avenir du drame*<sup>127</sup>. Tout en reconnaissant la sagacité de l'étude de Szondi à l'égard de ces mutations dramatiques repérées à la croisée naturo-symboliste, il lui reproche sa catégoricité à propos des écrivains tel Ibsen, Adamov, Pirandello ou Maeterlinck et sa vision mortifère du théâtre dramatique au profit du tout épique brechtien. Il propose d'envisager là une évolution qui se traduirait par un assemblage de formes dramatique, épique et lyrique et de considérer ces fragments cousus, décousus, recousus, à l'intérieur du « concept de rhapsodie — de pulsion rhapsodique à l'œuvre dans la forme dramatique — »<sup>128</sup>.

Dans ce climat d'après-guerre, plusieurs auteurs, dramaturges et metteurs en scène ont tenté de réinventer la forme scénique et son matériau textuel. Avec Jarry, Artaud, Beckett ou Sarraute c'est la mise en crise du dialogue : « Privé de sa fonction traditionnelle de formuler le conflit et de l'amener jusqu'à son terme, à travers une série finie de relations duelles, le dialogue dramatique se résorbe et dépérit tel un organe devenu inutile. »<sup>129</sup> La fable, l'action, tout se délite. Depuis August Strindberg, Armand Gatti et Michel Vinaver font renaître le montage fragmentaire. Quant à Kafka, Genet, Sartre, c'est au réalisme et au *persona* qu'ils s'attaquent.

Le silence, le commun, le néant, le vide, l'éclatement, se racontent, au-delà d'Auschwitz, au-delà d'Hiroshima, au-delà de la chute du mur de Berlin et encore au-delà des attentats du 11 septembre et des suivants. Ce qui se raconte s'eupéanise et se mondialise.

Pour reprendre le propos de Joseph Danan qui réunit les notions de « drame *de la vie* » sarrazacien et de « pièce-paysage » vinavérienne : « Lorsque l'impossibilité d'agir se

---

<sup>126</sup> Scénographie de l'espace, lumière, costume, son, vidéo, musique, nouvelles technologies, etc.

<sup>127</sup> *Op. cit.*, SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame*.

<sup>128</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne contemporain*, Circé, Paris, 2010, p. 19.

<sup>129</sup> *Op. cit.*, SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, p. 112.

constitue en paradigme majeur, c'est paradoxalement la voie de tous les possibles qui s'ouvre puisque, face à la détermination unique d'un réel actualisé, le réel n'est plus constitué que de l'infinité des possibles. »<sup>130</sup> Et le modèle dramaturgique, faute de ne plus se suffire à lui-même, se mêle à la peinture, à la musique, à la danse, à la performance et aux nouvelles technologies pour faire affluer les émotions chez le spectateur. Les matériaux textuels aujourd'hui sont si divers que deux grands succès au festival d'Avignon 2018 peuvent avoir des formes aussi opposées que *La Reprise* de Milo Rau, tragédie en cinq actes avec une écriture de plateau basée sur le meurtre d'un jeune homosexuel et *Arctique* d'Anne-Cécile Vandalem, fiction futuro-contemporaine dénonçant les magouilles politico-écologique à grand renfort de caméra. Cependant, un trait commun les rassemble, qui « est sans doute l'un des plus grands paradoxes du théâtre immédiatement contemporain, qu'en dépit de l'évolution postmoderne et du désenchantement de l'art, il persiste ainsi à vouloir dire le monde »<sup>131</sup>.

La scène contemporaine se dit post-dramatique<sup>132</sup> ? Peut-être. Fragmentaire ? Certainement. Si précédemment Sarrazac n'appréciait guère l'idée de la crise du drame szondiennne, il incite par la suite à repenser le concept en tant que « crise sans fin, aux deux sens du vocable. D'une crise permanente ; d'une crise sans solution sans horizon préétabli. D'une crise tout en imprévisibles lignes de fuites. »<sup>133</sup> Un ensemble de micro-crisis semblables à des mécaniques de roues dentées qui tourneraient ensemble ou séparément, dans un sens ou dans l'autre mais qui depuis 1880 ont effectivement imprimé un chemin... de non-retour.

Tel quel, sans jugements, sans analyses — et sans prénom — voici quelques protagonistes, quelques artistes qui chacun à leur manière, avec leurs expérimentations, leur geste esthétique, leur langage, s'illustrent dans le diorama scénique actuel et contemporain : Alaoui, Bloch, Bond, Brook, Delcuvellerie, Duras, Fosse, Genet, Jelinek, Handke, Kane, Kentridge, Koltès, Lagarce, Marleau, Marthaler, Missotten, Müller Ostermeier, Pessoa, Pommerat, Rau, Saalbach, Simmons, Vandalem, Wanson, Wilson, etc. Ils ont, en collaborant avec des scénographes-costumier fait évoluer la réflexion à propos du statut du costume dans les arts de la scène et participé à l'évolution des costumes qui est transversal à toutes ces crises.

---

<sup>130</sup> *Op. cit.*, DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, p. 54.

<sup>131</sup> *Op. cit.*, NAUGRETTE, Catherine, p. 335.

<sup>132</sup> se référer à LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.

<sup>133</sup> *Op. cit.*, SARRAZAC, Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne contemporain*, p. 19.

Marie-Noëlle Semet qui a mis en évidence le moyen d'expression politique du costume lors de la crise grecque de 2012 nous rappelle que « par temps de crise, le théâtre, [...] ne peut que relayer sur un mode esthétique les problèmes des citoyens ; ainsi les costumes peuvent-ils devenir un mode d'expression et un support problématique de ces questions »<sup>134</sup>. Elle a conçu, en pleine crise, des costumes dans une étoffe non tissée et peinte dans des couleurs vives, se rapprochant visuellement du papier mais plus solide et dont le prix était dérisoire. Ce choix « avait valeur de déclaration politique [...] : malgré la crise budgétaire, la création se portait bien, le théâtre survivrait aux restrictions imposées par l'état et la crise mondiale »<sup>135</sup>. Cette réflexion peut s'étendre à toutes les crises ou micro-crisis qui se sont succédé dans les arts de la scène depuis le début du XX<sup>e</sup> et qui ont induit des évolutions dans le costume de scène. Qu'il soit naturaliste, symboliste ou grotesque, historique ou contemporain, le costume se fera le reflet des évolutions esthétiques. Actuellement, il a tendance à copier le vêtement du quotidien mais « même si le costume de théâtre ne diffère pas des habits de tous les jours, il est de toute façon observé comme spécifique au spectacle : il est ostensiblement un costume »<sup>136</sup> Christian Biet ajoute encore que « c'est donc très logiquement qu'il est la métonymie du théâtre. »<sup>137</sup>, nous y reviendrons plus loin.

## 4.2. Et quid du personnage ?

Lisons d'abord un extrait d'article paru dans le supplément *Culture+Média* du quotidien *Le Soir* du jeudi 18 janvier 2018 et qui nous a interpellé. Il traite du collectif *Rien de spécial* qui réunit les acteurs Eno Krokjanker, Alice Hubball, Marie Lecomte et Hervé Piron :

« *Au théâtre, à la base, il y a des personnages, une histoire, un début, une fin, rappelle Hervé. Nous, on se demande si on ne peut pas faire autrement et quand même proposer quelque chose d'intéressant.* » Tout en jouant avec les codes. « *Ce n'est pas comme si on en faisait abstraction, confirme Eno. On joue avec le fait que*

---

<sup>134</sup> SEMET, Marie-Noëlle, *Le Costume comme moyen d'expression politique : la crise grecque à travers le Mariage de Koutroulis, en 2012 au Théâtre National d'Athènes*, in DOUMERGUE, Didier et VERDIER, Anne (sous la direction de), *Le Costume de scène, objet de recherche*, Lamsaque, Vijon, 2014, p. 204.

<sup>135</sup> *Ibidem*, SEMET, Marie-Noëlle, p. 211.

<sup>136</sup> BIET, Christian, *La recherche sur le costume de théâtre a (déjà) une histoire*, in DOUMERGUE, Didier et VERDIER, Anne (sous la direction de), *Le Costume de scène, objet de recherche*, Lamsaque, Vijon, 2014, p. 18.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 19.

*ce qu'on propose n'est pas ce qui est attendu. » [...] Au fil des spectacles, certains ingrédients reviennent régulièrement : partir de soi, ne pas créer de personnages, s'adresser directement au public... « C'est vrai que parfois, on se dit qu'on va raconter une histoire avec des personnages et on finit par les laisser tomber malgré nous », sourit Marie. « On a essayé mais ça ne nous convient pas, enchaine Hervé. Mais, en même temps, le spectateur ne sait jamais si les Marie, Alice, Eno et Hervé qui sont sur le plateau sont bien les mêmes dans la vie. C'est le jeu de l'autofiction. C'est lui, mais est-ce vraiment lui ? »<sup>138</sup>*

Ce *lui* dont le spectateur ne sait qui de l'acteur, du comédien ou du personnage est présent sur scène. Ce *lui* à propos duquel aucun ne peut, ou ne veut, exactement se positionner. Cet entretien de Jean-Marie Wynants avec le collectif *Rien de spécial* révèle un théâtre du présent où la question de la fable et du personnage sont sur la balance, un théâtre où il est question pour l'humain sur scène d'entretenir l'ambiguïté corps-acteur hypothétiquement personnage et brouiller l'assise et l'assurance du spectateur pour l'emmener ailleurs. Ce corps qui est « d'abord vu, [...] plus qu'il n'est »<sup>139</sup>, ce corps-acteur-(personnage), centre des préoccupations du costumier qui pour l'habiller — ou non — devra s'interroger à propos des « rapports qu'entretient le corps social du comédien avec le rôle qu'il joue à la fois de son point de vue, du point de vue du metteur en scène et du point de vue de ceux qui le regardent (les spectateurs, bien sûr, mais aussi les comédiens). »<sup>140</sup> Comment appréhender au mieux la question si ce n'est en épinglant dans l'histoire du théâtre les faits qui ont particulièrement affectés le personnage, ses relations à l'acteur et au spectateur et qui ont eu une incidence sur les costumes. Il ne faut pas perdre de vue que l'intérêt porté ici au personnage, à la mimésis ou à la fable ne prévaut que par ce qu'il est incarné par un corps à habiller.

Pour essayer de définir le personnage, Robert Abirached adjoint trois mots, issu du latin, « *persona*, *character* et *typus* »<sup>141</sup>. *Persona*, qui vient de *per* à travers et *sonum* le son, correspond au masque qui laisse passer la voix de l'acteur, qui lui permet de « rentrer dans son rôle » et par là-même de se défaire de sa propre identité. Le caractère produira l'identité du personnage par sa fonction, son contour psychologique, par une série de signifiants dont les signifiés seront décodés par le spectateur en fonction des conventions d'usage. Le type

<sup>138</sup> Entretien dans *Culture + Médias* (supplément au quotidien *Le Soir*), 18 janvier 2018, p.19.

<sup>139</sup> *Op. cit.*, BIET, Christian et TRIAU, Christophe, p. 447.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 444.

<sup>141</sup> ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, Paris, 1978, Rééd. Gallimard, Paris, 1994, p. 16.

relève de la symbolique, de la mémoire et de l'inconscient du public. Le personnage est la « somme d'indices et de repères »<sup>142</sup> fournis par ces trois éléments qui engendreront un sens en produisant une image de la réalité — et non la réalité même— en vertu de la *mimèsis* théâtrale aristotélicienne dont on sait qu'elle « ne copie pas le réel, elle l'invente »<sup>143</sup>. Le personnage n'est réel que dans la fiction, en ce qu'il sert la fable. La remise en cause d'un ou plusieurs de ces éléments, rôle, caractère, type, fera flancher, faiblir, céder le personnage ou au contraire lui permettra de revenir, persister, perdurer.

Depuis l'antiquité grecque jusqu'aux alentours du XVII<sup>e</sup>, le public, était habitué à interagir avec les personnages agissant au sein de la fable pour résoudre le conflit. Ce théâtre affiche sa théâtralité à la lumière du jour jusqu'à la Renaissance qui s'évertuera à complexifier l'image au point de l'illusionner, à la suite de quoi le drame bourgeois du XVIII<sup>e</sup>, trop enclin à imiter la réalité, finira par discréditer la *mimèsis*, qui avait déjà souffert de la contrainte des poéticiens dogmatiques du siècle précédent.

Il est impératif qu'une relation s'établisse entre l'acteur, le personnage et le public puisque « hors de cette relation triangulaire, il n'y a pas de théâtre »<sup>144</sup>. Car le personnage n'a de vie, outre sur papier, que s'il s'incarne au travers du corps de l'acteur et que le spectateur accepte d'être complice de la médiation du comédien qui va jouer, afin d'aller au plus près des intentions de l'auteur ou, plus tard, du metteur en scène. Sans la complicité du spectateur, rien ne peut se réaliser.

Avec le drame bourgeois le personnage évolue, son caractère est renforcé. Il acquiert un état civil, une physionomie et souvent même, un costume lui est préétabli par l'auteur pour qu'à son arrivée sur scène il soit aussitôt reconnu par le public. C'est en ce sens que Diderot, géniteur du théâtre moderne, préconisait de présenter l'acteur car pour lui « il y a bien d'avantage à rendre les hommes tels qu'ils sont. »<sup>145</sup> La confrontation de sa théorie à la réalité de la scène de l'époque aura révélé son paradoxe puisque le personnage rendu sur scène ne sera plus qu'un miroir réaliste, plaisant voire complaisant avec le public qui s'y identifiera. La *mimèsis* de ce fait tronquée, renverra au spectateur « une image de l'univers et de lui-même revue et corrigée à sa meilleure convenance »<sup>146</sup> et finalement contraire à la sensibilité diderotienne. Il en va de même des costumes de scènes qui seront jolis à voir et

---

<sup>142</sup> *Op. cit.*, ABIRACHED, Robert, p. 54.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>145</sup> DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, in *Diderot et le théâtre : Le drame*, Pocket, Paris, 1995, p. 134.

<sup>146</sup> *Op. cit.*, ABIRACHED, Robert, p. 122.

contribueront à offrir un spectacle simplement plaisant.

Émile Zola pleure pour plus de réalisme. André Antoine met de la viande sur scène, *exit* les toiles peintes et, avec Constantin Stanislavski, ils renouvellent le jeu du comédien. Ils l'exonèrent des conventions et incitent « l'acteur à être le personnage, entièrement, et à s'approprier sa vie en revêtant son costume »<sup>147</sup>, qui évidemment sera une reproduction fidèle de la réalité ou issue immédiatement de la vie réelle. Antoine va même jusqu'à dire qu'il ne faut surtout pas que le comédien apparaisse sous le personnage, faute de quoi « la fable est interrompue. »<sup>148</sup> Le naturalisme qui se veut en opposition avec le drame bourgeois surenchérit tellement dans le réalisme qu'il parvient à justifier et amplifier les errements du drame bourgeois, s'engouffrant lui aussi dans un paradoxe où plus aucune théâtralité n'a de droit. Toutefois, le mouvement perdure encore aujourd'hui même s'il s'est quelque peu affaibli par les attaques à son encontre.

Une offensive radicale à l'égard de la mimétique est menée par les symbolistes, en réaction au naturalisme, entraînant un déni total du réel, une réification de l'acteur et une désincarnation du personnage. Si la crise ou mutation du drame est en cours alors depuis quelques années, la crise du personnage s'inscrit particulièrement ici avec Maurice Maeterlinck, par exemple, qui ne peut — ou ne veut — même pas situer les personnages de *Pelléas et Mélisande* dans une époque précise et propose à Lugné-Poe, pour sa mise en scène, de les camper comme bon lui semble au XI<sup>e</sup> ou au XV<sup>e</sup> ; ce sont là deux options esthétiques très différentes : Moyen Âge ou début Renaissance. Et plus encore avec Gordon Craig qui ne désire rien moins que des acteurs marionnettiques. Lui qui a révolutionné la scène dramatique à bien des égards et l'a également abondamment théorisée va jusqu'à rêver une scène de théâtre sans acteurs.

À chaque évolution de la scène théâtrale, la mimésis se réforme et le rapport au réel est chamboulé semant le trouble dans les relations acteur-comédien-personnage et vers le public ou plus précisément vers *le* spectateur puisque de plus en plus, le théâtre ne s'adresse plus à un public homogène mais bien à chaque spectateur en particulier.

Le costume qui était jusque-là « un “outil de travail” servant spécifiquement à transformer l'interprète en un personnage »<sup>149</sup>, acquiert potentiellement un statut dramatique

---

<sup>147</sup> *Op. cit.*, ABIRACHED, Robert, Gallimard, Paris, 1994, p. 165.

<sup>148</sup> *Idem.*

<sup>149</sup> PINASA, Delphine, *Le CNCS, site-ressources pour la recherche sur le costume de scène*, in DOUMERGUE, Didier et VERDIER, Anne (sous la direction de), *Le Costume de scène, objet de recherche*, Lampsaque, Vignon, 2014, p. 19.

et devint ainsi un signe que chaque spectateur peut interpréter.

August Strindberg et Henrik Ibsen, souvent présentés comme figures de proue de la rupture dramaturgique, à la jonction du naturalisme et du symbolisme, proposent un miroir brisé au spectateur où le personnage issu du quotidien est, en tout ou en partie, une émanation de l'inconscient qui tend à l'abstractivité, où l'acteur « prête son corps pour aider au dévoilement de l'âme »<sup>150</sup> et où le signe s'impose. Faut-il rappeler la figure de l'Inconnu dans *Le Chemin de Damas*, en perte de caractère, avec lequel Strindberg met en avant les rapports du personnage avec lui-même et sa quête du moi. Ou encore la question de l'identité qui est au cœur de *Peer Gynt*, personnage de la pièce éponyme d'Ibsen, qui épluche un oignon et n'y trouve pas de noyau, seulement le vide : cette métaphore de lui-même, c'est le néant du personnage mis à nu. Ce sont là des textes qui peuvent inviter un scénographe costumier à concevoir des costumes également comme des métaphores.

En même temps, Stanislavski, déjà cité, a continué et approfondi ses recherches sur le jeu du comédien et la construction du personnage. Il axe sa pédagogie sur l'acteur et sa relation au personnage, au-delà de l'incarnation ou l'identification au personnage, il propose que l'acteur se substitue au personnage, qu'il relaye le personnage, ce qui le place entre le réel et l'imaginaire. L'altérité du personnage s'exprime au travers de l'acteur schismatique qui voyage entre le réel et l'imaginaire de manière sensible et avec émotions. Le spectateur prédisposé parce qu'ému penchera vers l'identification quitte à confondre acteur et personnage.

