



Dictionnaire des théâtres du monde

Costume

Ensemble des éléments visuels de la composition scénique qui se rapportent au corps de l'acteur, permettant à des degrés divers sa métamorphose : pièce de vêtement, mais aussi masques, perruques, postiches, prothèses, maquillages et même accessoires tels que bijoux, décorations, armes. L'apparition du mot « costume » date de 1641 (il dérive de « coutume », lui-même issu du latin *consuetudo* : habitude). De ce mot dérive costumier : créateur et/ou réalisateur de costumes de théâtre.

ESTHÉTIQUE

Le mot « costume », qui s'est au début prononcé « costoumé », apparaît d'abord dans la peinture (Poussin, *Le Brun*). En 1754, le chevalier de Jaucourt le définit encore dans l' *Encyclopédie* comme « un terme plein d'énergie que nous avons adopté de l'italien. Le costumé est l'art de traiter un sujet dans toute sa vérité historique ; c'est donc l'observation exacte de ce qui est, suivant le temps, le génie, le goût, les lois, les richesses, le caractère et les habitudes d'un pays où l'on place la scène d'un tableau ». Le recouvrement de la notion de costume par ce mot, lié à la peinture, est fondamental.

Tout vêtement humain est le lieu de fonctions multiples : protéger, mais aussi hiérarchiser, désigner (ou dissimuler) et séduire, la complexité de leurs représentations variant avec les processus historiques et sociaux. Mais la réalité matérielle du costume de théâtre et les traces de son parcours sont, dans une certaine mesure, insaisissables avant l'époque moderne, qu'elles soient soumises au code d'une deuxième représentation (dessin, sculpture, peinture – importance des vases pour le théâtre grec – mosaïque) ou de la représentation écrite. De plus, la conservation du vêtement est conditionnée par la résistance des matériaux et l'importance sociale du porteur ; des petites gens comme les gens de théâtre – dont la vie fut sauf exceptions d'une grande pauvreté – on ne connaît le vêtement, aux temps très anciens, que par le relais du document pictural. Les archives des collectivités religieuses ou laïques, les mémoires et livres de comptes des théâtres attestent son existence, mais ne permettent pas d'en saisir la substance. Le vêtement de théâtre comme son projet graphique, sa maquette, sont, par leur caractère utilitaire même, promis à transformation, voire à destruction. Si l'histoire générale du costume est d'une immense richesse, celle du costume de théâtre s'y insère avec autant de « trous noirs » que d'articles techniques détaillés. Enfin, l'ambiguïté envers « ce qui touche au corps », constante dans l'histoire de l'humanité (en témoignent l'ostracisme et la crainte populaire où furent longtemps tenus les tailleurs), est une des causes du silence et de la quasi-absence de réflexion sur un objet ressenti comme superficiel et pourtant lié à toute théâtralité. Une étude du costume de théâtre doit donc se situer dans un cadre historique et géographique. Son origine est sans doute antérieure à la naissance, il y a plus de vingt-cinq siècles, du théâtre occidental, c'est-à-dire au moment où cet art se désengage du rituel religieux pour amorcer un processus profane, lié à la vie de la cité. Car du rite au théâtre, de la magie à l'illusion, des pratiques du discours de conciliation avec la nature et les dieux, à celles des hommes entre eux, la permanence est avant tout celle des signes sur le corps qui, sauf intention signifiante, n'est jamais resté nu. Une généalogie du costume de théâtre implique aussi une généalogie du physique humain, des modifications du corps, de la santé, des comportements hygiéniques, des représentations mentales que chaque civilisation se fait de l'âge, du sexe, de la morale et de l'esthétique corporelles. Enfin le costume est un des enjeux centraux de l'activité économique et culturelle. Économique : l'échange et le transport des fibres, étoffes, fourrures, métaux colorants, matières précieuses et semi-précieuses « tissent » dès les époques les plus reculées un des premiers réseaux financier, juridique, commercial et politique au monde (route de la Soie, interdits et embargos, lois somptuaires). Culturelle : en présentant dès le début des civilisations et presque simultanément ses deux principes

de base, le drapé , enfilé, flottant, et le cousu , coupé, juxtaposé, confectionné, le costume s'est développé selon des représentations très différentes ; le costume de théâtre s'inscrit avec plus ou moins d'autonomie dans cette manifestation de tout groupe social.

ÉVOLUTION HISTORIQUE

En Égypte

On y trouve trace [voir [Ethnodrame](#)], il y a près de cinq mille ans, de pièces et de « cortèges » dont les « acteurs », ou plutôt les officiants (danseurs et musiciens) portaient des masques d'animaux et des attributs phalliques lors de rituels de fertilité. Les peaux d'animaux, leurs queues, les plumes d'oiseaux, ainsi que noir de fumée, sang, dents, coquilles sont fort utilisés. Les Égyptiens disposaient de fines fibres végétales (lin, coton), de colorants, huiles et fards nombreux (le khôl, tiré de l'antimoine). Les danseurs portent de simples pagens pour mettre en valeur la beauté des corps, et les musiciennes des robes arachnéennes. Bijoux en quantité. La fonction du costume est là purement ornementale, l'exigence esthétique patente, mais, dans la représentation allégorique des divinités, on peut supposer qu'il y eut un effort pour rechercher des moyens d'expression « scéniques ».

En Grèce

Le costume de l'acteur grec obéit à plusieurs nécessités. Il doit souligner la gestuelle car les spectateurs assis sur les gradins des théâtres se trouvent éloignés de l'espace scénique. Enfin le costume doit comporter des éléments symboliques facilitant l'identification.

Le costume tragique

L'acteur de tragédie porte généralement des manches rembourrées qui doivent souligner sa chironomie (expression gestuelle des bras et des mains). Il ne semble pas qu'il ait porté à l'époque classique de chaussures à semelle surélevée, le cothurne, qui sera de règle à l'époque hellénistique et impériale. C'est à cette époque également que le masque sera démesurément agrandi par l'oncos , surélévation de la partie frontale. À l'époque classique l'acteur se contente de porter un rembourrage sous sa robe ou sa tunique courte de façon à souligner sa corpulence. Le costume de l'acteur tragique se distingue immédiatement du costume habituel par sa richesse et ses couleurs. La grande robe brodée de couleur pourpre (poikilè) habille obligatoirement princes et princesses. Elle est souvent munie d'une traîne et ses manches sont richement décorées. Cette robe présente un caractère exotique : elle évoque à la fois la robe des prêtres et surtout le costume des rois perses. Elle symbolise le pouvoir oriental. Les autres héros portent des costumes plus proches de la vie quotidienne. Mais la richesse des étoffes et des couleurs marque leur statut héroïque. À l'époque classique, à défaut de cothurne, les héros portent des bottes richement lacées, les embades ou arbulai . Différents accessoires complètent le costume. Le roi porte toujours un sceptre, le jeune guerrier se présente avec ses armes. La coiffure a son importance : diadème, bonnet oriental (mitra) symbolisent le pouvoir royal. Le manteau (himation) , grande cape plus ou moins épaisse, joue également un grand rôle pour l'identification des personnages et dans leurs jeux de scène.