Dans cette légère anfractuosité apparue entre le personnage et l'acteur, Pirandello va s'engouffrer et prendre comme matériau textuel le théâtre et la recherche d'identité du personnage dans ledit théâtre. Dans *Six personnages en quête d'auteur*, il démantèle toutes les relations qui pourraient exister entre auteur, acteur, personnage et spectateur. Il démonte la mimésis, le langage, la psychologie des personnages, il brouille les identités. « Les conséquences de cette perte d'identité seront capitale, car, si ce n'est plus "moi" sur scène, qui est cet "autre" ? »<sup>151</sup> Suffit-il, pour répondre à la question, d'écouter Pirandello lui-même, dans sa préface ?

« Mais peut-on représenter un personnage en le refusant ?  
Évidemment, pour le représenter, il faut au contraire l'admettre dans  
l'imagination, et, ensuite, l'exprimer. Et moi, en effet, j'ai admis et

---

<sup>150</sup> *Op. cit.*, ABIRACHED, Robert, p. 211.

<sup>151</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre, *Personnage (crise du)*, in *Lexique du drame moderne contemporain*, Circé, Paris, 2010, p. 151.

réalisé ces six personnages : toutefois, je les ai admis et réalisés en tant que personnages refusés : en quête d'un autre auteur. »<sup>152</sup>

Un des paradoxes pirandelliens se révèle — en partie — dans les descriptions très minutieuses de ses personnages excessivement réalistes, « un homme d'une cinquantaine d'années, en veston noir et pantalon clair, à l'air renfrogné et aux regards hargneux à force d'être mortifiés ; une pauvre femme en grand deuil de veuve »<sup>153</sup>, ne déparant pas du tout de la mimésis aristotélicienne bien que la crise de la représentation, la crise du drame et la crise du personnage fondent sa dramaturgie. Il faudra attendre Bertolt Brecht et Antonin Artaud pour sortir de cette propension mimétique.

Stanislavski tout comme Pirandello ont poussé le concepteur de costumes à un vérisme que condamne résolument Roland Barthes dans son article *Les maladies du costume de théâtre* paru en 1955. En plus de s'insurger contre le costume trop vériste, il condamne l'excès d'esthétisme et l'apparente somptuosité que pouvaient avoir les costumes de scène à cette époque. Comme le fait remarquer Catherine Naugrette dans sa (re)lecture de l'article, c'est après avoir découvert le Berliner Ensemble, à l'aune de la dramaturgie et esthétique brechtienne, que Barthes critique la scène française de l'époque au travers de ses costumes.

### 4.3. Atténuation ou effacement de la coupure sémiotique entre interprètes et spectateurs : abolition du 4<sup>e</sup> mur, similitude des vêtements

Pendant ce temps, du côté de la Russie, Sergueï Eisenstein et surtout Vladimir Maïakovski, vont faire « exploser en mille morceaux le théâtre à l'italienne »<sup>154</sup>. Vsevolod Meyerhold à l'intérieur de ses espaces fragmentés, abstraits, voués au mouvement, habillera ses acteurs de salopettes de travail toutes identiques, les dépossédant de personnage. Ces expériences encourageantes à l'encontre de la mimésis seront avortées par les pouvoirs politiques en place, qui y voient l'éventualité d'encourager des propagandes ennemies.

Dans leur sillage, le premier à vouloir se défaire complètement de la *mimésis* est Bertolt Brecht. Il restaure la théâtralité et préconise une réalité produite, non mimétique. Rien dans son théâtre n'est caché, toutes les illusions, les fictions, les mensonges sont à

---

<sup>152</sup> PIRANDELLO, Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, Librairie Générale Française, 1995, trad. de l'italien de l'édition définitive de 1936, p. 42.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 36

<sup>154</sup> *Op. cit.*, ABIRACHED, Robert, p. 255.

découvert. C'est un théâtre de conventions qui s'évertue à garder le spectateur en éveil, capable d'analyser, de s'engager et de produire un jugement critique sur le monde, au sortir du spectacle. Dans son ouvrage *L'espace vide*, Peter Brook signale une corrélation intéressante entre Bertolt Brecht et Gordon Craig qui « voulait qu'une ombre symbolique remplace une forêt de carton-pâte parce que à son sens, une indication inutile captait notre attention aux dépens de quelque chose de plus important. »<sup>155</sup> et Brecht qui « l'a appliqué non seulement aux décors mais aussi au travail de l'acteur et à l'attitude du public »<sup>156</sup>. Cette intensification de la théâtralité s'accompagne d'un dédoublement de l'acteur dès lors que « le comédien épique se place devant le personnage en interrogateur »<sup>157</sup>. Le personnage est inclus dans ce mouvement, il est revêtu des costumes soignés dont les choix de couleurs, matières, formes et volumes vestimentaires ont une raison d'être, une justification, un sens. D'après Roland Barthes, « la dramaturgie brechtienne [...] a moins à exprimer le réel qu'à le signifier. »<sup>158</sup>. D'une légère anfractuosité repérée plus avant entre l'acteur et le personnage survient la distance, le *Verfremdungseffekt*, l'effet d'étrangéisation, de distanciation, nécessaire pour que le spectateur ne puisse s'identifier au personnage. Un des procédés préconisés pour établir cette distanciation est l'adresse publique au spectateur. L'acteur interconnecte directement avec le spectateur en donnant voix à son personnage ce qui a pour effet, à cet endroit, de faire disparaître ce mur invisible entre la salle et la scène dénommé le 4<sup>e</sup> mur ou la coupure sémiotique. Un autre des procédés est de parler de son personnage à la troisième personne, de jouer à jouer.

Si des distances s'établissent entre l'acteur et son personnage, entre le public et le personnage, si la *mimèsis* tend à disparaître, le personnage lui est toujours présent. Le théâtre brechtien maîtrise l'illusion, sans la vaincre, de même qu'il contrôle la coupure sémiotique. La scénographie, costumes et décors, procède par métonymie, non pourvus de réalisme mimétique mais présentant une forte charge sémiotique, ils participent à une esthétisation de la scène.

De façon diamétralement opposée à la distanciation brechtienne, Antonin Artaud imagine un théâtre où l'acteur ne joue pas à jouer mais serait dans le « faire ». Il n'y a pas de distanciation possible pour l'acteur puisqu'il n'y a plus de personnage. Sans personnage,

---

<sup>155</sup> *Op. cit.*, BROOK, Peter, p. 103.

<sup>156</sup> *Idem.*

<sup>157</sup> *Op. cit.*, ABIRACHED, Robert, p. 294.

<sup>158</sup> BARTHES, Roland, *Les tâches de la critique brechtienne*, 1956, in *Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 2002, p. 209.

aucune crainte d'identification du côté du spectateur non plus. C'est un corps sans médiation, un corps partiellement dépossédé de lui-même qui fait face au spectateur. Artaud rejette toute la tradition millénaire du théâtre occidental, toute théâtralité mais préconise un costume « rituel et révélateur, de manière à donner “à chaque acteur comme un double corps, de doubles membres”, à la ressemblance de l'artiste oriental qui, dans son costume engoncé “semble n'être plus à lui-même que sa propre effigie” »<sup>159</sup>. Vêtu de la sorte, l'acteur peut libérer les pulsions qui susciteront des sentiments d'ordre métaphysique chez le spectateur.

Sans personnage il n'y a pas de théâtre, sans coupure sémiotique il n'y pas de théâtre. De l'impossibilité de la représentation découle l'aporie artausienne qui demande à son acteur de « faire », sans médiation, tout en l'entravant dans un costume.

Si Brecht et Artaud sont généralement opposés il est plus intéressant de voir ce qui les rapproche. D'abord, le refus de la mimésis aristotélicienne qui a ouvert le débat sur les différents degrés de réalité possibles sur scène. Ensuite, la dénégation de la coupure sémiotique, qu'elle soit totale ou partielle. Et pour finir, la question de l'acteur et son personnage ou son double, libéré de ce fameux 4<sup>e</sup> mur. Ce sont là des questions qui animent encore et toujours la scène contemporaine. Il serait trop complexe de présenter tous les courants du théâtre de création — qui se distingue de la relecture des classiques vue précédemment — apparus depuis la seconde guerre mondiale, puisant généralement leur inspiration dans l'un des mouvements dramatiques, mis au jour par Brecht et Artaud, ou les deux. Oscillants de l'un à l'autre ou empruntant plus à l'un qu'à l'autre, les auteurs dramatiques et scéniques ont tous, à nouveau, entrouvert la porte à la mimésis — difficile de s'en défaire complètement — ce qui permit un retour affaibli du naturalisme. Arthur Adamov, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, entre autres, ont mis en cause et remanié les codes de la représentation. Ils se sont attaqués tant au personnage et à son langage qu'à la fable dans son aspect spatio-temporel. À contre-courant du désir d'Artaud, le personnage s'accroche avec ténacité et s'adapte à sa nouvelle vie, se meut dans la distance d'avec l'acteur qui le confine parfois très loin de lui au point de ne plus être perçu par le spectateur. La fable morcelée, le personnage erre et se fuit lui-même voire hors de lui-même. Dissemblables selon les auteurs, ces personnages partagent tous, d'après Abirached, le fait « d'être dispensés d'entretenir des accointances avec l'homme moyen, comme il agit, comme il raisonne et tel qu'il croit être et se sentir. Ils ramassent en eux [...]des attitudes,

---

<sup>159</sup> *Op. cit.*, ABIRACHED, Robert, p. 368.

des rêveries, des phantasmes, des angoisses, réduits à leur quintessence. »<sup>160</sup> Leurs corps sont déformés, tronqués, mutilés tandis que d'autres seront réduits à la parole. Ce « nouveau théâtre » voit l'acteur s'estomper « pour livrer passage à travers son corps à des puissances anonymes, qu'il doit pourtant — c'est son nouveau paradoxe — savoir gouverner mathématiquement. »<sup>161</sup> Dans ces conditions, et lorsqu'un corps ou une partie subsistera, leur costume se réduira généralement à une stylisation ou une abstraction d'humain « dont un maquillage outrancier vient parfois relever la médiocrité »<sup>162</sup>. Les scénographies, empruntes de mimétisme sont souvent closes, piégeant ses occupants. Le public se sent aussi concerné par ces questions, à moins que ce ne soit lui, fragilisé dans sa chair par deux guerres mondiales, qui insuffle la tendance et soit pris au piège. La scène dramatique, comme les arts plastique, se départit au fur et à mesure de la figuration et la nouvelle théâtralité « instaure un ordre qui cherche la garantie de sa justesse dans la seule rêverie de ses spectateurs. »<sup>163</sup>

#### 4.4. Écrans, éclectisme, abhumanisme, performance sur la scène contemporaine

Avec l'avènement du cinéma parlant et plus encore l'entrée de la télévision dans les foyers, le personnage mimétique se répand sur les écrans. Il en résulte que « le théâtre ne prétend plus nous fournir l'illusion de la réalité [puisque] le cinéma et la télévision y pourvoient bien plus efficacement »<sup>164</sup>. Au tournant des mouvements sociaux de mai 1968, cette nouvelle crise de la représentation mimétique voit la scène devenir un lieu d'expérimentation. Le théâtre doit se démarquer et se réinventer pour rencontrer à nouveau un public.

Le personnage-héros qui prévalait jusqu'au Siècle des Lumières s'est transformé graduellement en homme du commun, de la rue ou du quotidien. En 1976, dans un entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, Jean-Paul Wenzel raconte qu'il s'efforce

« de produire des figures qui ressemblent au plus près possible, à l'immense majorité des Français. Si, toutefois, ces personnages peuvent paraître malades, alors leur maladie ne porte qu'un nom, elle

---

<sup>160</sup> *Op. cit.*, ABIRACHED, Robert, p. 395.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 426.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>164</sup> DORT, Bernard, *Un renversement copernicien*, 1967, in *Théâtres*, Seuil, Paris, 1986, p. 254.

s'appelle *normalité* (...) notre visée est d'entretenir entre le public — le public populaire tout particulièrement — et les personnages (...) un rapport où le spectateur puisse se reconnaître, si l'on peut dire "exemplifié", dans le personnage »<sup>165</sup>

À force de *normalité*, le personnage perd — une fois de plus — de son caractère et devient *n'importe qui*. L'exemplification du personnage va neutraliser son identité, dissoudre sa personnalité, le fondre dans la masse.

À la dépersonnalisation du personnage, ci-avant décrite, Jean-Pierre Sarrazac préfère l'idée d'*impersonnalisation* et propose le nouveau concept dramaturgique de l'*Impersonnage* qui permet de voir « se dégager la terrifiante épure du non humain de l'humain. »<sup>166</sup>. Pour lui, les dramaturges modernes et contemporains « visent cette dimension impersonnelle et *transpersonnelle* de l'humain. Dimension où l'humain se trouve enfin en position de témoigner du drame de la vie ("en général", comme l'on dit), y compris, bien sûr, de l'*inhumanité* qui, à coups redoublés, frappe et s'empare de cette vie "en général". »<sup>167</sup> Cela se traduit le plus souvent sur scène par des costumes qui « raconteront » la banalité et seront issu de notre quotidien, tout en restant « ostensiblement un costume »<sup>168</sup>, comme nous l'a dit précédemment Christian Biet, car « même si le costume de théâtre et les vêtements des spectateurs se ressemblent, même s'ils sont absolument semblables, on sait parfaitement que dès qu'ils apparaissent sur scène [...] ce sont des objets qui "jouent" ». Il en résulte une modification de leur statut puisqu'ils deviennent « à la fois vêtement social et costume dramatique »<sup>169</sup>.

Une autre approche à associer, est celle de Michel Corvin, qui dans son ouvrage *L'homme en trop* tente de définir la dramaturgie de l'abhumanisme qui a pris naissance dans l'esprit des symbolistes et est en cours selon lui depuis les années 1950 sur les scènes occidentales contemporaines. Il définit l'abhumanisme comme se glissant dans l'écart entre l'humanisme philosophique et l'humanisme dramaturgique, entre le personnage-personne et le personnage-acteur. En posant la question de la pertinence pour le personnage de représenter l'Homme d'aujourd'hui alors que « l'homme, au fond, est un être en suspens que

---

<sup>165</sup> *Op. cit.*, SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, p. 92.

<sup>166</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre 2*, Circé, Strasbourg, 2015, p. 159.

<sup>167</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'impersonnage*, in, in *Jouer le monde, La scène et le travail de l'imaginaire*, Études Théâtrales, 20, Louvain la Neuve, 2001, p. 49.

<sup>168</sup> *Op. cit.*, BIET, Christian, *La recherche sur le costume de théâtre a (déjà) une histoire*, p. 18.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 16.

mutile toute incarnation ; et cependant on continue à le représenter »<sup>170</sup> et de reprendre les mots de Claude Régi, « “comme si l’homme n’était pas multiple, n’était pas, de fait, totalement indéterminé, aussi indéterminé encore maintenant que le fut l’univers avant sa création.” »<sup>171</sup>. Indéterminé voire non déterminant, c’est de cette façon, que l’on pourrait qualifier les costumes de ses spectacles. Son scénographe Daniel Jeanneteau, dans un entretien avec Georges Banu, dit qu’ils se résument généralement en « des pantalons et des tee-shirts proches de ceux que portaient les acteurs en cours de répétitions ». La seule motivation qui lui est demandée est qu’il « n’induisse pas de sens particulier » afin que « le corps de l’acteur continue d’être une surface qui puisse recevoir [...] les projections de son propre mental et de celui du public »<sup>172</sup>. Ce désir pour certains dramaturges de décentrer l’homme, l’humain de la scène et d’aller jusqu’à tenter de le faire disparaître va ébranler les codes et conventions du théâtre. En sortant, parfois presque totalement, l’Homme de la scène, se pose les questions : que reste-t-il du personnage ? Et que reste-t-il du corps qui l’incarne ?

« Quel que soit le degré de *sur-* ou d’*ab*-humanité que le texte propose, ne pas oublier que c’est l’humain qui donne du corps à cette *sur-* ou *ab*-humanité et que donc le résultat n’est qu’un “comme si” qui ne prétend à rien d’autre qu’à une création esthétique sans réalité autre que verbale ou scénique. Il n’y a ni dieu ni de non-homme sur scène mais seulement [...] une image sans consistance : imagerie imaginaire. Ce qui correspond strictement à la nature du fait théâtral : l’abhumanité mise en œuvre par certains dramaturges est la construction imaginaire la plus proche de l’a-réalité du théâtre. »<sup>173</sup>

Cette approche ontologique du corps scénique, influe forcément sur l’apparence de ce corps en scène. Comment habiller ce personnage qui fuit ou n’est plus ? Comment habiller cet *homme en trop* ? Comment habiller cet humain qui n’en finit pas de disparaître alors que l’acteur résiste, puisqu’ « aussi longtemps qu’il a quelque chose à dire, l’acteur a du grain à moudre et peut entrevoir un passage vers l’au-delà des mots. »<sup>174</sup> Mais cette présentation non-mimétique, est-ce encore du théâtre ? N’est-on pas plutôt dans la performance ? Ou, plus près de ce que Joseph Danan définit comme « acte théâtral [...] vivifié par la

---

<sup>170</sup> CORVIN, Michel, *L’homme en trop, L’abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2014, p. 68.

<sup>171</sup> *Idem*.

<sup>172</sup> JEANNETEAU, Daniel et BANU, Georges (dans un entretien de), in LIEBER, Jean-Claude et Sophie-Justine, *Les imaginaires du théâtre*, La nouvelle revue française 534-535, Paris, 1997, p. 164

<sup>173</sup> *Op. cit.*, CORVIN, Michel, *L’homme en trop, L’abhumanisme dans le théâtre contemporain*, p. 29.

<sup>174</sup> ABIRACHED, Robert, *Le comédien : notes sur un autre paradoxe*, in *Jouer le monde, La scène et le travail de l’imaginaire*, Études Théâtrales 20, Louvain la Neuve, 2001, p. 16.

performance »<sup>175</sup>, repérable soit par le refus de la *mimèsis* et du personnage, soit par « un jeu avec la *mimèsis* et le personnage qui se dénonce et ne crée leur illusion que pour mieux nous rabattre, sans cesse et comme impitoyablement [...] sur la seule réalité des planches : l'ici et maintenant du théâtre, des acteurs-performeurs en train de faire ce théâtre. »<sup>176</sup>

D'un autre côté, certains « auteurs se remettent [...] à “raconter des histoires” avec des personnages “identifiables”, même si le théâtre contemporain a recours à des procédés de déconstructions du discours, de morcellement de la trame narrative, de techniques de collage [...], de variations autour de l'adresse public »<sup>177</sup>. Ces fictions contemporaines impliquent-elles un retour au costume mimétique, au costume vériste voire au costume d'époque ? Parfois, cela se peut mais dans l'ensemble, ce genre de costume se raréfie au profit du costume contemporain.

De toute façon, n'y a-t-il qu'à l'intérieur de la fiction que se pose la question du statut du personnage ? Ne peut-on se la poser également dans le réel, le performatif ? « Car qu'est-ce que le personnage ? C'est un acteur qui fait semblant de ne pas être là. Alors il n'y a vraiment personne sur scène ? Si, il y a des vêtements qui parlent avec, en guise de visage, des masques de peau. »<sup>178</sup>, nous dit Michel Corvin.

Les grandes mutations tant économiques que sociales et artistiques, apparues au xx<sup>e</sup> ont permis à l'habit de théâtre de devenir costume de scène, d'avoir un statut et une fonction. Pour autant, l'hétérogénéité de la scène contemporaine ne permet pas d'identifier précisément ce statut qui demeure souvent équivoque. Naturellement, les métiers qui y sont liés ont eux-aussi évolué. Dans cet éclectisme, que le personnage soit là ou pas n'est pas la question. Ce qui importe c'est qu'il n'y a plus à l'heure actuelle de représentations figuratives ou anecdotiques de l'homme qui résistent à la scène. Que ce soit le personnage ou l'acteur à habiller, il faudra l'habiller au plus près de ce qu'est l'homme aujourd'hui. Rappelons-nous le peu de différenciations existantes dans le costume de ville pour comprendre que seul l'infinité sémiotique subsiste dans le costume de scène. C'est avec cet insaisissable que le concepteur de costume va donner subtilement à percevoir au spectateur. Et si les écrans s'invitent sur scène depuis Eisenstein, Piscator et Meyerhold, c'est surtout la captation vidéo en direct, de ces dernières années, qui impactera non seulement le

---

<sup>175</sup> DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance*, Actes Sud, Arles, 2013, p. 57.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>177</sup> MUHLEISEN, Laurent, *Panorama des écritures européennes contemporaines*, in, *Nouvelles écritures européennes*, Théâtre Public 223, Montreuil, 2017, p. 8.

<sup>178</sup> *Op. cit.*, CORVIN, Michel, *L'homme en trop, L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, p. 191.

scénographe costumier mais également le costumier-réalisateur et le régisseur costume. En effet, un costume vu de près, en gros plan ou en plan rapproché demande un souci du détail que ne requiert pas le costume d'un acteur vu de loin.

L'ensemble des (r)évolutions, relevées jusqu'ici, que ce soit du point de vue économique, sociologique ou esthétique conviera et le scénographe-costumier, et le costumier réalisateur, et le régisseur costume, à faire évoluer leur pratique et à s'adapter.



## II. LES MÉTAMORPHOSES DU COSTUME À TRAVERS TROIS MISES EN SCÈNES

Pour éprouver les mutations des métiers du costumes observées précédemment nous présenterons trois spectacles et analyserons leurs costumes ainsi que les emplois liés aux costumes émanant de ces productions. Il s'agit d'*Arctique*, d'Anne-Cécile Vandalem<sup>179</sup>, de *La Reprise Histoire(s) du théâtre (1)*, de Milo Rau<sup>180</sup> et *The Great He-Goat* de la compagnie Mossoux-Bonté<sup>181</sup>.

Différents facteurs ont opéré le choix des spectacles. Tout d'abord, le lien particulier que nous avons eu avec chacun des spectacles puisque soit nous avons participé à leur création, soit nous connaissons personnellement la costumière. Cela nous a permis de les voir à plusieurs reprises et a favorisé la récolte d'informations sur le processus de création. La réflexion pourra dès lors aller au-delà de la seule analyse des représentations. Ensuite, deux des spectacles se revendiquent de l'art dramatique tandis que le troisième relève de la danse. Il était primordial aussi que tous n'utilisent pas la vidéo bien que chacun ait recours aux nouvelles technologies, comme la majorité des spectacles en arts de la scène actuellement. Par ailleurs, ils bénéficient tous d'un rayonnement médiatique important, tant au niveau national qu'international et ont reçu divers prix. Ce sont des spectacles qui ont été et vont encore être joués sur les plus grandes scènes nationales et atteindre ainsi un large public, bien qu'ayant été créés en Belgique. En conséquence de quoi notre sélection

---

<sup>179</sup> *Arctique*, mis en scène par Anne-Cécile VANDALEM, productions Das Fräulein (Kompanie) et Création Studio Théâtre National Wallonie-Bruxelles, créer et vu au Théâtre National Wallonie-Bruxelles le 23 janvier 2018,

<sup>180</sup> *La Reprise Histoire(s) du théâtre (1)* mis en scène par Milo RAU, productions IIPM et Création Studio Théâtre National Wallonie-Bruxelles, créer et vu au Théâtre National Wallonie-Bruxelles le 04 mai 2018

<sup>181</sup> *The Great He-Goat*, mis en scène par Nicole MOSSOUX en collaboration avec Patrick BONTE, productions Compagnie Mossoux-Bonté et Charleroi Danse – Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

s'approche d'un choix représentatif de la scène contemporaine.

Dans un premier temps, nous analyserons *Arctique*, issu de la compagnie belge, *Das Fräulein (Kompanie)*. À sa tête une jeune autrice-actrice-metteuse en scène, Anne-Cécile Vandalem qui, suite à un voyage au Groenland et à des recherches sur les politiques territoriales qui y sont menées, nous propose une fiction dystopique. Nous nous attellerons à montrer en quoi les costumes aident à la lisibilité de cette fiction. Ensuite, nous présenterons *La Reprise Histoire(s) du théâtre (1)* produit par une compagnie allemande avec à sa direction un auteur-metteur en scène d'origine suisse, Milo Rau. Son spectacle résulte d'une écriture de plateau basée sur un fait divers et son enquête judiciaire. Milo Rau est un partisan de la distanciation et de faits réels. Nous verrons en quoi les costumes participent au mouvement de va-et-vient entre les deux. Enfin, avec *The Great He-Goat* nous pénétrerons dans l'univers de la compagnie belge Mossoux-Bonté. À sa tête un binôme qui crée ensemble depuis plus de 30 ans, Nicole Mossoux et Patrick Bonté. Nous examinerons en quoi les costumes, bénéficiant d'une place prépondérante dans toutes leurs productions, participent de leur univers singulier.

## **1. Analyses comparées dans les mises en scène d'Anne-Cécile Vandalem, de Milo Rau et de la compagnie Mossoux-Bonté**

### **1.1. *Arctique*, d'Anne-Cécile Vandalem**

#### **1.1.a. A propos d'Anne-Cécile Vandalem et sa mise en scène**

C'est avec *Tristesse*, qu'Anne-Cécile Vandalem s'est fait remarquer au festival d'Avignon et a démarré une trilogie qui sera suivie d'*Arctique*. Dès 2003, cette jeune actrice commence à écrire ses spectacles et à les mettre en scène. Rapidement elle s'oriente vers la fiction, elle fait partie de ces autrices et auteurs contemporains qui « se remettent [...] à “raconter des histoires” avec des personnages “identifiables” »<sup>182</sup>. *Arctique*, deuxième volet de la trilogie, qui traite de « la fin de l'humanité au travers des grands échecs de notre temps »<sup>183</sup>, est une dystopie sur fond de thriller, comédie et intrigue policière. Projeté en

---

<sup>182</sup> *Op. cit.*, Muhleisen, Laurent, p. 8.

<sup>183</sup> Du site de la compagnie Das Fräulein.

2025, le spectacle raconte le remorquage d'un ancien navire de croisière de luxe, *l'Artic Serenity*, qui aurait dû emprunter le passage du Nord-Ouest<sup>184</sup> dix ans plus tôt s'il ne s'était échoué sur une plateforme pétrolière suite à un attentat. L'intrigue se situe au Groenland, territoire rempli d'enjeux géopolitiques mondiaux « victime » du réchauffement climatique. La fiction, inspirée du réel, met en scène sept personnages, passagers clandestins attirés par une lettre anonyme, dont on apprend, progressivement, qu'ils ont participé directement au meurtre d'une jeune femme « éco-terroriste », soi-disant responsable de la catastrophe, dont la fille se venge en les coinçant sur le paquebot qui dérivera et entrainera la mort de tous.

Anne-Cécile Vandalem aime les personnages de perdants, des losers, des *pas-beaux* qui dévoilent petit à petit leur implication dans le drame, qui exposeront leurs noirceurs et incarneront ensemble, *l'inquiétante étrangeté* de l'homme. Elle met en scène « des personnages qui échouent pour provoquer de la mise à distance et de l'autodérision »<sup>185</sup>. Dans tous ses textes, l'humour et le grotesque s'allient à la tragédie comme contre-point des plus macabres situations. Dans *Arctique* aussi, elle invite tous les genres théâtraux sur scène et use de situations absurdes face à la gravité des sujets, pour dédramatiser. La musique et le chant participent eux aussi à instaurer une distance avec le drame.

Tout comme dans *Tristesse*, l'écriture se veut également cinématographique, empruntant au polar américain des années 50 pour alourdir l'atmosphère. Le dispositif scénique dévoile une immense salle de réception du navire de croisière, surannée, à peine éclairée, surmonté d'un grand écran qui révèle tout ce qui ne peut se voir. En effet, la caméra filme, en direct, dans les couloirs et sur le ponton du paquebot. L'opulence de l'écran montre les hors-champs, les hors-temps — au travers de flash-back — et quelques cauchemars, labyrinthes de la pensée des personnages. Les gros plan et les ellipses de montage renforcent l'impression d'isolement et d'enfermement des personnages. De par l'immensité de la salle de réception le huis-clos est accentué. Entre la salle grandiosement vide et le confinement des scènes filmées se crée une tension qui produit un climat anxigène prégnant pour le spectateur.

Anne-Cécile Vandalem joue avec les différents codes de la représentation et tous les artifices du théâtre. Dans *Arctique*, comme dans *Tristesse*, elle questionne le devenir et espère ouvrir un espace de résistance : « je montre le pire pour essayer de susciter le

---

<sup>184</sup> Le passage du Nord-Ouest est un espace maritime de l'océan Arctique qui lie l'océan Atlantique à l'océan Pacifique, la Scandinavie à l'Amérique du Nord.

<sup>185</sup> ALAOUÏ, Selma, *Apprendre à perdre, gagner en puissance*, entretien avec Anne-Cécile Vandalem, in *Alternatives Théâtrales* 129, 2016, p. 64.

meilleur »<sup>186</sup>. Avec ses fictions réalistes elle sollicite le spectateur à devenir acteur.

### 1.1.b Analyse des costumes

« Car c'est par l'objet que ça impose le mieux la présence du monde à l'homme,  
c'est dans le costume que se lit le mieux la place d'un homme dans le monde  
historique et social. »<sup>187</sup>

Laurence Hermant, costumière, et Anne-Cécile Vandalem ont démarré leur collaboration avec le spectacle (*Self*) *Service* (2008), à la création de la Das Fräulein (Kompanie). Fidèle à ses collaborateurs artistiques, elle sollicite la participation active de chacun dès la genèse du spectacle, « car tout est fonction dans le théâtre vandalemien, les mots, les gestes, les chansons, la musique, le décor, la vidéo : chaque élément est au service de l'histoire. »<sup>188</sup>. Ce qui aussi ce que pense Laurence Hermant pour qui un costume « aide à raconter l'histoire et aide le comédien à raconter son personnage. »<sup>189</sup>

Dans une écriture comme Arctique qui s'achève à l'épreuve du plateau, le costume doit lui aussi s'écrire dans le temps des répétitions. Il faut donc que les propositions soient multiples et rapides pour répondre aux demandes du plateau. C'est pourquoi Laurence Hermant travaille à partir d'une « garde-robe » abondante empruntée dans sa réserve personnelle et dans celle du théâtre, augmentée de pièces achetées dans le commerce ou sur internet. Avec à disposition plusieurs costumes pour chacun, elle peut s'adapter. Elle imagine le costume comme un « organe à greffer »<sup>190</sup> sur le corps qui se verra rejeté jusqu'à ce que la proposition concorde.

Le spectacle a été créé au Théâtre National Wallonie-Bruxelles, qui propose entre autres, dans ses accords de coproduction, l'appui des ateliers décors et costumes. La costumière a pu être épaulée par la responsable de l'atelier, une costumière-réalisatrice et une stagiaire, pendant un mois, tandis qu'elle était couverte par un contrat de trois mois. Malgré le nombre de costumes, l'équipe de réalisation est restreinte. En effet, ce n'est que rarement qu'un costume est réalisé entièrement qui plus est et « cette fois-ci, tout ce qui a été confectionné a été rejeté »<sup>191</sup>. Seuls les vêtements du commerce ou de la réserve ont

---

<sup>186</sup> *Op. cit.*, ALAOUI, Selma, p. 66.

<sup>187</sup> CORVIN, Michel, *Le théâtre nouveau à l'étranger*, P.U.F., Paris, 1964, p. 114.

<sup>188</sup> JOIRET, Maud, *Vandalem aux mains d'argent*, in *Alternatives Théâtrales* 129, 2016, p. 74.

<sup>189</sup> *Op. cit.*, HERMANT, Laurence, p. 16.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 25.

subsisté. L'équipe costume paraît plus réduite encore lorsqu'on la compare aux équipes son, lumière ou à l'énorme équipe de réalisation du décor qui comptaient onze professionnels et quatre stagiaires engagés entre deux et quatre mois. Comme nous l'avions remarqué précédemment, dès le début de la production le budget costume est moindre que celui prévu aux autres postes.

Dans *Arctique*, les acteurs jouent un personnage qui lui-même joue un autre personnage : le commandant de *l'Artic Serenity* joue un commandant russe, la fille joue la jeune engagée par ce commandant alors que c'est elle qui manipule tout, le journaliste se fait passer pour un acteur, l'activiste et l'ex ministre pour des quidams anonymes, seule la femme du défunt semble être elle-même. Les costumes, tout comme le texte, ne dévoileront que petit à petit les secrets des personnages. Par exemple, le manteau inuit de l'ex ministre, ne pouvait être porté dès le début, il aurait informé trop tôt ce qui ne sera dévoilé que plus tard. Il était important que le costume de chaque personnage marque sa propre territorialité, révèle l'identité intrinsèque de chacun. Chaque personnage aura donc sa couleur<sup>192</sup>. C'est un groupe hétérogène où chaque individualité se révèle au travers du costume, même s'ils ont en commun de signifier le froid en situant les personnages dans le grand nord.

Le spectacle démarre sur l'écran. Après quelques phrases qui situent l'action, le premier personnage que voit le spectateur, en plan rapproché sur l'écran, est celui d'une jeune fille, emmitouflée dans un anorak<sup>193</sup> à capuchon bordé de fourrure. Ce visage face caméra fait d'évidence référence aux régions polaires et aux peuplades Inuit. Son anorak est rouge-bordeaux, couleur en prélude à la longue robe rouge qu'elle portera pour la dernière scène, robe qui a appartenu à sa défunte mère. Car ce n'est qu'à la fin du spectacle que se révèle la vraie identité de la jeune fille qui s'avère être Sila Thuring, la fille de Marianne Thuring, activiste au sein de *l'Artic Protection Front*, assassinée lors du crash du navire. Sur le ponton du bateau, toujours dans un plan rapproché, arrive un homme aux allures d'explorateur en sac à dos et anorak clair, capuchon rabattu sur les épaules laissant apparaître un bonnet dont le bord arbore des motifs de flocons de neige. Il porte des lunettes et ses cheveux blonds dépassent du bonnet. Il se présente, Christian Christiansen, acteur tragique

---

<sup>192</sup> *Op. cit.*, HERMANT, Laurence, p. 17.

<sup>193</sup> Dans le sens premier du terme selon le CNRTL : Veste imperméable à capuchon, protégeant contre les intempéries et employée d'abord par les explorateurs polaires, puis par les skieurs et les campeurs. Étymologie selon l'association des amis du musée Calvet d'Avignon : proviendrait mot inuit *annuraaq* qui signifie « vêtement » et qui vient lui-même du terme *anuri* « vent ». Les Inuits et les populations assimilées confectionnent ces parkas coupe-vent et imperméables avec des intestins de mammifères marins. Légers et résistants, ces vêtements sont indispensables à la chasse en mer et donc à la survie des Inuits.

alors qu'il est Niels Anderson, journaliste qui a assis sa notoriété sur l'histoire du crash (Figure 1). Vient ensuite un vieil homme aux allures militaires, qui porte un anorak rembourré aux motifs « camouflage », capuchon rabattu sur les épaules un bonnet noir enfoncé sur la tête. C'est le Commandant Peterson, qui crasha en son temps le navire sur une plateforme pétrolière. Il se fait passer pour un commandant russe tandis que sa véritable identité ne sera révélée que plus tard dans l'histoire. Sila emmène l'acteur tragique à l'intérieur du bateau et, par un savant jeu de portes propice au découpage-montage, ils apparaissent, réellement sur la scène, à peine éclairée. Elle l'y abandonne et retourne sur le ponton auprès du Commandant toujours visible à l'écran. A l'intérieur du bateau, donc sur scène, l'acteur s'aidant d'une lampe torche découvre une femme blottie dans un coin. Engoncée dans plusieurs couches de vêtement se terminant par une parka matelassée vert foncé, elle ne donne que son prénom, Lucia. Le personnage suivant diffère par son allure plus urbaine, c'est Éléonore Omerod, femme de feu Kasper Omerod dont elle transporte les cendres. Avec son manteau de laine jaune moutarde, elle ressemble à un fragile petit canari, mais qu'on ne s'y trompe pas, ce personnage tient plutôt du cancrelat qui survit à toutes les situations sans un regard compatissant pour ses congénères. Perchée sur des bottes en fourrures à talons compensés, en jupe, elle ne semble pas préparée à une telle traversée. Un simple bandeau de fourrure enserre sa tête blonde. Une dernière figure apparaît à l'écran, encapuchonnée, visage caché derrière de grandes lunettes de soleil et un volumineux bord de fourrure. C'est en fait Ula Tupilak, ex-ministre en faveur de l'indépendance du Groenland, qui préfère passer incognito. Elle porte une combinaison de ski « comme une espèce de monolithe parme »<sup>194</sup> au sujet de laquelle la comédienne s'est écriée auprès de la costumière : « Ça m'a aidée que tu proposes une verticalité pour ce personnage ! »<sup>195</sup>. Affublée de bottes en fausses pattes d'ours, sa silhouette s'apparente également à celle des Inuits sans l'affirmer autant que le long manteau de fourrure aux motifs folkloriques qu'elle portera plus tard (Figure 2).