Le costume comique

Les acteurs de la comédie ancienne portent un costume hérité d'un ancien uniforme rituel : collant rembourré couvrant bras et jambes, pourvu de postiches, bedaine, postérieur et organes sexuels, notamment pour les hommes un énorme phallos et, lorsqu'ils jouent un rôle de femme, toison pubienne et seins postiches. Sur cet ensemble qui représente le corps nu s'adaptent les vêtements en usage dans la vie courante : robe d'intérieur (chiton) et péplos pour les femmes, tunique courte et pèlerine (chlamyde) ou manteau pour les hommes. La particularité de ce costume comique est donc de donner lieu à des jeux de scène licencieux : dans les *Thesmophories* d'[Aristophane](#) on assiste au déshabillage du Parent d'[Euripide](#) qui s'est déguisé en femme pour assister aux fêtes de Déméter. L'inconvenance d'un tel costume, soulignée par des plaisanteries graveleuses ou scatologiques, a fort choqué les modernes. En fait la comédie ancienne les a hérités des anciens kômoi agraires où il fallait célébrer la virilité des hommes et la fécondité des femmes en relation avec les fêtes cycliques de la nature.

Le costume du drame satyrique

Les héros du drame satyrique ne se distinguent pas de ceux de la tragédie. Seuls les choreutes ont un costume spécial. Le coryphée est souvent joué sous les traits du Papposilène : l'acteur qui l'interprète porte un maillot garni de laine brute de mouton dont la couleur claire symbolise son grand âge. Le Papposilène porte généralement un manteau sur ce collant. Son masque, proche de celui des satyres, est coiffé d'une chevelure blanche et couronné de bandelettes. Le costume le plus caractéristique est celui des satyres du **chœur** : sur un collant ils portent un pagne muni d'une queue de cheval et d'un phallos. Rappelons que le satyre, fidèle mythique de Dionysos, est figuré comme un être hybride à mi-chemin de l'humain et de la brute. Il est proche du cheval, comme le centaure dont il est un avatar ; il tient surtout du bouc, l'animal cher à Dionysos, dont il a la lubricité. Le costume des choreutes du drame satyrique n'entrave pas la danse spécifique de ce genre, danse très animée et acrobatique : la sikinnis.

Le costume de la comédie nouvelle

La comédie nouvelle a notablement remédié à l'indécence du costume de la comédie ancienne. Les acteurs portent toujours un collant rembourré mais celui-ci n'a plus pour objet de figurer le corps humain nu. Le rembourrage a la même fonction que dans la tragédie : grossir l'acteur afin que ses gestes et ses attitudes soient plus visibles pour les spectateurs. Les héros, jeune homme et jeune fille à l'amour contrarié, portent un costume qui n'est guère différent de celui de la vie courante contemporaine. Les autres personnages en revanche ont conservé dans leur costume comme dans leur masque des caractères bouffons. L'esclave, dont le phallos était devenu moins important dans la comédie moyenne du IV^e siècle, est tout à fait convenable, mais il a conservé une bedaine et un postérieur postiches. De même le soldat fanfaron, le parasite, le père atrabilaire. Certains accessoires permettent d'identifier les personnages : une coiffure sophistiquée avec les cheveux relevés fera immédiatement reconnaître une courtisane. Les couleurs jouent un grand rôle dans la diversification et l'identification des costumes : la crocote, ou robe jaune safran, est propre aux courtisanes.

L'apport des Grecs

Au cours de la grande période créatrice, au Ve siècle av.J.-C., les poètes dramatiques ont rivalisé d'ingéniosité dans la conception des costumes de leurs interprètes. C'est Eschyle qui aurait inventé les manches rembourrées et la robe à traîne. Certains de ses personnages, comme Io dans *Prométhée*, le chœur exotique des *Suppliantes* ou celui des Érynies dans *les Euménides* montrent une grande invention dans le domaine du costume. **Euripide**, qui cultivait le misérabilisme, avait toute une panoplie de haillons et de défroques pathétiques si l'on en croit la satire qu'en fait Aristophane dans *les Acharniens*. Mais le costume de tragédie connut ensuite le même sort que les masques. Il se figea dans certains types et les costumiers professionnels (les himatiomistai) qui accompagnaient les acteurs, au sein des associations de technitès, n'avaient guère l'occasion de faire preuve d'invention. De même Aristophane a créé des costumes étonnants dans ses comédies : déguisements zoomorphiques dans *les Oiseaux*, *les Guêpes*, *les Grenouilles*, costumes exotiques et extravagants portés par les ambassadeurs perses et thraces dans *les Acharniens*. Mais dès la fin du IV^e siècle et l'avènement de la comédie nouvelle, les costumes seront codifiés, chacun correspondant à un type social et à un caractère bien défini : les documents figurés les illustrant ne montrent pratiquement aucune évolution du III^e siècle av. J.-C. au III^e siècle apr. J.-C., comme on peut le constater sur les mosaïques de Mytilène où sont représentées des scènes des comédies de Ménandre jouées encore à cette date tardive.

À Rome

Dans le théâtre romain s'affirme un goût plus prononcé pour le ridicule et la satire. Le travestissement, rendu nécessaire par les vastes dimensions des théâtres de l'Empire, est si codé que les genres dramatiques sont désignés par le vêtement porté. La comédie grecque est nommée palliata, du nom donné au costume grec (pallium), la togata est à sujet italique, la praetexta à sujet historique, la trabeata est le drame du quotidien car la trabea est le vêtement du chevalier [voir **Fabula**]. Le costume romain est fait de la toge pour les hommes libres, de la tunique (courte le plus souvent) pour les esclaves, à laquelle s'ajoutent pour les femmes la robe et le manteau. Sur l'homme, le manteau désigne le voyageur. La convention régit la couleur des vêtements (jeunes gens éclatants, vieillards en blanc, jeunes filles en jaune, marchands d'esclaves bigarrés) ; de même celle des

perruques : le jeune premier est blond, l'esclave, comme chez les Grecs, toujours roux. Le tragédien chausse le haut cothurne dit *crepida*, le comédien ne porte que le *soccus*, plus bas. Fards et masques, chez [Térence](#), [Plaute](#) et l'acteur [Roscius](#), gardent les caractérisations grecques d'âge, de situation, de caractère. Quelques indications (telle la dualité du père, sévère – un sourcil froncé – mais bon – l'autre sourcil plus calme – et qui doit donc montrer au public le profil requis par la situation) entraînent des conventions de jeu. L'[atellane](#), farce bouffonne, se joue toujours masquée, mais dans certains mimes où jouent les femmes, le visage découvert poussera l'acteur vers des techniques d'affirmation de son jeu. Dans toutes sortes de pantomimes, masques et riches costumes prouvent l'aisance et la générosité des édiles, des grands, des entrepreneurs de spectacles : on fait jouer ses armes, ses bijoux, ses beaux esclaves. Et tandis que les techniques de fabrication progressent et s'affinent, le théâtre romain évolue vers un artifice et une somptuosité parfois racoleurs. Néanmoins certains, tel Horace (dans son *Art poétique*), tiennent que la nature doit être prise pour modèle, et ses théories survivront à la mort du théâtre antique pour influencer celles de la figuration plastique de la Renaissance.