Le spectacle, qui a commencé par la présentation des personnages, nous a permis de lister leurs costumes. Il en ressort des silhouettes qui donnent « l'impression de réalité » sans être réalistes. Aucun d'eux ne porte ce que portent véritablement les habitants du grand nord. Les costumes sont caractéristiques mais il apparaît rapidement, aussi bien à l'écran que sur scène, que les acteurs portent des doudounes synthétiques qui ne résisteraient pas aux

---

<sup>194</sup> *Op. cit.*, HERMANT, Laurence, p. 26.

<sup>195</sup> *Idem.*

températures polaires. Mais qu'importe, leur degré de réalisme suffit pour que le spectateur y croie. Les costumes induisent aussi des sens supplémentaires. L'explorateur, explore bien tous les aspects de cette histoire dans l'espoir d'à nouveau faire la une. Autre exemple avec le manteau jaune moutarde qui suggère le caractère sale du personnage et qui est aussi une imposante masse de couleur sur scène qui agirait comme dans la locution verbale « faire tache » ou dans l'expression argotique « être une tâche » (Figure 3).

Les trois musiciens assis en fond de scène apparaissent lors du premier intermède musical comme une réminiscence d'un passé fastueux. Ils revêtent des vestes bordeaux sur des chemises à jabots d'un autre temps. Leurs apparitions étranges et fascinantes contribuent à l'esthétique lynchéenne — mélange d'onirisme étrange et de réalisme inquiétant —, surtout lorsqu'ils arborent des masques de pingouin à la dernière scène et que la jeune fille chante dans la longue robe rouge, réincarnant ainsi sa mère (Figure 4).

Un autre personnage survient au milieu du spectacle, Bent Rosbach, était monté dans le bateau antérieurement et caché dans la cale. Il est ainsi séparé du groupe installé dans la salle de réception. Apparemment schizophrène, il est déguisé en capitaine John Franklin<sup>196</sup>, le texte nous dit que c'est le costume qu'il portait lors de la soirée costumée d'inauguration du bateau. Sous une longue capote d'époque défraîchie, à col de fourrure il porte un costume à boutons dorés et une chemise blanche cravatée, sorte d'uniforme d'apparat. Son allure dégingandée, sa tenue débraillée, ses cheveux longs et sa barbe folle accentuent son apparente folie.

Le costume peut également devenir un accessoire signifiant de la mise en scène. Par exemple, au moment où le bateau est à la dérive, abandonné par le remorqueur, et où la survie devient hypothétique, une veste bien chaude devient monnaie d'échange contre de l'eau. Ou encore, lorsque tour à tour les acteurs réapparaissent avec des pulls, des écharpes, des gants, des couvertures pris dans leurs sacs ou trouvés dans les couloirs et cabines et que l'ex-ministre revient avec un manteau inuit en fourrure et motifs traditionnels tandis que la veuve revient avec l'anorak volé au commandant décédé (figure 5). Ce geste a été proposé par Laurence Hermant pour signifier le caractère de la veuve qui sous ses airs de ne pas y toucher s'avère un être vil et sans scrupules<sup>197</sup>.

Le costume, comme les autres éléments scéniques, participe activement à la mise en

---

<sup>196</sup> L'homme qui a voulu ouvrir le passage du Nord-Ouest.

<sup>197</sup> *Op. cit.*, HERMANT, Laurence, p. 16.

scène. Sa fonction sémantique aidera le spectateur à décrypter la narration parfois confuse dans du fait que la plupart des protagonistes se font passer pour quelqu'un d'autre. Il campe le personnage sans enfermer le spectateur dans une relation mimétique. Si nous nous référons à nouveau à Robert Abirached et à ses trois composantes du personnage, « *persona*, *character* et *typus* »<sup>198</sup>, le type y relevait de la symbolique, de la mémoire et de l'inconscient or nous observons que le type est amplifié, doublement typé ou stéréo-typé<sup>199</sup>. Les costumes, dont chaque détail a été pensé par la costumière, approuvé par la metteuse en scène et l'acteur qui le porte, offrent au spectateur un double mouvement d'identification et/ou de distanciation, selon les moments, selon le personnage, qu'il soit sur scène ou visible à l'écran.

## 1.2. *La Reprise, Histoire(s) du théâtre (1)*, de Milo Rau

### 1.2.a. A propos de Milo Rau et sa mise en scène

Milo Rau né en 1977, dramaturge, auteur, metteur en scène et réalisateur suisse-allemand, fonde en 2007 non pas une compagnie de théâtre mais une maison de production pour théâtre, film et éditions : IIPM : *International Institut of Political Murder*<sup>200</sup>. Actuellement, il dirige le NTGent, l'un des grands théâtres flamands et a, lors de sa prise de fonction, lancé un *Het Manifest van Gent*<sup>201</sup>, parentèle du *Dogma 95*. Sociologue de formation, Milo Rau est connu pour son théâtre de controverses et ses thématiques socio-politiques tels que le génocide au Rwanda, le procès des Pussy Riot ou sa trilogie *Europa* qui s'attache aux guerres européennes et leurs incidences au Proche-Orient. Peut-être plus remarqué en Belgique, *Five Easy Pieces* retrace l'histoire de Marc Dutroux et est joué par des enfants. Avec *La Reprise : Histoire(s) du théâtre (1)*<sup>202</sup>, il s'est à nouveau inspiré d'un fait divers sordide belge.

Le spectacle démarre avec Johan Leysen discourant sur la difficulté à commencer un spectacle. A l'inverse d'*Arctique*, où l'on reconnaissait à peine l'acteur sous le personnage, ici il se présente lui-même, face publique. Les réflexions métathéâtrales se poursuivent dans

---

<sup>198</sup> *Op. cit.*, ABIRACHED, Robert, p. 16.

<sup>199</sup> *Stéréo* non pas au sens étymologique, du grec ancien στερεός, *stereós* qui signifie ferme, dur mais dans son sens par extension, volume, ampleur.

<sup>200</sup> Institut International de l'Assassinat Politique, nous traduisons.

<sup>201</sup> Le Manifeste de Gand, traduit par nos soins, visible sur <https://vimeo.com/270693465>

<sup>202</sup> Ci-après dénommé *La Reprise*.

la scène suivante où des auditions se produisent. Plus précisément, se rejouent sur scène, tout en étant filmées en direct, les auditions des deux comédiens amateurs et un jeune comédien fraîchement diplômé interrogés par trois comédiens aguerris. Des scènes réalistes d'anecdotes personnelles vont s'enchâsser dans la narration de l'affaire Ihsane Jarfi, le meurtre d'un jeune homosexuel en région liégeoise. A l'inverse des fictions de Anne-Cécile Vandalem, Milo Rau restitue des faits réels basés sur une enquête approfondie auprès de la famille, des proches, de leurs avocats et même auprès de l'un des meurtriers. Les saynètes jouées dans la tradition mimétique sur le plateau sont filmées en direct. Le redoublement de l'action au travers de l'écran augmente leur violence jusqu'à la paroxystique reconstitution du meurtre.

Milo Rau entend interroger les enjeux de la représentation. Il cherche à mettre en évidence le paradoxe, l'aporie de la représentation. Avec une abondante utilisation de la vidéo en direct, il cherche les limites du théâtre. Jusqu'où peut aller le théâtre ? Comment peut-on représenter la torture, la mort, la victime, les assassins, ces figures de la tragédie, en cinq actes ? La dernière scène condense à elle seule la difficulté de la représentabilité de la violence sur scène : une corde avec un nœud coulant tombe de la cage de scène, le jeune acteur monte sur une chaise, passe la corde autour de son cou et fait tomber la chaise... noir salle, fin de la représentation. C'est lui-même, plus tôt, lors de son « audition », qui avait cité cette allégorie tirée d'un texte de Wajdi Mouawad à propos d'un acteur qui se pendait sur scène en s'agrippant à la corde pour ne pas s'étrangler, dans l'attente d'une réaction du public afin que quelqu'un vienne le sauver « sinon le personnage meurt. L'acteur meurt. »

Pour ce qui est de la scénographie de l'espace, pas de décor grandiose mais du mobilier : chaises, tables, un morceau de bar et ses tabourets, un lit, un divan, une voiture. Ces « accessoires », pour la plupart issus de la réserve du théâtre, aident à contextualiser des situations qui gravitent autour du drame. Trois scènes vont se rejouer. La première, la scène dite « des parents », nous dévoile leurs angoisses. Ils attendent des nouvelles de leur fils qui aurait dû venir souhaiter l'anniversaire de sa maman. Ensuite la scène dite « du salon », où des jeunes hommes s'enivrent, jouent à des jeux électroniques tandis que l'un d'eux se dispute avec sa compagne. Dispute qui déclencha le départ des garçons. Une troisième scène, dite « du bar », nous montre la fête d'anniversaire d'un ami d'Ihsane où il était accompagné de son amoureux et entouré d'amis. Sont rejoués là, les instants qui ont précédés le meurtre et l'endroit où la victime a rencontré ses meurtriers, les hommes vus dans le salon précédemment. Les pièces du puzzle sont en place pour reconstituer la scène fondamentale,

le crime est convoqué sur scène.

Le seul élément immobile, presque immuable tout au long du spectacle est l'écran. À peine est-il obscurci quelques instants lorsque le corps dénudé de la « victime » git sur scène, dans la pénombre. Hormis ce court moment, l'écran projette des images préenregistrées — quelques jours auparavant, sur la même scène — en alternance avec des images en directes du plateau ce qui peut induire un trouble perceptif chez le spectateur — le régisseur vidéo est visible de tous —. Les images, magnifiées par l'usage de gros plan et du noir et blanc, s'imposent au regard du spectateur. À l'aide de ce dispositif, Milo Rau met en place les différents degrés de réalité dans la représentation. Ce dispositif place le spectateur dans une espèce de schizophrénie perceptive qui lui demande un travail exigeant, entre processus d'absorption et mise à distance simultanée. C'est l'objectif de Milo Rau puisque, dans une interview avec Christian Jade, journaliste pour la RTBF, il affirme que « il faut être dans les deux en même temps, dans la réalité et dans sa mise à distance », à quoi il ajoute « c'est ça le théâtre pour moi. »<sup>203</sup>.

### 1.2.b. Analyse des costumes

« Car ce sont vos pensées qui maintenant doivent parer nos rois »<sup>204</sup>

Anton Lukas, scénographe de Milo Rau depuis les premières heures est en charge des décors et des costumes. Pour *La Reprise*, j'ai eu l'occasion de l'assister dans ses fonctions, d'approcher le processus de création du spectacle, et par là même d'être au cœur de la conception des costumes.

Dès le début, il était manifeste que le temps de travail imparti aux décors supplantait de beaucoup celui dévolu aux costumes. Au niveau des budgets il en était de même : la majeure partie était destinée à la vidéo et au son. Créée également au Théâtre National Wallonie-Bruxelles, la coproduction nous apportait l'appui des ateliers décors et costumes : la responsable des ateliers et une stagiaire pendant un mois, qui aidèrent principalement lors des tournages des scènes préenregistrées. À la différence d'*Arctique*, le spectacle est l'aboutissement d'une écriture de plateau « au sens où le texte fait partie de l'ensemble du

---

<sup>203</sup> RAU, Milo, dans une Interview pour la RTBF, en ligne < [https://www.rtbf.be/culture/scene/detail\\_kfda-2018-apres-l-affaire-dutroux-milo-rau-met-a-distance-un-meurtre-homophobe-a-liege-interview?id=9908097](https://www.rtbf.be/culture/scene/detail_kfda-2018-apres-l-affaire-dutroux-milo-rau-met-a-distance-un-meurtre-homophobe-a-liege-interview?id=9908097)> consulté le 16 mai 2018.

<sup>204</sup> SHAKESPEARE, William, *Henri IV*, prologue, traduction de GRAUER, Denis.

processus théâtral mais ne le précède pas. »<sup>205</sup> De fait, il se construit au fur et à mesure à l'aide des documents de l'enquête, des interviews réalisés en amont et des improvisations d'acteurs lors des répétitions. Si la thématique est connue de chacun, le choix des scènes et la façon dont elles tisseront la toile finale ne viennent que tardivement dans le processus de création. Ici aussi, c'est le système de la « garde-robe » qui a été mis en place. C'est en puisant régulièrement dans les réserves du théâtre que vont se construire les silhouettes des acteurs/personnages. Acteurs lorsqu'ils témoignent de leur vie personnelle, personnages lorsqu'ils rejouent les différents protagonistes à l'œuvre dans la reconstitution du drame.

Le costume de base, proche de celui que porte l'acteur quotidiennement, a été pioché, en priorité, dans la réserve costumes du théâtre ou dans des magasins de seconde main. Il fut néanmoins nécessaire d'acheter certaines pièces dans des enseignes de grande distribution. Nous rappellerons, s'il le fallait encore, le caractère ostentatoire du costume même s'il ne diffère pas du vêtement de l'acteur, puisqu'il est « joué » sur scène. L'intention voulue par le metteur en scène et le scénographe était d'être au plus proche de la réalité de chacun. Johan Leysen en veston de coton bleu sur une chemise grise et un pantalon de coton tout ce qu'il y a de plus banal (Figure 6). C'est lui qui dès le départ s'interroge et nous interroge : quand est-ce qu'un acteur devient un personnage ? Sara de Bosschere porte une robe de coton vert à double surpiqûre et des baskets courtes dans les mêmes tons. Sébastien Foucault est en jeans, pull et blouson, comme à son habitude (Figure 7). C'est même son propre pantalon que la production a racheté. Tom Adjibi, porte de grosses baskets moutarde, un pantalon, un t-shirt et un blouson léger (Figure 8). Suzy Coco est en pantalon et blouse (Figure 9). Fabian Leenders quant à lui est en jeans et t-shirt à motif rock accompagné d'un blouson de survêtement sport. Évidemment, le spectateur ne peut savoir que ce sont là des propositions similaires à ce que portent les acteurs tous les jours. Il peut y trouver certaines indications mais dans l'ensemble, ce sont des costumes qui ne « racontent » pas, ils n'ont pas de signifiant particulier. C'est le type de costume, comme le dit Guy Spielmann, qui « participe d'une indétermination du sens »<sup>206</sup>.

Les acteurs ne restent pas habillés de la sorte toute la pièce. Pour les reconstitutions, ils avaient besoins de se transformer afin d'entrer dans leurs personnages. De par la

---

<sup>205</sup> MONFORT, Anne, *Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique*, Trajectoires, 2009.

<sup>206</sup> SPIELMANN, Guy, *(Re)Penser le costume dans l'événement-spectacle*, in DOUMERGUE, Didier et VERDIER, Anne (sous la direction de), *Le Costume de scène, objet de recherche*, Lampsaque, Vignon, 2014, p. 219.

nécessité, pour certains acteurs, de passer rapidement d'un personnage à l'autre, il fut décidé qu'un seul élément devait suffire à ce « passage ». Les photos et listes des vêtements que portaient les assassins et la victime, issues du dossier judiciaire, sont à l'origine des costumes des personnages pour la scène du meurtre. C'est à partir de ces documents réels, parfois pénibles à regarder, qu'il a fallu dégager *la* pièce qui signifierait le rôle et chercher à nouveau, dans la réserve ou en seconde main ce qui s'en rapprochait le plus. L'élément de costume déterminé devient le symbole du personnage. Il s'agit d'un blouson en simili cuir, près du corps, pour Tom Adjibi qui joue la victime, d'un survêtement bicolore pour Sébastien Foucault lorsqu'il joue l'un des assassins. Rien pour Fabian Leenders dont le costume de base était déjà similaire au rôle de l'assassin qu'il endossait — le parallèle entre leur vécu est d'ailleurs mis en exergue précédemment dans le spectacle —. Seule Sara de Bosschere devait se changer entièrement pour jouer le troisième assassin. En limitant le statut du personnage à un élément vestimentaire, en plus d'aider le comédien, c'est la lecture du spectateur qui est facilitée. Il apercevra aisément les « passages » de l'acteur au personnage et inversement (Figure 9).

Toutefois, la scène « des parents » ne se réclame pas de ce modèle, pas d'ajout de vêtement. Au contraire, pour Suzy Coco et Johan Leysen, c'est à un déshabillage complet que le spectateur est convié. La nudité est ici costume. En effet, en nous référant à nouveau à Guy Spielmann, « le nu par lequel on prétend manifester le refus de l'habit n'en constitue pas moins un costume, puisqu'il fonctionne comme “une absence qui signifie” »<sup>207</sup>. Dans ce cas, il signifie le dénuement des parents face à la perte d'un enfant. C'est d'ailleurs une des scènes les plus émouvantes du spectacle.

En minimisant l'utilisation de costumes signifiants la mise en scène s'accorde à présenter essentiellement les acteurs, ou du moins c'est ce qu'elle cherche à mettre en évidence. Mais aussi minime que soit le signe, il racontera le personnage et ce d'autant plus que l'image vidéo augmentera le degré de réalisme tandis que l'écran captera singulièrement l'œil du spectateur. En fait, l'utilisation de la vidéo rend superflu le costume à forte valeur sémantique qui risquerait dès lors d'être redondant. Raison pour laquelle, la conception des costumes de base s'est limitée à proposer des costumes du quotidien imitant la vêtue habituelle des acteurs alors qu'elle puisait dans les documents de l'enquête officielle pour signifier les personnages.