Le Moyen Âge

Les gens de théâtre, comédiens et danseurs, qui exhibaient la richesse de leurs costumes durant le Bas-Empire byzantin, sont devenus des troubadours, des auteurs-acteurs itinérants, des [jongleurs](#), le théâtre s'étant pour l'essentiel réfugié dans les monastères. Comme pour tous dans le Haut Moyen Âge, des robes et des tuniques (qui font peu de distinction, hormis par leurs matières, entre les sexes et les états, laïcs ou religieux) les habillent, pauvrement s'entend, mais on décèle parfois dans l'iconographie du costume de ces marginaux des trouvailles d'une poétique spontanée. Durant cette période troublée, les rares traces de représentations faites dans les églises semblent n'indiquer qu'un souci minimal d'illusion par le costume, celui de l'époque à peine ponctué des indices ou accessoires nécessaires à la compréhension de l'action biblique évoquée. Lorsque le théâtre profane se généralise, ce sont les acteurs des [miracles](#) et des [mystères](#), de toute provenance sociale, qui assument en principe les frais de leurs costumes. Parfois cependant la qualité des acteurs pousse les édiles à les leur offrir. Une ville offre le costume de Lucifer à son interprète « car il est pauvre et bon joueur ». Décors, costumes, auxquels travaillent tous les corps de métiers, seront progressivement très élaborés. La figuration, souvent très nombreuse et quasiment bénévole, fabrique son costume à base d'emprunts et de vêtements du quotidien. De la fin du XII^e siècle au XIV^e, les croisades, puis les premiers grands voyageurs, provoquent une régulation des échanges et de l'industrie, une assimilation des modes de l'étranger et un nouveau statut du corps qu'on retrouve dans les spectacles. Les chevaliers se costument (fanons, tresses de cheveux, plumes, armures ouvragées) ainsi que leur cheval, au caparaçon richement décoré d'allégories. La fête profane, les [sotties](#), les charivaris masqués et animaliers et les mystères utiliseront donc les talents de tous les artisans. Adam et Ève sont revêtus d'une peau de parchemin qui simule la nudité, les démons sont poilus, cornus, leurs ailes membraneuses, celles des anges de plumes ou de taffetas (la soie est arrivée en Europe depuis le Ve siècle) vivement colorés ; pelages, perruques, carton-pâte bien peint, verroteries, voire vrais bijoux, sont utilisés. Reconnu et exigé, le travail des artistes et artisans décorateurs et costumiers n'est pourtant plus aussi bien rétribué aux XII^e et XIII^e siècles qu'il l'était auparavant. La condition de l'artisan se dégrade à l'amorce du processus d'industrialisation. Mais dans ce XIII^e siècle qui se tourne vers le réalisme apparaît un nouveau concept, celui de beauté « laïque ». Le mot « farce », d'ailleurs, ne signifie-t-il pas, étymologiquement (selon Rey-Flaud), maquillage ? Voilà qui coupe définitivement ce théâtre de la célébration-révélation née dans les églises au IX^e siècle. De ce fait, les effets de costume se doivent d'être soulignés, quoique toujours sur la base du costume réel de l'époque, et tandis que dans les sotties les troupes de tréteaux, peu riches, se font donner leurs vêtements, les acteurs des mystères et passions seront toujours plus somptueusement vêtus, comme dans les « [entrées](#) » et célébrations financées par les riches bourgeois des villes et les aristocrates, dans toute l'Europe, en l'honneur de vainqueurs ou de hauts personnages. Au XV^e siècle – période riche et variée pour le vêtement, appelée « gothique international » – la célèbre miniature de Fouquet sur la représentation du martyr de sainte Apolline donne une idée assez précise de ce que peut être alors l'exigence de réalisme spectaculaire, et le recueil de miniatures du « *Térence des ducs* » offre la trace d'un travail de réflexion (1416) sur le costume de théâtre. On y voit par exemple, dans la comédie de *L'Eunuque*, qui joue sur le quiproquo de la substitution d'un personnage à un autre, les subtiles différences, malgré l'apparence d'emblée identique, entre les faux ventres, les collants, les manches, les bonnets du vrai et du faux eunuque. La même époque – c'est le moment de la dernière croisade – manifestera l'éveil de l'intérêt pour les modes du passé, et pour les costumes exotiques.

Naissance de la mode

Du XIV^e à la fin du XV^e siècle, l'élargissement du monde moderne provoque un brassage complexe des cultures : cours et continents commencent à se connaître. Tissages, impressions nouvelles, bijoux, parfums, onguents, modes capillaires circulent, le rôle hiérarchique ou symbolique des couleurs s'estompe, les sociétés de cour influencent les classes moyennes naissantes, ce qui provoque par contrecoup l'édiction de lois somptuaires. Dans toute l'Europe, la différenciation sexuelle par le vêtement, long – et décolleté – pour les femmes, court pour les hommes, se généralise. Elle va passer sur le théâtre, rendant plus problématique l'interprétation des rôles féminins par des hommes. On recherche des effets scéniques spéciaux pour une dramatisation de plus en plus poussée. [Cohen](#) relève, dans le Livre de conduite du régisseur et les comptes des dépenses, des détails d'un ordre purement dramaturgique : « Ici Jésus entre dans la montagne pour s'habiller d'une robe blanche, la plus blanche qu'on peut trouver, et la face et les mains d'or brunis. » En 1490, dans la *Transfiguration de la Passion* de Revello : « Jésus laisse tomber sa robe rouge et apparaît en blanc. Pour agoniser il s'allonge et par en dessous on le maquille en sueur et en sang. » Pratiquement, les comédiens sont toujours vêtus selon une quotidienneté un peu périmée (une miniature du Roman de la Rose représente « l'acteur » vêtu de façon démodée) mais les références à l'antique pour les soldats, à l'exotisme pour les voyageurs, apparaissent.

En Italie, trionfi, fêtes, mascarades, joutes, tournois, cortège et défilés où même les chevaux sont déguisés – camuffatti – en cerfs, éléphants ou dragons, non moins que pièces religieuses et profanes sont décorés et costumés par les plus grands peintres : l'allégorie, le symbolisme, la référence à la mythologie règnent : le [baroque](#) perçoit. À coup sûr jamais plus que dans cette Italie renaissante l'interaction entre les artistes plasticiens, peintres et architectes et les praticiens du théâtre n'aura été aussi forte : beaucoup feront poser des modèles d'atelier dans et pour des costumes de théâtre. Ils collectionnent les vêtements, armes, caparaçons, dans le souci de pénétrer et d'organiser les modes du passé ou de l'étranger avec plus de cohérence, sur scène et dans leurs tableaux. De Giotto au Primatice en passant par Mantegna (dont le maître fut aussi tailleur et brodeur), Pisanello, Bellini, jusqu'à Vinci (ses maquettes de costumes sont les premières connues), Michel-Ange et Raphaël, les peintres ont travaillé presque tous autant pour le costume que pour la scénographie, s'inspirant d'ailleurs de représentations théâtrales pour leurs compositions picturales.

L'âge baroque

Toute l'Europe, à l'orée du XVI^e siècle, va se passionner pour le vêtement et le costume de théâtre. Les doctrines d'art, les académies y aident puissamment. L'incroyable diversité des modes depuis le siècle précédent requiert un répertoire. Les premiers recueils de recensement de costumes apparaissent en Italie (Vasari, 1589, Vecellio) ; les premiers théoriciens modernes du théâtre, de [Sommi](#) notamment, se préoccupent du costume : Sommi codifie la longueur des jupes des nymphes – toujours à mi-mollet – et des déesses suivant leur rang, leur âge, la beauté des jambes, condamne l'uniformité des costumes et conseille une certaine individualisation du personnage – conception qui disparaîtra au XVII^e siècle ; il propose de respecter entre les personnages les distances hiérarchiques exigées de la situation, dans le sens de la beauté et du luxe, et pour cela de puiser dans la garde-robe du prince.

Dès 1513, Léon X a fait bâtir ce que l'on peut appeler un théâtre qu'il dote d'un personnel permanent de décorateurs, tailleurs et costumiers. Au salut de la pièce Il Perrullo, donnée dans ce théâtre, le public rappelle les acteurs, émerveillé de les avoir vus tous en costume ! On recense de nombreux dessins d'artistes spécialement destinés à ces vêtements, et l'art du dessin de théâtre est reconnu comme part du « nouveau théâtre en clos ».

En 1597, Robert Boissard publie à Valenciennes *les Masquarades recueillies*, dessins originaux d'habits orientaux, historiques et fantastiques. C'est la plus riche source d'informations en costumes de théâtre au XVI^e siècle, avec le Freydal, extraordinaire relevé en images de représentations théâtrales données tout au long du XV^e siècle ; avec encore le Triumphzug, et les gravures sur bois de l'entrée de Henri II à Rouen. Citons aussi Bertelli, De Bruyn et Zacharias Heyns qui publie en 1601 à Amsterdam le *Droecht Thoneel*, « dessins de costumes anciens utiles aux dessinateurs de costumes de théâtre ».

Le Théâtre des Rhétoriciens, costumé par des dessinateurs comme Van Gheyn qui fut aussi acteur, et des peintres hollandais, est riche en figures visuelles presque surréalistes dignes de Bosch. C'est par les Flandres et les Pays-Bas que le passé européen arrivera en Angleterre, où Inigo [Jones](#) pour ses costumes de pièces de Shakespeare et de Ben [Jonson](#), et surtout pour ses projets de « [masques](#) » – divertissements de cour décorés et costumés par lui – puise dans le fonds considérable de son érudition pour stimuler son imagination. Ainsi pour une nymphe noire dite « fille du Niger » les vêtements sont bordés de caractères évoquant des sortes de hiéroglyphes ; ses maquettes sont couvertes d'indications précises : « jupon bleu verdâtre moucheté d'or » ; il invente la notion

d'« antimasque » pour servir de repoussoir – en cela il est bien élisabéthain – aux splendeurs des fées et déesses : sorcières, diables, nains princiers costumés. Toute laideur est transcendée par un sens de l'harmonie formé par ses séjours italiens. Son maître mot est « étrangeté ». Sa controverse avec Ben Jonson sur les pouvoirs de l'illusion, la « pacotille » et l'« âme » du masque, est prémonitoire de débats tout à fait modernes.

Le costume de théâtre élisabéthain est extrêmement coûteux, la mode de l'époque étant une des plus lourdes, des plus ornementées, des plus façonnées de l'histoire. Les archives du lord chambellan rapportent les montants exorbitants des donations faites pour leur confection qui mobilise tailleurs, chapeliers, passementiers, marchands de soie et de dentelles, brodeurs, gantiers, cordonniers, bottiers, orfèvres. « Notre siècle est le siècle de l'argent, le siècle des artisans » (B. Jonson). On a calculé que trois costumes de théâtre de somptuosité moyenne équivalaient au prix du – coquet – cottage de Shakespeare à Stratford-on-Avon ; on loue les bijoux de la cour et de la cité ; les grands, qui jouent souvent, offrent des costumes à leurs favori (te)s. Par la suite, après la brutale coupure imposée par Cromwell, le costume de théâtre évoluera sensiblement comme en France.

Le théâtre espagnol s'efforcera d'utiliser lui aussi de somptueux costumes, favorisant les bizarreries imaginatives, mais [Cervantès](#) et [Lope de Vega](#) se soucient déjà des anachronismes.

En Italie les costumes de la [commedia dell'arte](#) sont élaborés vers le milieu du XVI^e siècle par des comédiens assez cultivés, à partir de traditions populaires et de types très anciens (c'est le cas aussi du Fou du Moyen Âge qui traverse les siècles, jaune et vert sous son petit capulet à oreilles). Les types de la commedia seront à la fois nettement délimités, – car aisément reconnaissables – et évolutifs. Le Pantalon vénitien change à mesure que décroît l'influence de la République des doges, l'Arlequin abandonne ses traits de paysan de Bergame pour devenir plus rusé, plus citadinisé ; son costume se fait ajusté et élégant. Les femmes jouent avant tout de leurs appâts (certains tableaux les montrent les seins tout à fait nus).

La France va conjuguer cet apport et celui des musiciens, chorégraphes et danseurs italiens (l'opéra s'implantera au XVII^e siècle) avec l'humanisme lettré de la Pléiade. En 1581, Baldassarino di Belgiososo costume toute la cour pour le Ballet comique de la reine, bel exemple de l'assimilation du luxe et de l'allégorie à l'italienne. Apparaissent en ce XVI^e siècle finissant des ballets de cour d'une magnificence naïve et scintillante, où les bergers ont à peine moins de satin ou de nacre que les déesses, où les robes « diamantées, or de deux tons revoilés de crêpe d'argent », les « panaches et aigles d'or brunys » du Ballet de Circé ou De la Délivrance de Renaud font rêver la cour.

Ce théâtre du « merveilleux » (les dessins de Daniel Rabel pour le ballet de Marais, la Douairière de Billehabaut, atteignent quasiment au fantastique) profite de l'imaginaire et du symbolisme baroques dans la plus grande fantaisie décorative. Le mot d'ordre est celui de la jouissance ; au XVII^e siècle un ballet s'intitulera d'ailleurs Des couleurs et de la jouissance ; celle-ci s'exprime dans l'enchantement des maquettes de [Berain](#), le grand dessinateur des plaisirs de Louis XIV, par la sensualité de leurs indications de couleurs et de matière, leurs trouvailles et leurs astuces : acrobates à quatre jambes, animaux multicéphales.