---

<sup>207</sup> *Op.cit.*, SPIELMANN, Guy, p. 221

### 1.3. *The Great He-Goat*, par la compagnie Mossoux-Bonté

#### 1.3.a. A propos de la compagnie Mossoux-Bonté et sa mise en scène

« Le plaisir le plus pur n'est-il pas le vain plaisir des illusions ?... »<sup>208</sup>

Comme annoncé précédemment, le choix du troisième spectacle est, à dessein, en dehors de la sphère théâtrale et du texte dramatique. En proposant à l'analyse un spectacle qualifié « danse », nous nous permettons d'élargir la réflexion aux arts de la scène en général, encore que la compagnie Mossoux-Bonté ne soit pas totalement étrangère au théâtre. Après des études de philosophie de lettres et d'interprétation Patrick Bonté rencontra Nicole Mossoux issue, elle, de la danse et de l'école Mudra<sup>209</sup>. Ils collaborent depuis 1985 et se définissent, eux-mêmes, comme une compagnie de « théâtre-danse ». Dans la même idée que le *Tanztheater* mais en inversant intentionnellement les termes. A contrario d'une danse où la personnalité de l'interprète impacte sur le mouvement comme défini chez Pina Bausch, le théâtre-danse se fonde sur des intentions qui vont impulser le mouvement jusqu'à se fondre à lui. D'après Patrick Bonté, « la particularité du théâtre-danse pourrait-être de créer des langages gestuels qui ne soient ni codés, ni imitatifs, qui agissent comme une langue autonome et compréhensible, structurée par la rhétorique de la forme qui en assure la lisibilité. »<sup>210</sup>. Pour Nicole Mossoux, c'est « l'intention théâtrale qui est mise en mouvement. »<sup>211</sup>. Leurs spectacles sont une recherche perpétuelle des équilibres entre jeu et mouvement, que ce soit à travers *Les dernières hallucinations de Lucas Cranach l'Ancien*, *Twin Houses* ou plus récemment avec *Histoire de l'imposture*. Même s'ils n'ont pas l'appui du texte, il existe toujours une trame narrative qui se développe à l'intérieur de leurs univers fantasmatiques. À ce propos, Nicole Mossoux considère leur univers en relation avec l'univers lynchéen où les « bribes de récits dont l'agencement, la rythmique d'apparition et de disparition constituent le fil rouge des situations très concrètes qui vont s'agencer par la suite à la manière de ces rêves irracontables », elle ajoute en exemple « monter et descendre un escalier simultanément, ce n'est possible que sur un plateau, au cinéma, et dans les

---

<sup>208</sup> *Op.cit.*, MAREST, Christine, p. 13.

<sup>209</sup> École de danse à Bruxelles ouverte par Maurice Béjart de 1970 à 1988.

<sup>210</sup> BONTE, Patrick, *Théâtre-danse : la fusion ou rien !* in Alternatives Théâtrales 105, Bruxelles, 2010, p. 3.

<sup>211</sup> MOSSOUX, Nicole (dans un entretien réalisé par Bernard Debroux et Yannic Mancel), *Jeu et mouvement. Une dramaturgie de l'intime et du sensible*, in Alternatives Théâtrales 105, Bruxelles, 2010, p. 27.

rêves. »<sup>212</sup>. Incontestablement, c'est le genre d'univers dans lequel baignent les spectacles de la compagnie Mossoux-Bonté où la narration se logera dans l'ensemble des éléments scéniques, jeu, mouvement, voix, son, lumières et costumes en relation avec l'espace scénique.

Avec *The Great He-Goat*, la compagnie puise son inspiration dans l'univers pictural de Fransisco de Goya (1746-1828) et ses *Pinturas Negras*, quatorze fresques qu'il réalisa dans sa maison de campagne. Les thèmes abordés vont de la mythologie, avec ses satyres et ses démons, au sacré, avec ses rituels et ses processions. Le titre de la pièce provient de l'une des deux plus grandes fresques, le *Sabbat des sorcières* ou le *Grand Bouc*.

L'espace dans lequel le spectacle s'inscrira procède de « la boîte noire ». Tapis de danse noir entouré de taps ou rideaux noir mat ce qui donne une impression d'espace infini. Seule une dizaine de cubes noirs mobiles est exploitée pour s'asseoir ou grimper dessus. Un décor lacédémonien, non signifiant tel quel mais qui offre la possibilité d'évoquer tous les lieux de la représentation.

Le spectacle allie masques, prothèses, marionnettes-tronc en plus du jeu, du mouvement et du son, afin de brouiller les perceptions du spectateur et de l'emmener ailleurs. C'est outillé de ces éléments scéniques que les acteurs-danseurs-chanteur vont « partager un imaginaire et un trouble avec le spectateur » sans négliger, de temps à autre, de se mettre à distance « en décalant par rapport au réel, en enlevant tout ce qui est de l'ordre de l'anecdote ou du commentaire psychologique. »<sup>213</sup>. Le ton est donné dès la première scène où apparaît un groupe de gens qui s'épient, se regardent l'un l'autre ; il faut un certain laps de temps pour se rendre compte qu'il y a plus de têtes que de jambes. Le trouble est bien présent. L'un des personnages essaye de parler mais aucun son ne sort de sa bouche. Sa ressemblance avec *Le Cri* d'Edward Munch ne peut être une coïncidence. Un autre émet des borborygmes ou des onomatopées. Ces figures peuvent être reliées aux propos de Nicole Mossoux énoncés lors d'un interview : « un spectacle où la parole n'apparaît pas, ou alors apparaît sans être porteuse de sens, n'a de raison d'être que s'il met en scène de l'irracontable. À partir du moment où c'est racontable, il vaut mieux le dire avec des mots. »<sup>214</sup>. *The Great He-Goat*, spectacle sans texte, spectacle de « l'irracontable » éveille

---

<sup>212</sup> MOSSOUX Nicole (dans un entretien réalisé par Anne Longuet Marx), *L'actuel et le singulier*, Lansman Éditeur, Carnières-Morlanwelz, 2006, p. 103.

<sup>213</sup> BONTE Patrick (dans un entretien réalisé par Bernard Debroux et Yannic Mancel), *Jeu et mouvement. Une dramaturgie de l'intime et du sensible*, in *Alternatives Théâtrales* 105, Bruxelles, 2010, p. 21.

<sup>214</sup> *Op.cit.*, MOSSOUX Nicole (dans un entretien réalisé par Anne Longuet Marx), p. 104.

les sens du spectateur et le plonge encore dans le trouble lorsque les personnages semblent en lévitation. Évidemment il y a un truc mais l'effet de magie est présent, aidé par de savants éclairages. Néanmoins, le spectateur ne reste pas dupe puisqu'arrive une scène où les jambes de l'acteur semblent arrachées et les jambes-prothèses ainsi dévoilées seront sortie de scènes par-dessus l'épaule : l'astuce de la scène précédente est dénoncée. Cette mise à distance par l'humour se répète encore avec la scène dite de la poupée qui sort également avec sa jambe-prothèse par-dessus l'épaule. La distanciation par l'humour fait contrepoint à la féerie qui fait elle-même contrepoint à l'horreur. De l'alternance de scènes magico-onirique, de scènes plus tendues où la violence n'est pas avérée mais suggérée et de scènes où l'humour désamorcerait la noirceur, naît la fantasmagorie du spectacle.

### 1.3.b. Analyse des costumes

« Ainsi le théâtre est bien plus que le théâtre, ainsi le costume est bien plus que le costume, car objet d'illusion et objet réel. »<sup>215</sup>

La compagnie Mossoux-Bonté a, depuis ses débuts, porté une attention particulière aux costumes et si pendant près de 30 ans ils ont collaboré avec Colette Huchard, pour ce spectacle ils ont sollicité l'aide de Natacha Belova, reconnue pour ses compétences dans le travail de la marionnette. Elle signe la scénographie, les figures et les costumes.

Le spectacle, produit par la compagnie est coproduit par plusieurs lieux scéniques belge et français et notamment par le théâtre de Liège où ont été réalisés une partie des costumes. C'est cette configuration particulière qui a conduit la compagnie à m'embaucher. En effet, le théâtre de Liège s'engageait à la réalisation des costumes sans toutefois pourvoir à l'élaboration des patrons y afférant. Chargée de cette mission, il me fallait aussi faire le lien entre l'atelier situé à Liège et le lieu de répétition à Bruxelles tandis que la création se faisait à Charleroi. L'aide des ateliers costumes du théâtre de Liège était salubre mais limitée et pas toujours en concordance avec les périodes de répétitions qui se sont étalées sur deux ans. Il fallut dès lors engager deux personnes supplémentaires. D'abord une costumière-réalisatrice pour assurer les très nombreux réglages des costumes qui ne peuvent se faire que sur le plateau durant les répétitions et ce jusqu'à la première. Ensuite, dès que la structure du spectacle fut mise en place, une régisseuse costume s'est avérée indispensable. En effet, les changements de costumes et d'accessoires étaient nombreux et rapides. Nous

---

<sup>215</sup> ROCHE, Daniel, *Préface*, in VERDIER, Anne ; GOETZ, Olivier et DOUMERGUE Didier (sous la direction de), *Art et usage du costume de scène*, Lamsaque, Vijon, 2007, p. 9.

constaterons que de la multiplicité de coproducteurs naît un inconfort qui pour d'autres compagnies se solderait très probablement par un abandon des costumes dans leurs projets ou tout au moins influencerait sur la réalisation de costumes, obligeant ainsi le concepteur à se plier à ces nouvelles contingences. Heureusement la compagnie a pu parer aux exigences de dernières minutes, probablement grâce au régime *Tax-Shelter*<sup>216</sup> qui assure des fonds supplémentaires privés aux subsides d'état. Néanmoins, avec une aussi grande distribution, dix acteurs-danseurs-chanteurs et une enfant — *enfant* —, le budget costume s'est avéré très juste au vu de ce qu'il fallait produire et des conditions de production.

Avec ce troisième spectacle, c'est à nouveau le principe « d'écriture de plateau » qui prévaut. Non pas d'écriture dramatique mais d'écriture « chorégraphique » — comme toujours dans les spectacles de danse qui résultent des improvisations des artistes — même si, comme nous l'avons vu ci-avant, la compagnie Mossoux-Bonté n'utilise pas formellement le langage chorégraphique. C'est donc de nouveau à partir d'une « garde-robe », puisée dans l'importante réserve costumes de la compagnie ainsi que dans celle de la costumière, qu'ont été conçus les costumes. Lors des premières répétitions une importante documentation dramaturgique et iconographique est mise à disposition de l'équipe afin d'imprégner les imaginaires de chacun. Nourris de la sorte les artistes empruntent dans la « garde-robe » pour leurs improvisations. Petit à petit certaines scènes vont se maintenir et s'agencer de façon à engendrer la structure du spectacle. C'est à ce moment que les maquettes des costumes à confectionner sont réalisées par Natacha Belova, soit *via* le croquis, soit *via* le montage photographique (Figure 11). Pour *The Great He-Goat*, comme dans d'autres spectacles de la compagnie, privé de texte, le corps est davantage sollicité et « s'il n'est pas le sujet, il est un support pour donner à voir une page blanche. »<sup>217</sup> sur laquelle le costume se fera langage. Sa valeur sémantique est accrue. Selon Patrick Bonté, « le costume a sa propre histoire »<sup>218</sup>. L'acteur-danseur-chanteur pourra avec le costume « endosser » ses personnages.

*The Great He-Goat*, ce sont dix gardiens de musée qui, enfermés, sont hantés et tourmentés par les œuvres de Goya. Des costumes d'époques et contemporains se côtoient de ce fait dans les différentes scènes ou tableaux — pour rester dans l'univers pictural —

---

<sup>216</sup> Mécanisme qui permet à une société de production scénique (asbl, sprl, etc...) de lever des fonds auprès de sociétés privées qui souhaitent investir en leur faisant bénéficier de déductions fiscales, en application depuis le 1<sup>er</sup> février 2017 : <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=15683>, consulté le 28 juillet 2019.

<sup>217</sup> *Op.cit.*, MOSSOUX Nicole (dans un entretien réalisé par Anne Longuet Marx), p. 70.

<sup>218</sup> *Op.cit.*, BONTE, Patrick (dans un entretien réalisé par Bernard Debroux et Yannic Mancel), p. 25.

qui composent le spectacle. Le premier de ces tableaux présente les gardiens. L'uniformité est donnée au groupe par le port d'un veston bleu contemporain tandis que pantalons ou jupes sont noirs et les chemises blanches. Comme nous l'avons révélé précédemment, il y a plus de têtes que de paires de jambes. En apparence au nombre de treize, le groupe est en fait composé de neuf artistes et quatre marionnettes tronc qui portent les mêmes vestes afin de se fondre dans les humains (Figure 12). Ces costumes, sont réalistes sans être des répliques. Leur achat chez un spécialiste des vêtements de travail et d'uniformes n'a impliqué que quelques ajustements de longueur.

Il n'en va pas de même dans le tableau des « *Majas* », représentant des femmes en tenues légères inspirées d'une autre série de peintures que Goya entreprit peu de temps avant de s'atteler aux *Pinturas Negras*. Il s'agit bien d'inspiration et non de reconstitution des tableaux. *The Great He-Goat* est un spectacle visuel qui cherche à transmettre non pas ce que l'on voit mais ce que l'on peut ressentir devant les tableaux de Goya. Le costume de la première femme apparaît littéralement de dessous la chemise de son uniforme comme si le fantôme était tapi à l'intérieur du corps. Une fois possédée elle semble léviter (Figure 13). De toute évidence, l'illusion est possible grâce à des prothèses de jambe. Le costume est le fruit d'un assemblage entre un long jupon de la réserve et un petit haut, réalisé, qui lui a été ajouté. Ce fonctionnement d'adjonction de vêtement existant et/ou de parties réalisées est représentatif de la construction des silhouettes, hors uniformes, du spectacle. Il résulte non seulement du processus de création par improvisations mais également d'un choix esthétique pour une authenticité des costumes ayant déjà « un vécu » qui n'apparaîtrait pas avec des costumes nouvellement réalisés, à moins de les patiner. Cette pratique, a l'avantage d'être moins onéreuse est aussi plus écologique en ce qu'elle recycle d'anciens costumes. Les deux autres *majas* sont vêtues, dans le même style, d'une superposition de combinaisons ornées de dentelles, voiles et soieries. Deux d'entre elles vont se voir affublées d'un corset qui n'est pourtant dans aucune des peintures (Figure 14). Cette pièce de costume est assurément un signe suggérant l'enfermement des femmes et leur statut d'objet (Figure 15).

Une autre scène révélatrice du costume comme signe est celle de « *la familia* » qui se réfère à l'œuvre *La familia de Carlos IV*, réalisée par Goya lorsqu'il devint peintre de la cour. Les visages y sont sans dents et les regards quelque peu hébétés leur donnent un air ahuri. C'est imprégné de l'atmosphère de ce tableau que Natacha Belova a réalisé une maquette où les costumes ne sont plus que les stigmates pompeux de la royauté (Figure 11). Les costumes résultent encore d'avantage d'une accumulation d'éléments hétéroclites

représentatifs du pouvoir : écharpes bayadères, bijoux clinquants, morceaux de costumes brillants et même un pourpoint Renaissance sorti de la réserve. Les personnages au visages caricaturaux sont surmontés de perruques ridiculement volumineuses. Nous remarquerons que seuls les torsos sont accoutrés. Le bas du corps est toujours vêtu de pantalon d'uniformes. Le mélange de contemporain et d'époque induit une tension et une mise à distance par l'humour qui fait contrepoint aux avatars de la royauté et du pouvoir.

The Great He-Goat est un spectacle sans texte où la narration repose entre-autres sur les costumes. Qu'ils soient contemporains ou non, ils ne sont pas mimétiques et n'emprisonnent pas le spectateur dans le naturalisme. Même l'usage du costume d'époque est détourné de son statut habituel comme par exemple les paniers courts XVIII<sup>e</sup>, qui font théoriquement partie des sous-vêtements et se trouvent ici par-dessus de simples combinaisons (Figure 16). Eux aussi peuvent suggérer l'enfermement de la femme. La concomitance des époques dans les costumes appelle le spectateur à s'extraire du présent. Le passage de l'uniformité à la singularité est le moteur de langage des costumes qui favorise l'omniprésence de la fantasmagorie.

## **2. Mise en perspective des choix esthétiques et pratiques effectués dans ces mises en scène.**

Pour mener au mieux notre réflexion sur les choix esthétiques des spectacles, nous regarderons d'abord les budgets qui leur sont attribués. Ces trois productions affichent un grand nombre de coproducteurs de renom qui devrait leur assurer un budget considérable. Néanmoins, nous observons, de fait, des budgets costumes peu importants au regard du budget global. Il ne fut pas possible d'en déterminer exactement la proportion. Effectivement, il eut fallu pour cela trouver dans la comptabilité le prix des matériaux et l'associer aux salaires des intervenants costumes or ce dernier chiffre n'existe pas en tant que tel puisqu'il est noyé dans la masse salariale. Tout au plus trouve-t-on une distinction entre la masse salariale artistique, technique et administrative. De plus aucune des productions n'était disposée à transmettre sa comptabilité mais concède, pour *Arctique* et *La Reprise*, que les budgets décor et vidéo sont les plus importants tandis que pour *The Great He-Goat*, c'est la masse salariale artistique ainsi que les budget marionnettes et son qui priment.

L'intention de la démarche était d'établir, s'il y a lieu, une relation entre le budget et

les choix esthétiques des spectacles analysés. Cependant il est difficile d'imaginer en quoi un budget plus important aurait modifié le spectacle et si cela aurait impacté la conception costume. Nous ne l'affirmerons pas puisque comme Colette Huchard, nous pensons que « l'inconfort [financier] engendre une autre forme de créativité, d'inventivité »<sup>219</sup>. Tout au plus pouvons-nous constater que seul *Arctique* a fait appel à une scénographe-costumière tandis que les deux autres spectacles ont engagé des scénographes à casquettes multiples qui signent décor et costumes pour *La Reprise* et décor, costumes et figures pour *The Great He-Goat*. Nous constatons également que seulement deux à trois costumier-réalisateur ont été engagé pour des périodes d'un mois, en moyenne, ce qui est peu au regard des productions des années 1980 à 2000, par exemple. Nous voyons également que seule la production de *The Great He-Goat* a engagé une régisseuse en tournée, les deux autres se satisfaisant d'un régisseur costume du lieu d'accueil.

S'observe encore une utilisation massive de la vidéo aussi bien dans *Arctique* que dans la *Reprise*. Dans les deux cas les costumes sont contemporains voire issus du quotidien. Dans le premier cas, c'est une fiction où le costume a une fonction sémantique et dans le second cas, c'est un récit basé sur le document où l'élément de costume devient symbole. *The Great He-Goat*, où les costumes sont plus spectaculaires et d'une théâtralité plus formelle, n'utilise pas l'image vidéo. L'emprunt aux nouvelles technologies paraît au travers d'un important travail de son et de lumière. Force est de constater que ce spectacle sans texte, nous nous répétons, est le plus visuel des trois. En fait, la mise en scène, elle-même, utilise le langage cinématographique. Au lieu de tableaux nous aurions pu utiliser les termes plans ou séquences. En effet, la structure du spectacle s'apparente fortement aux procédés de montage cinématographique : juxtaposition de plans, fondu enchaîné, flash-backs, etc. La mise en scène recourt même au ralenti dans l'évocation du *Duelo a garrotazos* ou *Duel aux gourdins*. Ces procédés opèrent des changements de lieu et de temps qui propulse le spectateur dans un univers fantastique.