Tout le XVII^e siècle est traversé par le courant baroque, non seulement dans le ballet de cour et les Fêtes royales mais dans l'opéra, les fastes de la [comédie-ballet](#) et pour une part dans les costumes de tragédie. Mais dans d'autres gravures ou peintures (I. Silvestre, F. Chauveau, H. de Gissey) pointent parfois la convention, la surcharge décorative à partir de schémas identiquement dérivés de l'antique. La couleur des panaches, les fleurs et les feuilles sur les lances changent, mais ce ne sont plus que des allégories destinées à flatter les grands.

Dans le [théâtre classique](#) français le statut du costume n'obéira plus à des critères esthétiques mais à ceux du paraître et des convenances du nouvel ordre social que fonde l'absolutisme.

Le théâtre classique

Dans la [tragédie](#) et la [comédie](#) classiques, le costume obéit surtout à des contraintes techniques et économiques : il doit scintiller pour être vu malgré la fumée des chandelles, et son coût élevé est toujours à la charge des acteurs : ceux-ci, scindés en deux classes, sont soit des [histrions](#)

« infâtement vêtus » (Tallemant des Réaux) de hardes ravaudées, de fripes de location, soit des acteurs de grandes troupes, connus, cultivés, qui entendent recevoir le bénéfice social de costumes payés de leur bourse, sinon de leur personne. Ces comédiens ont en principe deux habits : un de tragédie, un de comédie. Ces costumes, et ceux du fonds de troupe, doivent servir souvent à des rôles différents, et leur [vraisemblance](#) n'est la préoccupation majeure ni du comédien, ni du directeur de troupe, ni même de l'auteur dramatique. Sur scène, c'est dans le texte et non dans l'apparence du comédien qu'il faut chercher vérité et goût. Le jeu de face et la « déclamation » opposent ce théâtre « pour l'oreille » au théâtre « pour l'œil » qu'est le baroque. La mode continue de régner mais la notion de beauté évolue vers le noble, le somptueux, la pompe, surtout dans la tragédie où les perruques, les découpes, lambrequins, franges, pompons, plumes et pierreries, ainsi que les détails exotiques dus au développement des voyages, pervertissent les références obligées à l'antique :

cuirasses, casques à cimier, knémides ou sandales lacées. Hommes et femmes sont très conventionnellement et fortement fardés de blanc et de rouge, auxquels s'ajoutent les mouches sans autre prétexte que de séduire.

Les auteurs ont eu dans ce domaine des sensibilités différentes. Au début du siècle, [Corneille](#) a travaillé avec Abraham Bosse, comme précédemment [Rotrou](#) avec Callot. Par la suite la grande peinture ne se compromet plus sur la scène. [Racine](#) accepte assez bien que le « revêtement véridique » soit « de peu de chose », et cette vision méprisante – malgré quelques échanges avec la [Champmeslé](#), des réflexions sur les costumes d' Esther, une opposition ponctuelle à l'intention de [Baron](#) de jouer Achille en perruque frisée – correspond à l'éclat et à la contrainte d'un siècle en tout dissimulé. Néanmoins perce la contradiction : l'acteur commence à travailler son personnage et sa gestuelle dans l'intention d'en exprimer la vérité intime, et les invraisemblances du costume traditionnel nuisent à sa recherche de crédibilité. Dans la comédie apparaissent les notions de « caractère(s) », d'« habit de caractère », de maquillage entendu comme « grimage » ([abbé d'Aubignac](#)), notions complémentaires de celles d'[emplois](#) et de [composition](#).

Molière, hors ses comédies-ballets où la féerie des costumes va de soi (*les Plaisirs de l'île enchantée*), louvoie en rechignant entre les impératifs paradoxaux de convenance et de vérité (voir le dialogue, dans *le Misanthrope*, entre Philinte et « l'homme aux rubans verts »). Il trouve que la [Béjart](#) porte bien trop de bijoux lorsqu'elle joue les soubrettes, et sa pratique d'acteur et d'auteur témoigne de l'importance qu'il accorde au costume. Il conjugue sur plusieurs modes la simplicité expressive des costumes des farceurs italiens, portant lui-même en version noble ou triviale, selon le rôle, l'habit de base de Sganarelle, noir à notes jaunes et vertes. Mais de façon générale la décision quant au costume revient au comédien et cette autonomie provoquera des aberrations sanctionnées par les sarcasmes de [Voltaire](#) ou de [Crébillon](#) : « Rien n'était plus comique que l'habit tragique. » Ces excès soulignent l'urgence de la réforme qui, au XVIIIe siècle, résulte de la prise de conscience de quelques grands comédiens.

La réforme du costume au XVIIIe siècle

La première moitié du siècle témoigne des résistances aux tendances novatrices. Dans la tragédie, la présence, sans aucune autre transposition que celle du plus grand luxe possible, des costumes de cour, agrémentés, s'il s'agit de personnages mythologiques, d'un vague attribut (Hercule emperruqué et poudré porte une bûche), achève le désordre et le ridicule ; la comédie mélange les « habits de caractère » hérités du XVIIe siècle avec l'habit de cour, perdant de ce fait l'unité conférée par ces types conventionnels. Mais peu à peu l'esprit de réflexion et d'observation des Lumières s'impose. En France c'est à l'Opéra que percent d'abord des tentatives pour concilier la vérité et l'esthétique. Marie Sallé, danseuse et chorégraphe amie de Voltaire, est la première à préconiser une réforme « dans le goût et la raison », abandonnant la contrainte du « corps » (corsage) « baleiné » et des paniers pour privilégier la liberté du mouvement. Mais c'est avec Noverre et surtout Mlle [Clairon](#) que la réforme se structure. Chorégraphe influencé par Marie Sallé, Noverre est consterné des incohérences communes au ballet et au théâtre : « Le dessinateur pour les habits ne consulte personne ; il sacrifie souvent le costume d'un peuple ancien à la mode du jour [...] plus de vérité, plus de costume [sens étymologique], plus de pittoresque [...]. Tous les habits, grecs, faunes, chasseurs sont coupés sur le même modèle et ne diffèrent que par la couleur et les embellissements. » Il est le premier à se soucier de l'ajustement du décor et des costumes et considère qu'il faut se rapprocher « de la peinture et par conséquent de la nature ».

Voici les deux maîtres mots du théâtre réaliste occidental en train de se constituer. Le décorateur-costumier Boquet se fait conseiller par Boucher. Critiques et dramaturges se réfèrent constamment à la peinture. Ainsi Rémond de Sainte-Albine, [Marmontel](#), [Diderot](#) (« Interrogez la peinture là-dessus [...]. Acteurs, fréquentez nos galeries [...]. Voyez l'Esther de Poussin, c'est la Clairon devant Assuérus ») et [Lessing](#) : « L'art de l'acteur, c'est une peinture mobile. » Simultanément resurgit dans toute l'Europe la référence à l'histoire.

Mlle Clairon, que Voltaire a louée d'avoir « appris le costume aux Français », écrit, dans ses *Réflexions sur l'art dramatique* : « Le costume ajoute beaucoup à l'illusion du spectateur, et le comédien en prend plus aisément le ton du rôle [...]. L'ignorance et la fantaisie font faire tant de contresens au théâtre. » Elle ôte le panier, met des chaînes et défait ses cheveux pour *Électre*. En 1755, elle décide avec [Lekain](#), passionné de dessin et d'histoire, de faire réaliser pour l'Orphelin de la Chine des costumes originaux adaptés aux lieux et à l'époque de l'intrigue. Voltaire leur abandonne ses droits d'auteur « pour les dépenses de leur habillement ». Les portraits de Lekain et de Clairon dans ces costumes nous semblent cependant très approximativement chinois et le turban de léopard de Lekain reste surmonté du panache rouge. Mais la réforme est en marche, reprise à la Comédie-Italienne et à l'Opéra-Comique par Mme [Favart](#), et déjà bien entamée en Angleterre, surtout avec Macklin qui jouera Macbeth en reconstituant ce « costume de général écossais vivant en Angleterre ».

avant la conquête des Normands ». Croquis, documents s'échangent en Europe entre les théâtres les plus évolués. Le luxe passe bientôt pour nuire à l'intelligence de certaines actions : en 1779, l'abbé Desfontaines et Lefuel de Méricourt écriront que les soies, dentelles et ors pour des héros de Sénèque font « payer beaucoup trop cher le plaisir de s'éloigner de la vérité ».

Talma et les débuts du XIXe siècle

À [Talma](#) revient la transformation totale de la notion de costume. « Véritablement coupables, les acteurs qui négligent cette partie de leur art », dit-il, et : « Le théâtre doit offrir à la jeunesse en quelque sorte un cours d'histoire vivante [...]. Les statues, les manuscrits anciens ornés de miniatures existaient comme aujourd'hui, mais on ne les consultait pas. » Lui les consultera sans cesse, se procurant tous les documents disponibles lorsqu'il doit interpréter un personnage historique, cherchant l'identification totale, se faisant couper les cheveux pour le Titus de Brutus. Il apprend à reconnaître la justesse ou la fausseté d'un tissu aussi bien que celles d'une coupe. De la réforme lancée par Talma résulte une démarche plus générale. En 1790, paraît *Recherches sur les costumes et les théâtres de toutes les nations, tant anciennes que modernes*, vaste recueil illustré de Levaché de Charnois. Il y réclame des comédiens « le courage de s'assujettir aux costumes vrais ». Travaillant sur toutes les traces archéologiques possibles, il s'efforce de reconstituer les plans de coupe des vêtements antiques afin d'en retrouver les vraies formes, dénombre les habits civils et militaires, les bijoux, les accessoires propres à aider les acteurs et leur conseille de répéter en costume pour se familiariser avec des vêtements inhabituels. Démarche que l'on retrouvera très exactement quatre-vingts ans plus tard chez les [Meininger](#) en Saxe, et plus tard encore chez [Stanislavski](#). Car le XIXe siècle, au-delà de la passion romantique pour l'histoire, voit se développer un souci de reconstitution de plus en plus maniaque mais aussi, tandis qu'apparaît la fonction – au sens moderne – du « [metteur en scène](#) », la reconnaissance du costume comme partie intégrante de l'événement scénique.

De la Restauration à Antoine

Après 1815, la réforme s'institutionnalise. Le coût des costumes sera rendu un peu moins élevé par le développement progressif de l'industrie textile, des colorants industriels, plus tard par l'invention de la machine à coudre (1825). Le maillot (du sieur Maillot) existe depuis 1820. Les directeurs de théâtre assimilent la réforme : au Théâtre-Français l'un d'eux fera rechercher et recopier les costumes de l'époque de la création du *Tartuffe* et du *Misanthrope*. Les Chartes, l'École d'Athènes, la Commission des monuments historiques systématisent la culture du passé. Le romantisme, qui met à la mode les drames historiques, l'influence des comédiens anglais, celle du [mélodrame](#) et de ses inventions scénographiques vont conjointement exiger des costumes toujours plus élaborés. Les Anglais John [Kemble](#) et Sarah Kemble-Siddons ont déjà travaillé dans le sens des romantiques français ; ils monteront *Coriolan* dans les costumes romains d'une inspiration très authentique. Mais le souci de la « couleur locale » et du détail légitimé par l'histoire va pousser les dessinateurs de costumes à une copie si scrupuleuse des documents historiques qu'ils en deviendront plus archivistes et érudits que créateurs, réalisant pour les costumes, bijoux et accessoires des planches académiques au millimètre accompagnées de notices-fleuves. Auguste de Châtillon, un des costumiers de [Hugo](#), copie trait pour trait les tableaux du Louvre pour *Le roi s'amuse*. On peut cependant douter, à voir le portrait par Déverrière [Dorval](#) dans *Marion de Lorme*, où elle est censée porter un « costume espagnol du XVIe siècle », que le costumier F. Harelse soit posé la question de la structure du vêtement, en cours de réalisation : le buste, qui devrait être raidi et remonté par le busc, s'arrondit et se creuse dans un corset romantique à souhait qui lui fait les épaules tombantes alors à la mode. Delacroix, lui aussi costumier occasionnel de Hugo (*Amy Robsart*), avait pressenti que l'exactitude tatillonne « fermerait » le costume, allant à l'encontre du pouvoir évocateur souhaité par les romantiques. Dans les costumes à l'antique, on constatera aussi au long du XIXe siècle le passage progressif de l'archéologie à l'académisme. Les grands acteurs, cependant (Frédéric [Lemaître](#), [Kean](#)), travailleront leurs rôles dans la composition vériste, aidés par le maquillage, qui devient un art, par les éclairages plus précis (gaz puis électricité), par la photographie qui leur permet de se voir à distance. C'est peut-être dans le mélodrame, sur les théâtres des Boulevards, dans la [pantomime](#), le cirque, à l'hippodrome, plus tard (1867) au [caf'conc'](#) et au music-hall qu'on trouve l'invention la plus folle. Certaines féeries-spectacles (*la Poule aux œufs d'or*, *la Biche au bois*) rappellent le théâtre du merveilleux baroque. Et la pantomime et le cirque poussent certains acteurs à créer « leur » costume dans l'[expressionnisme](#) outrancier (le XIXe siècle est celui de la caricature) ou dans l'épure qui les immortalisera ([Deburau](#)). Bientôt les interférences entre ces divers genres, la complexité des moyens scéniques et les tentations

du « grand spectacle » rendront nécessaire l'intervention du metteur en scène.