De l'analyse des trois spectacles, il ressort que si l'image médiée, enregistrée ou en direct, est présente sur scène pour *Arctique* et *La Reprise*, le langage cinématographique, lui, est intégré à la composition dramatique de *The Great He-Goat*. L'usage de la vidéo ou du langage cinématographique influence dramaturgiquement la conception des costumes, plus encore que ne peut le faire le budget. Dans les deux cas, l'engagement des techniciens du costume, à la réalisation et à la régie se verra restreint.

---

<sup>219</sup> *Op. cit.*, HUCHARD, Colette, p. 11.



### **III. UN MÉTIER PARTICULIER : ANALYSE COMMENTÉE DES ENTRETIENS VERSÉS EN ANNEXE**

Dans la première partie du mémoire nous avons mis en évidence les mutations des métiers du costume. Nous avons regardé, dans le passé, ce qui aurait pu causer ses mutations en supposant d'abord qu'elles résultaient de l'ouverture des « frontières textiles ». Or si effectivement cela importe, il apparaît que ce n'est pas fondamental aux mutations. L'observation de l'aspect sociologique révéla l'évolution des habitudes vestimentaires. Les modifications des différents codes vestimentaires en vigueur à la ville ont également induit des variations dans le costume de scène et par conséquent dans les métiers y afférent. Mais le vrai bouleversement semble être intrinsèquement lié aux arts de la scène. En effet, c'est là que se sont produites les plus grandes « crises » du texte, de la dramaturgie, du personnage, du jeu d'acteur, entraînant une mutation inexorable des arts de la scène et donc des costumes qui y sont portés. De ces nombreux et rapides changements de paradigmes, depuis le début du siècle dernier, résulte une scène contemporaine fragmentée où l'image vidéo prend de plus en plus de place et où le costume contemporain tend à se généraliser. L'ensemble des (r)évolutions, économique, sociologique et esthétique a ébranlé le secteur des costumes de scène. Ce postulat, nous l'avons confronté, dans un deuxième temps, à trois mises en scènes contemporaines, choisies, entre autres, pour leur capacité à atteindre un large public. Leur analyse — non exhaustive puisque appliquée essentiellement aux costumes — confirme la pratique des nouvelles technologies et plus spécifiquement celle de l'image : de manière évidente par un écran sur scène ou de manière plus subtile en étant intégré à la structure dramaturgique du spectacle. Il en ressort une adaptation nécessaire de la conception pour le scénographe costumier face à de nouveaux challenges, d'une part, et une diminution de l'emploi dans le secteur de la réalisation de costumes ou de la régie costumes d'autre part.

Nous corroborons ce constat par notre expérience en tant que costumière et comme spectatrice assidue des arts la scène depuis plus de trente ans. Et pour dépasser notre perception personnelle des mutations des métiers du costume, nous avons rencontré d'autres professionnels des métiers de la scène. Les trois premières interviews ont été réalisées avec des concepteurs de costumes : Colette Huchard, Laurence Hermant et Thibault Vancraenenbroeck. Tous trois dépassent cette seule fonction puisqu'ils ont chacun une expérience et une conscience aguerrie des processus de production des costumes dans la réalisation et/ou dans la régie habillage. Par la suite, un quatrième entretien avec une metteuse en scène, Françoise Bloch, nous a semblé pertinent en ce que son rapport aux costumes est corrélatif au jeu des acteurs qui revêtent ces costumes.

Bien qu'ayant déjà puisé dans les entretiens pour illustrer la recherche ci-avant, nous tenterons dans cette troisième partie d'en dégager les thématiques convergentes. L'analyse des entretiens effectués servira de corollaire aux réflexions antérieures. Après une brève présentation des interviewés, nous questionneront les différentes fonctions du métier, artistique ou technique et confirmerons d'une part la perte des savoir-faire et d'autre part l'indispensable flexibilité pour subsister dans le domaine de la création de costume. Nous illustrerons par un exemple particulier, raconté par Françoise Bloch, leurs possibles évolutions dans l'avenir.

Dans un deuxième temps, nous reviendrons à l'objet de ces métiers, le costume de scène contemporain. Nous établirons en quoi il reflète la diversité culturelle et sociale dans notre société occidentale et quelles répercussions il induira dans les métiers du costume de spectacle.

## **1. Parcours de costumiers : à l'écoute d'autres voix**

En premier lieu nous avons souhaité un entretien avec la personne qui nous a mis le pied à l'étrier dans le métier, Colette Huchard, de qui nous avons été l'assistante de nombreuses années lorsqu'elle dirigeait l'atelier costumes du Théâtre National Wallonie-Bruxelles et lorsqu'elle concevait, à l'extérieur de l'institution, des costumes pour de nombreuses compagnies de danse contemporaine. Elle est la seule, des trois scénographes-costumier, à se consacrer uniquement aux costumes et ce, depuis sa formation à la chambre syndicale de la haute couture et ensuite à « La Rue Blanche » — devenue l'ENSATT —. C'est encore en sa compagnie que nous partageons notre passion avec de plus jeunes, comme enseignantes, dans un établissement de formation en alternance qui fait la part belle à

l'expérience *in situ*. L'entretien, au-delà du lien qui nous unit, témoignage d'une carrière de quarante années dans la conception de costumes de scène pour le théâtre, la danse, le cirque et l'opéra. Expérience combinée à plus de quinze années comme responsable des ateliers costumes du Théâtre National Wallonie-Bruxelles. Elle supervisait les processus de production des costumes, de la réalisation à la régie.

La deuxième rencontre s'est décidée après avoir vu *Arctique*. Laurence Hermant m'a accordé, alors, ce qui est la deuxième interview. Sa personnalité et son parcours s'ajustaient parfaitement à ceux de Colette Huchard et viennent étoffer la réflexion au sujet du métier de costumière. En effet, Laurence Hermant n'a pas étudié uniquement dans cette optique. Elle a suivi des cours du soir pour devenir scénographe d'espace scénique et ce n'est qu'après quelques expériences non concluantes dans ce domaine que le métier de costumière s'est imposé à elle. Ne possédant pas d'acquis dans la réalisation de costumes, elle débuta par la régie costume. Expérience qu'elle mit à profit dans sa fonction de conceptrice de costume pour les arts de la scène et le cinéma.

Pour compléter le portrait, il nous semblait judicieux d'ouvrir la réflexion au genre masculin même et peut-être surtout parce qu'il est minoritaire dans le secteur du costume. Nous avons croisé Thibault Van Craenenbroeck fin des années 80 alors que nous collaborions tous deux à la réalisation des costumes d'un spectacle. Nous nous sommes perdus de vue depuis, il s'est expatrié en France où il œuvre non seulement comme scénographe costumier mais également dans la scénographie de l'espace scénique, pour la danse, le théâtre et l'opéra. Ces projets l'amènent à voyager dans toute l'Europe. Lors d'une visite éclair à Bruxelles nous avons pu nous entretenir. C'est également sur une expérience de plus de trente ans que reposent ses réflexions.

Il manquait cependant un contrepoint et c'est avec la metteuse en scène Françoise Bloch qu'une autre perspective pouvait être abordée, celle de l'acteur. Françoise Bloch avec qui nous avons collaboré à trois reprises, pour les spectacles *Grow or Go* (2009-2010), *Money* (2014) et *Études* (2017). Notre premier contact, en ce temps, était symptomatique de sa relation au costume. Effectivement, lors de notre première conversation téléphonique, alors que nous ne nous connaissions pas, elle m'a dit : « Je ne te propose pas une vraie création, je voudrais quelque chose de simple ». Nous savions, de fait, que rien n'est simple dans un costume de scène et l'aventure me tenta.

L'expérience de ces quatre professionnels nous permettra de mettre en lumière les différentes facettes des métiers du costume et leurs évolutions respectives.

## 1.1. Artiste ou artisan ? vers la perte de l'artisanat ?

Selon Colette Huchard, « costumière, c'est un métier à part », que l'on soit à la conception, à la réalisation ou la régie de costumes. D'ailleurs, dit-elle, « 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. » elle ajoute, avec dépit, « c'était un combat perdu d'avance mais un combat au quotidien. »<sup>220</sup>. En cela, elle rejoint, nous l'avons vu, les dire de Pascale Bordet pour qui « toutes ces techniques sont spécifiques au théâtre et n'ont rien à voir avec le prêt-à-porter ou la haute-couture. »<sup>221</sup>

Un métier à part, parce que si l'on est technicien dans le costume et plus spécifiquement à la réalisation, il faut de solides compétences dans le montage d'un vêtement, qu'il soit contemporain ou historique. Et si l'on veut avancer dans le métier, il faut également pouvoir se défendre en patronage, contemporain et/ou historique. Ce sont des qualifications particulières, comme nous l'avons évoqué au début de recherche, qui ne s'acquièrent ni aisément ni rapidement. Or ce sont des qualités rarement reconnues, même au sein du secteur des arts de la scène. Le travail de réalisation des costumes a également ceci de particulier qu'il débute hors de la scène, en atelier, et n'affiche pas les mêmes horaires de travail que la scène. En outre, Laurence Hermant déplore parfois « un clivage entre les ateliers et le plateau »<sup>222</sup> même si ceux-ci sont intégrés aux espaces scéniques. Cette configuration actuellement se raréfie au profit des « ateliers volants » qui se mettent en place de-ci de-là. Suite à la quasi disparition des ateliers attenants voire même au sein de ceux-ci, d'après Colette Huchard, « il n'y a pas eu pérennisation des contrats ». Que ce soit avec les départs à la retraite ou des départs pour raison personnelle « les postes ont été repris en contrat à durée déterminée »<sup>223</sup>. Elle ajoute : « En fait, l'une des qualités dans ce métier c'est d'être flexible et adaptable »<sup>224</sup>. Et Thibault Vancraenenbroeck de faire remarquer qu'il y a quelques mois il a dû « appeler dix personnes avant qu'une ne soit disponible »<sup>225</sup>. On pourrait penser que tous les costumiers réalisateurs sont occupés et qu'il n'y a aucune raison de s'inquiéter, or cela témoigne de la diminution, déjà opérée, de personnel qualifié. En

---

<sup>220</sup> *Op. cit.*, HUCHARD, Colette, p. 6-7.

<sup>221</sup> *Op. cit.*, BORDET, p.47.

<sup>222</sup> *Op. cit.*, HERMANT, Laurence, p. 22.

<sup>223</sup> *Op. cit.*, HUCHARD, Colette, p. 7.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>225</sup> *Op. cit.*, VANCRAENENBROECK, Thibault, p. 38.

Belgique du moins, ce métier n'est quasi plus exercé car il ne permet pas de vivre décemment. C'est l'aboutissement d'une diminution de l'offre d'emploi puisque comme le dit Colette Huchard, il y a quarante ans, « on fabriquait encore beaucoup »<sup>226</sup>.

Un métier à part, parce qu'il implique des relations particulières avec l'acteur que n'ont pas les autres membres de l'équipe de création d'un spectacle : nous touchons à l'intimité de l'acteur et/ou du personnage, que ce soit lors des essayages d'un costume et plus encore, comme nous l'avons vu précédemment avec Laurence Hermant, lors de changements rapides en cours de spectacles<sup>227</sup>. En outre, le régisseur costume, dont Pierre-Yves Balut nous énumérait quelque tâches<sup>228</sup>, a des horaires qui le singularisent vis-à-vis de sa famille et de son entourage car il travaille en soirée, les week-ends et les jours fériés. C'est habituel pour l'ensemble des travailleurs en arts de la scène en contact avec le plateau néanmoins il se démarque aussi de ses collègues puisqu'il doit travailler plus tôt et plus tard que le reste de l'équipe technique et artistique ce qui l'individualise au sein de la troupe.

Un métier à part, aussi car il requiert, outre des aptitudes techniques, des aptitudes artistiques si l'on est concepteur. Le côté « artiste » semble évident lorsqu'on est dans la création : on se doit de développer un œil, un regard. Mais le côté technique n'apparaît pas d'emblée : au minimum faut-il être efficient dans le choix des matériaux utilisés. Sans être un expert en technologie textile, le choix des matières influe tellement sur un costume qu'un scénographe costumier ne peut faire l'économie de ce savoir. Ce que confirme Thibault Vancraenenbroeck qui pointe également d'une part notre dépendance vis-à-vis des matières et d'autre part à quel point nous sommes « tributaires des stocks de la mode » puisqu'aucun de nous ne peut « produire lui-même une matière » à moins « d'habiller quatre-vingts personnes dans le même tissu »<sup>229</sup>. Même dans ce cas, la difficulté est présente puisqu'il ne reste que très peu de fabricant de tissu en Europe. C'est là un aspect manifeste de l'ouverture des « frontières textiles » dont nous avons parlé précédemment. Toujours d'après Thibault Vancraenenbroeck si « crise » il y a, elle « serait plus en tant que métier d'art artisanal »<sup>230</sup>. Cependant il avoue qu'en France perdure une certaine culture de l'artisanat car c'est dans les mentalités françaises de récupérer certains savoir-faire au nom de « l'exception culturelle »<sup>231</sup>, même de manière infime. Le constat est différent en Belgique où la dernière

---

<sup>226</sup> *Op. cit.*, HUCHARD, Colette, p. 9.

<sup>227</sup> *Op. cit.*, HERMANT, Laurence, p. 14.

<sup>228</sup> *Op. cit.*, BALUT, Pierre-Yves, p. 65. — cité dans cet ouvrage p.15.

<sup>229</sup> *Op. cit.*, VANCRAENENBROECK, Thibault, p. 33.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 36.

remailleuse, à Bruxelles, n'a pas transmis son savoir qui disparaîtra avec elle<sup>232</sup>. Ce n'est pas précisément un métier des arts de la scène mais c'est une profession liée aux métiers du textiles desquels nous sommes tributaires. De plus, c'est un exemple symptomatique de la perte des savoir-faire en Belgique qui se produit également dans les métiers techniques du costume. Comme beaucoup de costumiers créateurs, Thibault Vancraenenbroeck est heureux lorsqu'il peut « faire des choses dans les règles de l'art » tout en admettant « qu'il y a des choses que l'on ne retrouvera pas. »<sup>233</sup>

## 1.2. Les différentes configurations d'exercice d'une fonction de conception artistique

A l'inverse des agents techniques, le costumier créateur demeure présent au sein du processus de création théâtrale mais il doit persévérer pour y garder une place. Il doit dans un premier temps veiller à ce que sa fonction ne soit pas assimilée à celle du scénographe de l'espace. En effet, certaines productions, pour des raisons financières, préféreront demander à ce dernier de prendre en charge la conception costume, ce qui prive le spectacle d'un interlocuteur supplémentaire. D'après Laurence Hermant, une richesse émane des collaborations entre scénographe de l'espace et scénographe costumier. Elle dit, à propos d'Anne Guilleray, « on a fait des réunions interminables pendant des après-midi entières à la maison. On échangeait costumes, scénographie, c'était hyper intéressant »<sup>234</sup>.

Ensuite, le costumier créateur, pour répondre aux divers changements économiques, sociologiques ou esthétiques doit être flexible afin de proposer le costume qui conviendra aux nouvelles configurations présentes sur la scène contemporaine. L'histoire que nous a raconté Françoise Bloch révélera les (r)évolutions énoncées précédemment.

La période actuelle est financièrement moins confortable qu'il y a trente ou quarante ans mais, selon Colette Huchard, « peut-être que l'inconfort engendre une autre forme de créativité, d'inventivité ? »<sup>235</sup>. Inventif il faut l'être lorsque faute de moyen le créateur se retrouve à travailler seul ou en équipe réduite alors que l'écriture de plateau qui se fait de plus en plus présente demande une rapidité de réaction jamais demandée jusqu'ici.

---

<sup>232</sup> BRUCKEL, Camille, La remailleuse de la rue haute, article en ligne < <http://www.pave-marolles.be/la-remailleuse-de-la-rue-haute/>> consulté le 08 juillet 2019.

<sup>233</sup> *Op. cit.*, VANCRAENENBROECK, Thibault, p. 36.

<sup>234</sup> *Op. cit.*, HERMANT, Laurence, p. 37-38.

<sup>235</sup> *Op. cit.*, HUCHARD, Colette, p. 11.

Probablement est-ce là l'une des raisons du quasi-monopole des costumes contemporains sur la scène actuelle, en plus des raisons dramaturgiques déjà évoquées antérieurement. Laurence Hermant apprécie « la manière dont évolue le métier dans la recherche avec le côté intuitif que suppose l'écriture de plateau »<sup>236</sup>. La recherche du costume beau n'est plus d'usage ou alors dans l'idée que « c'est beau quand c'est juste, quand c'est équilibré ; c'est l'équilibre qu'il faut chercher »<sup>237</sup>. Pour le trouver la récupération dans des stocks ou l'achat prévalent à la réalisation de costumes mais comme le dit Thibault Vancraenenbroeck « ce n'est pas plus simple d'acheter quelque chose, parce tu cherches tout de même une justesse. »<sup>238</sup>. Il se réfère ensuite à Brecht qui, dit-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. »<sup>239</sup>. Sur l'apparente facilité du costume contemporain tous trois se rejoignent. Colette Huchard a « 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. »<sup>240</sup>. Laurence Hermant se désole,

« Ce que je trouve dommage c'est qu'il y a beaucoup de porteurs de projet qui pensent n'avoir plus besoin de costumiers 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. »<sup>241</sup>

Nous ne souscrivons pas entièrement à cette idée. Nous convenons que nous participons à l'image mais ne la fabriquons pas seuls. Au contraire, notre importance au sein de l'image s'est restreinte depuis l'avènement de l'image virtuelle en scène. Auparavant nous nous partagions la mission avec le décor et la lumière. Actuellement nous devons compter avec l'image cinématographique et l'écran, de plus en plus présents sur la scène depuis les années 1990, comme nous l'a révélé l'analyse des spectacles. La conception costume doit trouver son équilibre avec ce nouvel élément. Nous l'avons déjà dit, un costume vu de près, demande un souci du détail que ne requiert pas le costume vu de loin. Laurence Hermant l'a admis lorsque nous lui avons demandé en quoi cela avait modifié son travail

---

<sup>236</sup> *Op. cit.*, HERMANT, Laurence, p. 26.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>238</sup> *Op. cit.*, VANCRAENENBROECK, Thibault, p. 31.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>240</sup> *Op. cit.*, HUCHARD, Colette, p. 12.

<sup>241</sup> *Op. cit.*, HERMANT, Laurence, p. 26.

pour Arctique, où les très gros plans étaient fréquents :

« 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. »<sup>242</sup>

Thibault Vancraenenbroeck quant à lui « 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 qu'engendre ce retour et, cela pourrait être la même chose pour le costume. »<sup>243</sup>

Nous sommes loin d'avoir son optimisme quant à l'avenir des costumes de scène. L'inquiétude qui nous accompagne régulièrement, à propos des métiers du costume, nous l'avons partagé il y a deux ou trois ans avec Françoise Bloch qui nous raconta pour la première fois l'histoire du costume d'Olindo Bolzan dans *Histoires d'un autre temps*<sup>244</sup>, spectacle — que nous n'avons pas vu — où il interprète un conteur aux multiples visages. Nous avons besoin d'en savoir plus sur le parcours de ce costume. Parcours d'autant plus intéressant qu'il est lié, d'après Françoise Bloch, à la « mutation dramaturgique et mutation du rapport de l'acteur au théâtre. »<sup>245</sup>. Acteur qui devait « esquisser plein de rôles, [...] sans les incarner complètement mais en les “gestualisant” »<sup>246</sup>. Voici la description du costume, par la metteuse en scène, à la création du spectacle,

« un complet brun qui est pour le spectateur relativement neutre, [...] 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

---

<sup>242</sup> *Op. cit.*, HERMANT, Laurence, p. 27.

<sup>243</sup> *Op. cit.*, VANCRAENENBROECK, Thibault, p. 31-32.

<sup>244</sup> *Histoires d'un autre temps*, mis en scène par Françoise Bloch, production Zoo Théâtre, théâtre d la Place et Théâtre de la Balsamine octobre 1997, spectacle qui devint *Mistero Buffo*, qui fut encore joué au Théâtre Poème en 2015.

<sup>245</sup> BLOCH, Françoise, *Annexe 1*, Bruxelles, 2018, p. 43.

<sup>246</sup> *Idem.*

importantes dans les différentes figurations, on a besoin que les mains soient mises en valeur. »<sup>247</sup>

Le spectacle se joue avec ce costume pas loin de cinq saisons. Un nez rouge, présent au début, a déjà disparu mais « le dégraissage progressif »<sup>248</sup> va continuer. Plus tard, une reprise se profile mais le corps de l'acteur a changé et le costume n'est plus à sa taille. En outre, « le costume brusquement lui paraît un total déguisement. »<sup>249</sup>. Se dessine alors une autre idée, une autre envie de l'acteur : « je peux venir de chez moi prendre le train et aller sur la scène dans le même costume »<sup>250</sup>. Mais, dit-elle, dans la pratique, l'acteur emporte sa chemise pliée et la met au dernier moment ; c'était une étape, le rêve était pour Olindo Bolzan,

« 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. »<sup>251</sup>

Ce rêve semble faire basculer l'acteur vers le performeur ou, en nous référant à nouveau à Joseph Danan, « il y a bien là acte théâtral [mais] vivifié par la performance »<sup>252</sup>. Cela n'enlève évidemment rien au statut que le costume acquiert ostentatoirement lorsqu'il est sur scène, nous l'avons vu déjà. Le niveau de théâtralité diminue ou, comme le dit Françoise Bloch, « c'est la "quantité de théâtre" qui redescend »<sup>253</sup>. Elle ajoute que l'évolution de ce costume « est intimement liée au temps qui a passé et au rapport à "l'image première". [L'acteur] 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. »<sup>254</sup>

L'épopée de ce costume sur une quinzaine d'années nous semble être un exemple paradigmatique. Il révèle, au-delà de ce cas précis, l'évolution du jeu de l'acteur à l'œuvre dans les arts de la scène et le corollaire qui nous intéresse, le glissement du costume de scène vers le costume de ville. La prédominance du costume contemporain se renforce lorsque nous complétons le tableau avec le déferlement des nouvelles technologies sur scène, repéré précédemment. Nous voyons, au travers des quatre entretiens, la nécessité pour le costumier

---

<sup>247</sup> *Op. cit.*, BLOCH, Françoise, p. 43.

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 44

<sup>249</sup> *Idem*.

<sup>250</sup> *Id.*

<sup>251</sup> *Id.*

<sup>252</sup> *Op. cit.*, DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance*, p. 57.

<sup>253</sup> *Op. cit.*, BLOCH, Françoise, *Annexe 1*, Bruxelles, 2018, p. 50.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 45.

créateur de s'adapter à ces nouveaux modèles de la scène contemporaine, afin de trouver le juste équilibre pour le costume de scène.

## **2. Faire signe : les langages du costume sur la scène européenne. Quels reflets de la diversité sociale et culturelle ?**

« Une question ne peut pas ne pas hanter le théâtre : celle de son aptitude à représenter la réalité contemporaine, à mettre sur la scène le monde dans lequel nous vivons. »<sup>255</sup>

Le costume contemporain se répand dans les arts de la scène mais Thibault Vancraenenbroeck qui travaille du nord au sud de l'Europe, nous signale que ce n'est pas le cas partout, en Italie le costume d'époque est encore demandé voire même exigé,

« 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 ! »<sup>256</sup>

Le travail du costumiers réalisateurs y est considéré ? Oui, mais voilà, c'est de l'opéra !

« À 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 marée rouge, par exemple. Ce n'est pas juste trois hommes qui se baladent sur une scène. »<sup>257</sup>

Il faut le reconnaître, en Belgique comme ailleurs, les ateliers des maisons d'opéra comme La Monnaie, sont les plus gros employeurs de costumiers réalisateurs et de régisseur costumes. C'est l'exception qui confirme la règle car pour les autres disciplines, théâtre, danse, cirque, performance et autres formes interdisciplinaires, le costume contemporain est prédominant. En ce qui concerne la disparition du costume d'époque en Belgique, Colette

---

<sup>255</sup> *Op. cit.*, DORT, Bernard, *Une propédeutique de la réalité*, 1967, p. 275.

<sup>256</sup> *Op. cit.*, VANCRAENENBROECK, Thibault, p. 30.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 34.

Huchard y voit une influence du théâtre allemand et flamand, — nous rappelons qu'ils sont héritiers du théâtre postdramatique —,

« qui se sont très vite débarrassé 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. »<sup>258</sup>

Nous avons constaté, avec *The Great He-Goat*, que ce n'est pas obligatoirement lorsqu'on se libère du texte que l'on va vers le costume contemporain mais dans l'ensemble, l'influence dramaturgique du théâtre fragmentaire a sonné le glas du costume d'époque. C'est ce que nous avons constaté dans l'analyse de nos trois spectacles.

Nous avons remarqué, très tôt dans la recherche, une diminution des budgets alloués à la culture mais cela ne semblait pas gêner les créateurs de costumes. Tout au plus prenaient-ils conscience de devoir s'adapter parfois en travaillant seuls sans avoir la possibilité de s'entourer de techniciens du costume.

Les lieux scéniques et les compagnies, aussi, s'adaptèrent. Pour pallier les diminutions budgétaires, ils ont mutualisé leurs avoirs dans des contrats de coproduction où chacun accueille quelques représentations dans son lieu et/ou rentabilise une partie de son personnel. Si dans un premier temps, ces coproductions se faisaient au sein d'un même pays, rapidement les frontières sont tombées. Reprenons les spectacles analysés, choisis, entre autres, parce qu'ils jouissaient d'une visibilité internationale. *Arctique* est coproduite par plusieurs scènes belges et françaises en plus du Luxembourg et de la *Schaubhüne* de Berlin. La Reprise est coproduite par plusieurs hauts lieux d'Allemagne, de Suisse, de France et de Belgique tandis que *The Great He-Goat* est coproduit en Belgique et en France. La composition des équipes de création est d'emblée internationale, aussi bien dans les équipes techniques qu'artistiques et même sur les plateaux. La diversité culturelle est intrinsèque au processus créatif tandis que la diversité sociale est moins évidente. Cela pourrait laisser supposer une diversité dans les productions or, notre expérience de spectatrice avertie, nous permet de constater un mouvement d'uniformisation des spectacles sur la scène européenne. Ce mouvement est semblable au mouvement d'uniformisation du vêtement de ville dans

---

<sup>258</sup> *Op. cit.*, HUCHARD, Colette, p. 9.

notre société occidentale, tel que nous l'avons révélé en début de recherche. L'influence<sup>259</sup> de la multi culturalité au sein des équipes enrichit la diversité mais suscite l'uniformisation par contact mutuel : une occasion supplémentaire pour le costume de scène de s'uniformiser et de se contemporaniser. Par ailleurs, selon Françoise Bloch, « quand il y a une conception un peu plus forte, [...] il y a un discours, et ça ne va pas. »<sup>260</sup>. Thibault Vancraenenbroeck convient également qu'il ne faille pas trop mettre le costume en évidence sur la scène européenne actuellement,

« 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. »<sup>261</sup>

Nous envisageons un argument plus séduisant à la minimisation du langage du costume sur la scène, c'est de laisser la place au spectateur — émancipé<sup>262</sup> — d'interpréter lui-même le discours du costume de scène.

---

<sup>259</sup> Dans le sens : action (généralement lente et continue) d'un agent physique (sur quelqu'un, quelque chose), suscitant des modifications d'ordre matériel, en ligne, <<https://www.cnrtl.fr/definition/influence>> consulté le 06 août 2019.

<sup>260</sup> *Op. cit.*, BLOCH, Françoise, p. 49.

<sup>261</sup> *Op. cit.*, VANCRAENENBROECK, Thibault, p. 41.

<sup>262</sup> RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, paris, 2008.

## CONCLUSION

La recherche qui a été menée est le prolongement d'un questionnement à propos des métiers liés aux costumes de scène en corrélation à notre pratique de créatrice de costume et de formatrice. Elle avait pour but de mettre en évidence les causes des mutations des métiers du costume dans les arts de la scène. Il nous est apparu, dans un premier temps, qu'en plus des facteurs économiques qui nous semblaient manifestes, les facteurs sociologiques et esthétiques comptaient autant sinon plus. Nous avons alors cherché en quoi ces différents facteurs influencent les métiers de la conception, de la réalisation et de la régie costume.

Les diminutions budgétaires tangibles dans le secteur culturel et plus spécifiquement dans les arts de la scène depuis quelques dizaines d'années ont précarisé l'emploi. La réduction du nombre d'interprètes sur scène et la diminution des budgets alloués à la vêtue des acteurs sont à l'origine de la disparition des ateliers attenants aux lieux scéniques et à la disparition d'emplois stables au profit d'emplois intermittents. Dans une économie de marché plus vaste, l'ouverture des « frontières textiles » avec la Chine a rendu caduques les métiers de la réalisation. Nous avons repéré les effets de cette ouverture dans le secteur textile de la mode et avons mis en lumière leur répercussions dans les métiers du costume, principalement pour le costumier réalisateur.

L'ouverture des frontières affecte également nos comportements sociétaux. En effet, les codes vestimentaires ont évolué très rapidement depuis l'avènement du prêt à porter et, aussi bien les différenciations des classes que les différenciations de genres se sont atténuées. L'abondance de vêtements à bas prix est un facteur qui ajoute à la moindre différenciation des classes. Malgré l'abondance de vêtements et des choix disponibles sur le marché, nous avons vu apparaître une uniformisation dans le costume de ville qui semblait apparaître également dans le costume de scène.

Pour comprendre cette évolution, nous avons examiné les crises plurielles dans le champ de l'esthétique des arts du spectacle. L'émergence du metteur en scène, qui s'est confirmée en France avec André Antoine, a installé le naturalisme sur scène. Au même moment se faisaient entendre les voix des symbolistes comme Maurice Maeterlinck ou Edward Gordon Craig qui, bien loin du costume réaliste, préconisaient un costume à forte

charge sémantique. Suit une période où les costumes de scène alliant mimétisme et sémantique agrémentaient les textes du répertoire en vogue. Ensuite, nous avons exploré la dédramatisation du texte théorisée entre-autres par Peter Szondi, Jean-Pierre Sarrazac et Hans-Thies Lehmann qui mena au désintérêt des textes classiques au profit des textes fragmentaires. Nous avons repéré, avec ce mouvement une crise de la mimésis entraînant la quasi disparition du costume d'époque sur scène, ce qui fragilisait encore plus les professions déjà précarisées de costumier réalisateur et de régisseur costume. En effet, il n'est pas nécessaire de confectionner un costume contemporain s'il existe déjà sur le marché textile,. De plus, le costume contemporain ne requiert ni l'aide d'une tierce personne pour s'habiller ni un entretien particulier. Nous avons décelé dans la dédramatisation du texte des évolutions — parfois rapides — résultantes d'un ensemble de micro-crisis qui se reflètent dans le costume de scène toujours plus quotidien.

Dans ces évolutions dramaturgiques nous avons cherché à savoir ce que devient le personnage. En effet, le costume aide à donner vie au personnage ; or, au cours de ces évolutions, ce dernier tend à disparaître. Nous avons relevé, avec l'aide de Robert Abirached, l'affaiblissement progressif du personnage tandis que se dévoile de plus en plus l'acteur. Cela est en accord avec les théories brechtiennes qui recommandent à l'acteur de se mettre à distance du personnage. Nourris de ces nouvelles recommandations, Roland Barthes fait l'apologie du costume signifiant au détriment du costume vériste encore trop présent, selon lui, dans le théâtre bourgeois de l'après-guerre. Chaque micro-crise de la dramaturgie a fait vaciller un peu plus le personnage. Après Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, entre autres, le personnage est en errance totale et si le corps de l'acteur est présent, en partie ou entièrement, le costume qu'il revêt est figuratif, burlesque ou grotesque mais peu empreint de réalisme. Nous avons également observé que plus l'acteur est présent, à la limite de la performance, moins les ateliers de réalisations engagent, moins les régisseurs de costumes ont de travail, au plus le costumier créateur doit s'adapter. La crise du mimétisme dans les arts de la scène est d'autant plus intense que le cinéma et la télévision prennent le relais. Les arts de la scène se cherchent et la coupure sémiotique du 4<sup>e</sup> mur tombe. Nous avons vu l'incursion du costume de ville, éloge du quotidien sur scène. Néanmoins, même si le costume de ville s'invite sur scène, il reste ostensiblement un costume avec son propre langage. Mais ce qui nous a semblé le plus perturbant, pour les métiers du costume, c'est l'irruption des écrans sur scène puisqu'un costume vu en gros plan ne se conçoit pas de la même façon qu'un

costume vu de loin.

Après avoir mis en lumière les causes multifactorielles des mutations des métiers du costume en nous appuyant sur la théorie, nous avons analysé les costumes de trois spectacles de la scène contemporaine belge et leurs processus de production afin d'y confirmer les causes repérées antérieurement. Nous avons choisi trois spectacles, entre-autres, pour leur rayonnement médiatique et leur diffusion auprès d'un large public. *Arctique*, écrit et mis en scène par Anne-Cécile Vandalem est une fiction d'isotopique dont l'écriture fut préalable et s'est terminée à l'épreuve du plateau. Laurence Hermant a conçu les costumes. *La Reprise*, écrit et mis en scène par Milo Rau, est un spectacle qui résulte d'une écriture de plateau trouvant son origine dans l'enquête d'un meurtre sordide. C'est Anton Lukas qui avait en charge la scénographie de l'espace et des costumes. *The Great He-Goat*, mis en scène par Nicole Mossoux et Patrick Bonté, participe également de l'écriture de plateau mais dans un langage chorégraphique. Le spectacle puise son inspiration dans l'œuvre picturale de Francisco de Goya et est un spectacle sans texte. Natacha Belova y signe les décors, les costumes et les figures : marionnettes, masques et prothèses.

Pour les trois spectacles, bien que très différents, nous avons observé des budgets restreints alloués aux costumes avec pour conséquence peu d'emploi dans les métiers du costume et plus particulièrement parmi les techniciens du costume, même lorsque les ateliers étaient attenants au lieu du spectacle. Seul *The Great He-Goat* jouissait d'un atelier délocalisé ce qui n'était pas pratique, étant donné la dizaine d'interprètes, ce qui a conduit à des engagements supplémentaires de costumiers réalisateurs œuvrant dans la proximité du plateau. Nous avons signalé la providence du *Tax-Shelter* qui a permis ces engagements via un financement privé complétant les subsides d'état. Ce mécanisme a été mis en place en Belgique pour impulser l'emploi dans les arts de la scène.

Des trois spectacles, seul *La Reprise* fait appel à l'acteur-performeur tandis que pour *Arctique* et *The Great He-Goat* le personnage est omniprésent. Même si le choix des spectacles se voulait le plus représentatif possible de la scène contemporaine, la taille réduite de notre corpus de spectacle ne nous permet pas d'affirmer le retour du personnage. Tout au plus peut-on constater qu'il n'a pas complètement disparu. Ceci étant, les costumes ne sont pas mimétiques, réalistes ou véristes. Ce que nous avons pu confirmer c'est la prédominance du costume contemporain dans les trois productions même si *The Great He-Goat* y a joint des costumes d'inspirations historiques. Pour les trois spectacles, la conception s'est effectuée à l'aide d'une « garde-robe » abondante qui soit donne la possibilité au costumier

créateur de répondre rapidement à une demande de la mise en scène, soit permet à l'interprète d'emprunter ce qui lui convient lors des improvisations qui structurent le spectacle. Aucun des scénographes costumiers n'a dessiné de maquettes de costumes en amont des répétitions, seule Natacha Belova, a réalisé des maquettes en fonction des improvisations costumées.

Ce que nous avons constaté, dans les trois spectacles, c'est l'influence du langage cinématographique dans les mises en scène, que ce soit de manière flagrante avec un écran imposant sur scène, ou de façon moins perceptible dans le geste même de mise en scène. Lorsque l'écran est présent, comme pour *Arctique* et *La Reprise*, ce sont majoritairement des captations en direct qui sont effectuées. Pour *Arctique*, spectacle fictionnel, la caméra est en coulisse tandis que pour *La Reprise* la caméra et le technicien vidéo sont sur le plateau visibles par tous. Les intentions dramaturgiques sont très différentes dans ces gestes de mise en scène mais ont des répercussions identiques pour le concepteur de costume, il doit s'adapter à l'image médiée.