Du Théâtre-Libre à l'avant-guerre

Sur la scène classique comme au Boulevard il est maintenant admis que le costume doit être celui de l'époque de la fiction de référence, mais c'est avec Antoine au Théâtre-Libre en 1887 que disparaît un premier stade de l'innocence décorative : sa volonté de réalisme total privilégie pour les costumes l'élément authentique parce qu'adéquat socialement et psychologiquement. Nombre d'anecdotes en témoignent : usure de la manche droite d'un employé aux écritures, achat aux Pays-Bas chez les pêcheurs eux-mêmes des costumes de la Bonne-Espérance qui traite de leurs mœurs. À l'Odéon, Antoine fera jouer *le Cid* et *Andromaque* en costumes Louis XIII et Louis XIV, avec figurants-spectateurs costumés installés sur scène comme à l'époque. Mais Antoine n'a pas à vrai dire d'esthétique particulière ; non plus que Stanislavski chez qui l'approche très rationalisée du costume (son décorateur le peintre Simov ira dans les asiles et les prisons pour les croquis préliminaires des *Bas-fonds*, et il fera réaliser avec [Nemirovitch-Dantchenko](#) des costumes d'essai – après documentation à Rome – pour les répétitions de *Jules César*) veut aider à l'appropriation intime du personnage par l'acteur. [Lugné-Poe](#) à l'Œuvre, à partir de 1893, fera travailler des peintres (les nabis, Munch). Paul Voegler créera pour *Pelléas et Mélisande* de [Maeterlinck](#) des silhouettes hiératiques à la fois somptueuses et dépouillées. Cependant la plupart du temps les costumes sont d'une facture classique en décalage avec le décor, plus transposé. C'est à partir de 1910 que la transposition plastique et l'autonomie de la recherche vont s'affirmer.

Des avant-gardes aux années 1950

Dans les années qui précèdent la Première Guerre mondiale, bien des choses changent qui auront une incidence sur le costume de théâtre : libération du corps féminin par la suppression du corset (grâce à Paul Poiret qui cependant a corseté en 1900 l'uniforme blanc de Sarah [Bernhardt](#) dans *l'Aiglon* !) et épanouissement physique par le développement du sport ; meilleure connaissance des expériences étrangères (grâce à Jacques [Rouché](#) notamment) ; influence élargie de la danse, avec Loïe Fuller parée d'immenses voiles tournoyants, Isadora Duncan, danseuse aux jambes nues dans de légers drapés, avec Mary Wigman et surtout les [Ballets russes](#) et leur exubérance colorée où l'imagination des décorateurs-costumiers ([Larionov](#), [Gontcharova](#), Bakst) se donne libre cours : clins d'œil à l'art populaire, aux légendes, à l'exotisme, permutation des signes conventionnels de la féminité et de la virilité. Gabrielle Chanel, de son côté (elle dessinera des costumes de scène entre les deux guerres, pour [Cocteau](#) notamment), imprime déjà sa marque, faite de simplicité et de rigueur raffinée.

Des esthétiques diverses, voire contradictoires (cubisme, [futurisme](#), [expressionnisme](#), rayonnisme, [constructivisme](#), abstraction) vont, avant 1939, pousser au renouvellement de la conception du costume de scène. Les peintres (Picasso, [Léger](#), [Schlemmer](#), Sonia Delaunay, [Prampolini](#), [Depero](#), Malevitch), méprisant la préciosité extravagante de Bakst ou de Benois, et tournés vers l'exploration des volumes, de la couleur, des lumières, des nouveaux matériaux, abordent le costume avec l'idée que l'élément plastique l'emporte sur l'élément corporel. Il faut « aspirer à la dématérialisation des corps » (Schlemmer). Ce corps devient sculpture : carton, papier, fil de fer, bois, métal remplacent le tissu (les matériaux de la technologie moderne les fascinent, eux et plus tard Dubuffet qui utilisera l'époxy et le polyuréthane). Si les plus despotiques de ces costumes, réservés généralement au ballet, imposent une précision gestuelle dont la rigueur crée un style tout autre que celui du costume naturaliste, la limite en est évidente. Il reste que l'utilisation de tous les matériaux disponibles sans hiérarchie mais pour la seule vertu expressive sera dès lors légitimée au théâtre aussi bien qu'en peinture.

Pour la Salomé de [Taïrov](#), [Exter](#) créera de magnifiques costumes de bois et de métal ; pour Roméo et Juliette elle mêlera ces matières à du tissu bouillonnant, les surfaces planes reflétant la lumière selon les mouvements de l'acteur. À la suite de [Craig](#), on redécouvre la puissance symbolique, magique, du masque. En 1921, Vesnine, pour la Phèdre de Taïrov, crée l'événement en affirmant le mélange stylistique des costumes des acteurs juchés sur de hauts patins. C'est surtout en Europe de l'Est que s'impose cette tendance à un costume très transposé. [Piscator](#) (1927 : *Schweyk* avec costumes et marionnettes inspirées par [Grosz](#)), [Meyerhold](#) (*le Revizor*), [Reinhardt](#), les Américains [Bel Geddes](#), Lee Simonson et R. Edmund-Jones s'efforceront (souvent dans un but politico-didactique) de mettre en pratique tous les nouveaux codes de représentation.

L'Italie, dès les années 1930, s'illustre par la démarche particulière du graveur et scénographe G.C. Sensani, père de la féconde école italienne du costume moderne (scène et cinéma). Giovanni Lista indique dans son imposante *Scène moderne* que son goût d'héritier humaniste de la Renaissance s'accompagne d'un travail encyclopédique de documentation historique et iconographique sur les

matériaux, les origines des coupes et des fabrications, aussi bien que sur la matière textuelle et musicale des œuvres. Cette approche, qualifiée de philologique, trouvera un appui concret sur la tradition italienne des botteghe (ateliers-laboratoires artisanaux qui travaillent l'orfèvrerie, les cuirs, les masques, les armes, les teintures, les broderies, avec un exceptionnel savoir-faire). L'efflorescence scénographique italienne perpétuera jusqu'à nos jours cette harmonieuse transfiguration du réel associée à la perfection technique (Piccolo Teatro de [Strehler](#)), parfois teintée d'un brin de préciosité. En France, les metteurs en scène qui succèdent à Antoine assimilent les paradoxes du corps libéré et du corps transformé avec une cohérence relative. Copeau, hostile à la « copie de la peinture », mais dont les comédiens reçoivent des cours d'histoire du décor et du costume, va vers une simplicité qui libère la sincérité de l'acteur. Il utilise parfois le masque. Cocteau fera dessiner les personnages de ses *Mariés de la tour Eiffel* par le peintre Jean [Hugo](#). La réalisation de ces costumes, d'un dessin naïf, étiré ou boursoufflé, aux couleurs et aux aplats francs et subtils, semble avoir été à la hauteur des maquettes. Cocteau lui-même crée des costumes et des masques (*Antigone* pour [Dullin](#) en 1922) mais fera réaliser par [Bérard](#) ceux de sa *Machine infernale* (1934). Cet éclectisme sera aussi celui des metteurs en scène du Cartel. Dullin, sensible à la notion de travestissement (il admire les acteurs chinois), fait travailler des peintres aussi différents que Touchagues, [Masson](#), Georges Valmier, Georges Lepape, [Coutaud](#) qui crée pour *les Oiseaux* d'Aristophane-Zimmer (1928), avec ses masques et postiches, une transposition fameuse de volière bariolée, et surtout Bazaine, peintre dont l'œuvre transpose, par des lignes de force et des juxtapositions colorées tendant vers l'abstraction, sa représentation du réel. Sa rigueur scénographique préfigure celle de [Gischia](#). Marie-Hélène [Dasté](#) réalisera pour [Baty](#) quelques beaux costumes aux indications amples et simples, dont le dessin indique la réceptivité de l'auteur à la mode contemporaine (le costume de [Jamois](#) dans *Phèdre*, en 1940, rappelle par son volume les larges corolles de Lelong ou de Molyneux). [Pitoëff](#), peintre lui aussi, « bricole » des costumes dont les matières souvent pauvres, utilisées à contre-emploi, créent des effets magiques. Quant à Juvet, c'est à Bérard, rencontré lors de la mise en scène de *la Machine infernale*, qu'il confie la plupart de ses décors et costumes. De ce peintre à la mode, original et délicat, Juvet tirera le meilleur, la stylisation austère de l'un limitant le maniérisme de l'autre (pour *l'Arnolphe de l'École des femmes*, pour *Dom Juan*, pour *Tartuffe*, l'architecture du costume, sa texture nette, inspirée, ses accessoires semblent organiquement liés au dessin du visage de Juvet). Bérard réalise aussi les costumes gracieux des mises en scène de [Giraudoux](#). Mais celui que [Vilar](#) appellera « démon de Juvet et génie boulevardier du costume » donne la mesure des risques encourus, jusque dans les années cinquante, par le costume de théâtre, où le pire a côtoyé le meilleur (en Grande-Bretagne, Cecil Beaton et O. Messel). Le cinéma, la haute couture pénètrent la scène, même (et par réaction) pendant la guerre et l'occupation.