À l'aide de ces analyses, nous pouvons confirmer les mutations des métiers du costume dans le spectacle contemporain et mettre en évidence plusieurs facteurs en causes dans ces mutations qui avaient été repérés dans la première partie de la recherche. Les nouveaux paradigmes en vigueur dans les arts de la scène actuelle obligent le costumier créateur à une grande flexibilité dans son travail et une réactivité toujours plus rapide alors que les techniciens du costume, réalisateurs et régisseurs se trouvent grandement précarisés faute d'offres d'emplois. Les entretiens réalisés auprès de professionnels des arts de la scène abondent dans le même sens. Nous avons rencontré trois costumiers créateurs, Colette Huchard, Laurence Hermant et Thibault Van Craenenbroeck. Nous avons cherché un contrepoint à ces paroles de scénographes en s'entretenant avec la metteuse en scène, Françoise Bloch, qui décrit l'impact que peut avoir le costume sur le jeu d'acteur. À travers le parcours d'un costume elle analyse la diminution de théâtralité qui s'est opérée en une quinzaine d'années et comment le costume est devenu progressivement un costume plus proche de l'acteur que du personnage joué. Les entretiens indiquent effectivement une perte des savoir-faire artisanaux, plus en Belgique qu'en France qui semble essayer de les conserver. Nous y remarquons que c'est l'aspect technique du métier du costume qui pâtit le plus des mutations opérées dans les arts de la scène. Des entretiens il ressort encore que pour pallier les insuffisances budgétaires les coproductions internationales se répandent. Ce qui entraîne souvent une grande diversité culturelle à l'intérieur des équipes de créations

tandis que les productions qui en émanent semblent s'harmoniser, s'eupéaniser.

Au cours de notre mémoire nous avons pris conscience que la recherche en costume de scène — et non en tant que costume exposé en dehors de la scène— était naissante et que les métiers qui y sont liés ne font pas l'objet de publications du moins dans les documents accessibles en langue française. Il pourrait être profitable de se renseigner dans la littérature anglophone. La question du genre dans ces métiers majoritairement féminin nous semble un bel axe de recherche tout comme l'impact des écrans sur le costume de scène. Ce sont deux sujets qu'il serait intéressant d'approfondir dans une étude ultérieure.

Au terme de cette recherche, la costumière que nous sommes aura confirmé ce qui n'était qu'un vague sentiment, à savoir que les métiers du costume de spectacle subissent des mutations dont les causes sont multifactorielles, aussi bien économiques, que sociologiques et esthétiques. Nous aurons mis en exergue les conséquences regrettables sur l'emploi technique des métiers du costumes et la nécessaire adaptation des concepteurs aux nouveaux paradigmes en vigueur dans la scène contemporaine. De ce fait, la formatrice que nous sommes s'imprénera dans son enseignement de cette recherche et conseillera à la future génération de costumier de développer leurs talents dans tous les aspects du métier, la conception, la réalisation et la régie et, de ne pas se limiter aux arts du spectacle en allant vers le cinéma, toujours demandeur de costumes ou les jeux de rôle grandeur nature, en plein essor.



# BIBLIOGRAPHIE

## — Ouvrages sur la scénographie et les costumes

- BANU, Georges, CNDP, Paris, 1980.
- BORDET, Pascale, Cahiers secrets d'une costumière de théâtre, HC éditions, Paris, 2012.
- DOUMERGUE, Didier et VERDIER, Anne (sous la direction de), *Le Costume de scène*, objet de recherche, Lampsaque, Vijon, 2014.
- FREYDEFONT, Marcel, *Petit traité de scénographie*, Joca Seria, Nantes, 2017.
- VERDIER, Anne ; GOETZ, Olivier et DOUMERGUE, Didier (sous la direction de), *Art et usage du costume de scène*, Lampsaque, Vijon, 2007.

### Périodiques

- ..., *Scénographie*, 62, Cahiers de théâtre Jeu, Montréal, 1992.
- BOUCRIS, Luc ; FREYDEFONT, Marcel ; LEMAIRE, Véronique et SARTI, Raymond (ouvrage dirigé par) *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. II. Pratiques et enseignements*, Études théâtrales 54-55, Louvain-la-Neuve, 2012.
- LEMAIRE, Véronique et LESAGE, Daniel (textes réunis par), *Qu'est-ce que la scénographie ? Vol. I. Processus et paroles de scénographes*, Études théâtrales 53, Louvain-la-Neuve, 2012.

### Articles

- BARTHES, Roland, Les maladies du costume de théâtre, in *Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 2002.
- HUCHARD, Colette, Le costume : évolution et transformation d'un langage in *Théâtre et Danse*, Études Théâtrales 49, Louvain-la-Neuve, 2010.
- NAUGRETTE, Catherine, Entre corps et décor, Les « maladies du costume de théâtre » : (re)lire Barthe aujourd'hui in *Corps parlant, corps vivant*, Études Théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2018.

## — Ouvrages sur le vêtement

- BALUT, Pierre-Yves, *Théorie du vêtement*, L'Harmattan, Paris, 2013
- BRAMEL, Sophie et FAUQUE, Claude, *Une seconde peau, Fibres et textiles d'aujourd'hui*, éditions Alternatives, Paris, 1999.
- DESLANDRES, Yvonne, *Le costume, image de l'homme*, Éditions du regard, Paris, 2002
- HAMMEN, Émilie et SIMMENAUER, Benjamin (commentés par), *Les grands textes de la mode*, Institut français de la mode et Éditions du Regard, Paris, 2017,
- Laver, James, de La Haye, Amy, et Tucker, Andrew, *Histoire de la mode et du costume*, trad. Hechter, Michèle e.a., Thames & Hudson SARL, Paris, 2003.
- ÖRMEN, Catherine, *Brève histoire de la mode*, Éditions Hazan, Paris, 2011.

## — Ouvrages sur le corps et la danse

- BONTE, Patrick, MOSSOUX, Nicole et LONGUET MARX, Anne, *L'actuel et le singulier*, Lansman Éditeur, Carnières-Morlanwelz, 2006.
- COURTINE, Jean-Jacques (sous la direction de), *Histoire du corps, 3. Les mutations du regard. Le xx<sup>e</sup> siècle*, Éditions du seuil, Paris, 2006.
- FERAL, Josette (Dirigé par), *L'acteur face aux écrans. Corps en scène*, éditions L'Entretemps, Paris, 2018.

### Périodique

- GOLLIAU, Catherine (Réd. en chef), *Penser le corps*, Le Point Références, n° 70, Paris, 2017.
- IVERNEL, Philippe et LONGUET MARX, Anne (textes réunis par), *Théâtre et danse*, Études théâtrales 49, Louvain-la-Neuve, 2010.

## — Ouvrages de sociologie et d'économie

- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, trad. Kraus, Cynthia, La découverte, Paris, 2011
- GODART, Frédéric, *Sociologie de la mode*, Éditions La Découverte, Paris, 2016.
- MONNEYRON, Frédéric, *La sociologie de la mode*, PUF, Paris, 2006.
- RIBES, Jean-Michel et 50 auteurs, *Une magnifique désolation*, Les Éditions de l'Amandier, Paris, 2003.
- SIMMEL, Georg, *La mode*, in *La tragédie de la culture*, trad. CORNILLE, Sabine, et IVERNEL, Philippe, Rivages, Paris, 1993.

### Mémoire

- RODRIGUES ALVES, Alfredo Sergio, VANDENBUSSCHE, Hylke (promoteurs), *La délocalisation de l'industrie du textile européenne en Chine : un fait ou un mythe ?* Louvain-la-Neuve, 2008

### Périodiques

- MARTIN-LAHMANI, Sylvie, *Amitié, argent... les nerfs du théâtre*, Alternatives Théâtrales 126-127, coédition avec le Théâtre National – Bruxelles et le Théâtre National de Strasbourg, 2015.
- POIRSON, Martial et WALLON, Emmanuel (coordonné par), *Théâtre en travail, Mutations des métiers du spectacle (toujours) vivant*, Théâtre Public 217, Éditions Théâtrales, Montreuil, 2015.

### Articles

- LEVAUX, Christophe et LOWIES, Jean-Gilles, *Salariat et chômage des artistes en Belgique*, in Revue de la société liégeoise de Musicologie, 31-33, Société Liégeoise de Musicologie, Liège, 2015.

### Rapport

- LOWIES, Jean-Gilles, *Analyse des besoins en formation continue dans le secteur des Arts de la scène*, réalisé à la demande du Fonds de sécurité d'existence de la Commission paritaire 304 Spectacle vivant, 2015.

## — Ouvrages sur la dramaturgie et le personnage

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 1994.

- CORVIN, Michel, *L'homme en trop, L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2014.
- DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud, Arles, 2017.
- DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance*, Actes Sud, Arles, 2013.
- DORT, Bernard, *Théâtres, essais*, Seuil, Paris, 1986.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre 2, Du moderne au contemporain, et retour*, Circé, Strasbourg, 2015.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame, Écritures dramatiques contemporaines*, Éditions de l'Aire, Lausanne, 1981.

### Périodiques

- GUENOUN, Denis et SARRAZAC, Jean-Pierre (textes réunis par), *Jouer le monde, La scène et le travail de l'imaginaire, pour Robert ABIRACHED*, Études Théâtrales 20, Louvain-la-Neuve, 2001.

### Articles

- BIET, Christian, *Du national-classicisme au baroco-baroque*, in Littératures classiques 76, 2011, p. 245-259
- MONFORT, Anne, *Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique*, Trajectoires, 2009.

## — Ouvrages généraux

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Payot et Rivages, Paris, 2008.
- BADIOU, Alain avec TRUONG, Nicolas, *Éloge du théâtre*, Flammarion, Paris, 2016 (1<sup>ère</sup> éd. 2013).
- BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 2002.
- BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre*, Gallimard, Paris, 2006.
- BROOK, Peter, *L'espace vide, Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 1977.
- CORVIN, Michel, *Le théâtre nouveau à l'étranger*, P.U.F., Paris, 1964.
- DANAN, Joseph et Sarrazac, Jean-Pierre, *L'atelier d'écriture théâtrale*, Actes Sud, Arles, 2012.
- DE JOMARON, Jacqueline, *Le théâtre en France*, Armand Colin, Paris, 1992.
- DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel, in Diderot et le théâtre : Le drame*, Pocket, Paris, 1995
- LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contre-danse, Bruxelles, 2000.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Armand Colin, Paris, 2016.
- NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur*, La Découverte, Paris, 2013.
- OSTERMEIER, Thomas, *Le théâtre et la peur*, Actes Sud, Arles, 2016.
- PIRANDELLO, Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, Librairie Générale Française, 1995, trad. de l'italien de l'édition définitive de 1936
- RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, paris, 2008.
- REGNAULT, François, *La doctrine inouïe, Dix leçons sur le théâtre classique français*, Hatier, Paris, 1996.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Bordas, Paris, 1990.

- SARRAZAC, Jean-Pierre (sous la direction de), *Lexique du drame moderne contemporain*, Circé, Paris, 2010.

- UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris, 1996.

## Périodiques

- BIDENT, Christophe et TRIAU, Christophe (coordonné par), *Scène contemporaine : comment pense le théâtre*, Théâtre Public 216, Montreuil, 2015.

- BIET, Christian, MUHLEISEN, Laurent et TRIAU, Christophe (coordonné par), *Nouvelles écritures européennes*, Théâtre Public 223, Montreuil, 2017.

- DEBROUX, Bernard et BANU, Georges (sous la direction de), *Théâtre-danse : la fusion ou rien !* Alternatives Théâtrales 105, 2010.

- FREYDEFONT, Marcel et GRANGER, Charlotte (textes réunis par), *Le théâtre de rue un théâtre de l'échange*, Études Théâtrales 41-42, Louvain la Neuve, 2008.

- LIEBER, Jean-Claude et Sophie-Justine, *Les imaginaires du théâtre*, La nouvelle revue française 534-535, Paris, 1997.

- MARTIN-LAHMANI, Sylvie (coordonné par), *Scènes de femmes. Écrire au féminin*, Alternatives Théâtrales 129, Bruxelles-Paris, 2016.

## — Sitographie

- Alami, Abdelfettah, < <http://www.challenge.ma/le-textile-dans-lelan-de-lacceleration-industrielle-45504/> > article du 12 mars 2015 visité le 20 mai 2015

- BRUCKEL, Camille, La remailleuse de la rue haute, article en ligne < <http://www.pave-marolles.be/la-remailleuse-de-la-rue-haute/> > consulté le 08 juillet 2019

- Communauté Française Wallonie-Bruxelles, le Tax Shelter : <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=15683> , consulté le 28 juillet 2019

- Pôle emploi : <https://candidat.pole-emploi.fr/marche-du-travail/fichemetierrome?codeRome=L1502>, consulté le 21 mars 2018

- RAU, Milo, dans une Interview pour la RTBF, en ligne : [https://www.rtbf.be/culture/scene/detail\\_kfda-2018-apres-l-affaire-dutroux-milo-rau-met-a-distance-un-meurtre-homophobe-a-liege-interview?id=9908097](https://www.rtbf.be/culture/scene/detail_kfda-2018-apres-l-affaire-dutroux-milo-rau-met-a-distance-un-meurtre-homophobe-a-liege-interview?id=9908097) consulté le 16 mai 2018.

- Union des scénographes : <http://uniondesscenographes.fr.over-blog.com/page-542976.html>, consulté le 15 juin 2018.

- V., Héloïse, < <http://www.exaplace.com/retour-declin-secteur-textile> > article du 31 décembre 2013 visité le 20 mai 2015

- VERTALDI, Aurélia, < <http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2017/09/11/03016-20170911ARTFIG00112-decors-de-cinema-locatema-disperse-50000-objets-avant-fermeture.php> > visité le 28 juin 2018

# **ICONOGRAPHIE**



## Arctique



Figure 1 : Sila Thuring jouée par Epona Guillaume et Niels Anderson joué par Jean-Benoît Ugeux.  
© Das Fräulein [Kompanie]



Figure 2 : Ula Tupilak jouée par  
Véronique Dumont  
© Das Fräulein [Kompanie]



Figure 3 : Éléonore Ormerod jouée par Mélanie  
Zucconi. © Das Fräulein [Kompanie]





Figure 4 : Sila Thuring jouée par Epona Guillaume. © Das Fräulein [Kompanie]



Figure 5 : Ula Tupilak dans un manteau inuit et Eleonore Ormerod emmitouflée dans l'anorak du commandant décédé. © Das Fräulein [Kompanie]



## La Reprise



Figure 6 : Johan Leysen.  
©Christophe Raynaud de Lage

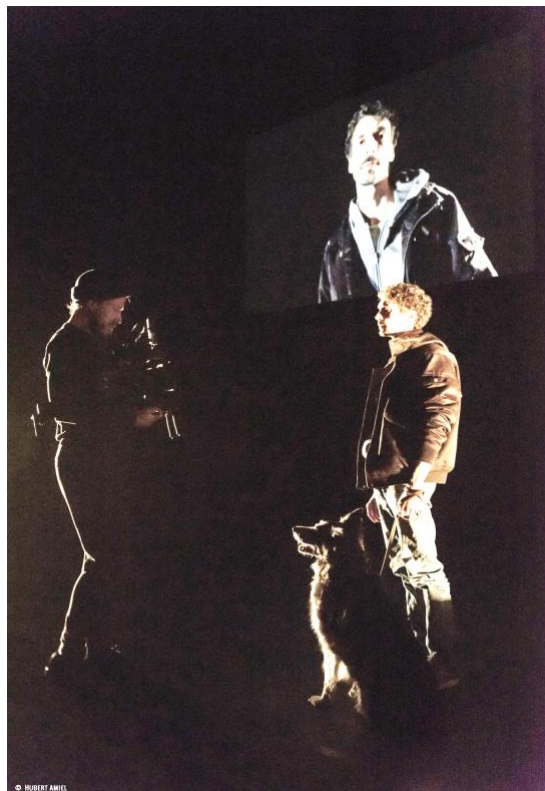


Figure 7 : Sébastien Foucault. © Hubert Amiel

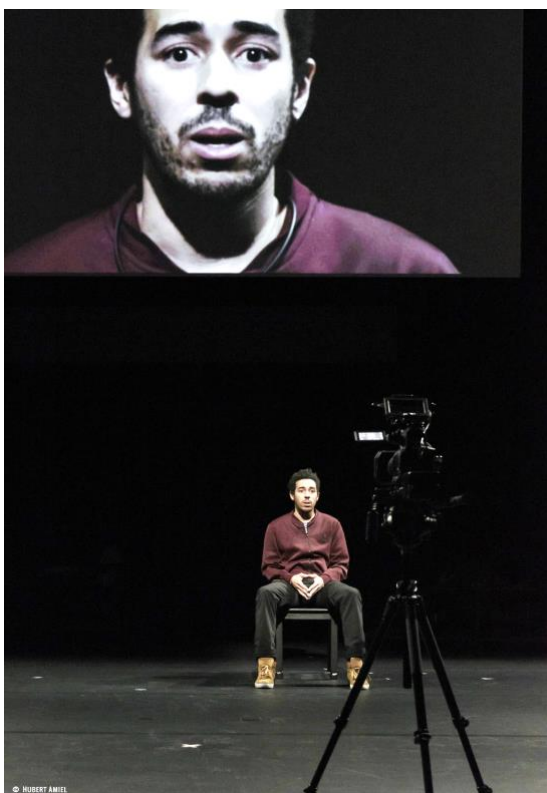


Figure 8 : Tom Adjibi. ©Hubert Amiel.



Figure 9 : Suzy Coco. ©Hubert Amiel.





Figure 10 : Fabian Leenders (à gauche), Sébastien Foucault (à droite) et Sara de Bosschere (à l'arrière). ©Hubert Amiel.



## The Great He-Goat



Figure 11: Maquette de costumes pour la scène dite de *La Familia*. ©Natacha Belova



Figure 12: Début du spectacle, la scène dite Le musée. © Compagnie Mossoux-Bonté





Figure 13: Scène dite La *Majas* en lévitation. © Compagnie Mossoux-Bonté



Figure 14 : Scène dite de *La Majas* en corset. © Compagnie Mossoux-Bonté





Figure 15 : Scène dite *Les Majas*. © Compagnie Mossoux-Bonté



Figure 15 : Scène dite *des Paniers*. © Compagnie Mossoux-Bonté





**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](http://www.uclouvain.be/fial)