Le costume de la scène classique est en accord apparent avec le décor, car la coutume s'impose de les commander tous deux au même décorateur ([Wakhevitch](#), [Malclès](#), [Cassandre](#), [Douking](#)) mais sous cette unité formelle la métaphore du décor résiste mieux que celle des costumes, où, passé le stade de la maquette, enlevée, imaginative, essentiellement soucieuse d'harmonie colorée, la corporéité des acteurs semble bien souvent oubliée.

À signaler cependant le charme (sans remise en cause dramaturgique) du travail de Suzanne Laliq et le raffinement de celui de Jacques Dupont, à la Comédie-Française ; celui de Lila de Nobili (décoratrice de [Rouleau](#) et de [Visconti](#)), qui créera en 1949 pour *Un tramway nommé Désir* de très intéressants costumes d'inspiration cinématographique ; celui de l'inclassable Erté, délirant continuateur de l'esthétique Art nouveau, et du peintre surréaliste Léonor Fini qui travaille dans un artifice sensuel et aristocratique proche de la Renaissance. Malgré quelques réussites incontestables (costumes de *Le mal court*, 1947) liées à la découverte de nouvelles écritures, et une certaine agressivité stylistique du **théâtre d'avant-garde** (*les Mouches*, 1943, masques et costumes de H.-G. Adam défendus par Bazaine au nom du costume conçu comme « hiéroglyphe dramatique »), les diverses influences enjolivent un costume qui reste somme toute traditionnel.

[Barrault](#) est très conscient des problèmes posés par le costume, mais sa préoccupation se manifeste par une certaine méfiance. Influencé par Artaud, il commande des costumes aussi bien à des peintres de grand talent (Balthus, Masson) qu'à des décorateurs plus ou moins conventionnels. Les résultats sont disparates. Par exemple dans *les Fausses Confidences* (1946) le costume de Dubois est inspiré de la commedia dell'arte, tandis que Madeleine [Renaud](#) - Araminte porte une robe du soir à crinoline d'un improbable XVIII^e siècle, un collier de chien en perles et un petit « bibi » très parisien. Barrault reproche au costume d'être « [...] sur les maquettes du peintre, conçu chez le costumier [il s'agit du réalisateur] selon une optique qui n'est pas celle du théâtre ». La plupart des vrais peintres, de leur côté, agacés sans doute par les contraintes scéniques de réaménagement constant du costume réel, l'abandonnent dans les faits aux stratégies combinées (ou antagonistes) du réalisateur et du comédien.

De 1950 à 1970 : une audace raisonnée

Si [Moussinac](#) en 1948 tenta une formulation plus intellectuelle de la fonction du costume, c'est Barthes qui, dans les *Maladies du costume de théâtre* (1955, texte contemporain des réflexions de Barrault), va conceptualiser cette fonction et l'armer d'un langage. Considérant que le costume possède au théâtre « l'ambiguïté d'une écriture », influencé par les mises en scène de [Brecht](#) et de son costumier [Neher](#), Barthes dégage une morale du costume de théâtre fondée sur sa valeur argumentative, plus que plastique ou émotionnelle. Stigmatisant le costume vériste, comme l'hypertrophie de la fonction esthétique et celle de la somptuosité, il entend le costume comme un signe qui doit servir le gestus social de la pièce. Il réclame du créateur la connaissance des matières propres à la construction de ces signes, et une réflexion sur l'accord entre costume, corps humain et « entour organique ». Le mérite de Barthes est d'avoir insisté sur le fait que le corps de l'acteur est porteur de sens. Au moment où s'ouvre le champ moderne des possibles plastiques, affronter les questions posées par le costume de manière plus rationnelle, apprendre à lire une maquette, assister aux essayages, parler la langue du costumier deviennent une nécessité. En écrivant : « Le bon costume de théâtre doit être assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites », Barthes lègue un filtre critique plus que jamais pertinent.

Le travail du peintre [Gischia](#) chez [Vilar](#) reste en France (dès 1948) exemplaire d'une collaboration réussie. Ses formes épurées – il se réfère souvent aux figures des jeux de cartes –, ses polychromies contrastées inscrivent sur la « nuit de velours » de ses décors la dramaturgie emblématique des personnages. Pignon, [Labisse](#), Léger travailleront également pour le théâtre. Le reste des productions de l'époque s'installe généralement dans un réalisme plus ou moins audacieux ([Noël](#), F. Ganeau) tandis que le « nouveau » théâtre, se situant hors du « décorativisme » comme de l'illusion réaliste, travaillera sur l'austérité du costume minimal. Cette réaction est dictée tant par certaines écritures qui minent l'identité du personnage que par la crainte des excès précédents. Deux cas d'espèce se présentent : celui des costumes-défroques de [Beckett](#), très précisément décrits dans les didascalies de l'auteur, sorte d'équilibre entre l'« auguste » et le clown blanc ; celui des costumes de [Genet](#), créés par [Acquart](#) : leur baroque chamarré (masques, perruques multicolores, plumes, chiffons) affirme la volonté de débordement de la fonction par l'artifice.

Le tournant des années soixante voit cependant l'accentuation du rejet du costume « théâtral », ressenti comme d'un expressionnisme dépassé, créant chez les acteurs du [Living Theatre](#) ou de [Grotowski](#) une panique de l'enfermement. C'est du dépouillement charnel et de sa démarche intérieure que l'acteur veut arracher son personnage. Jouer nu devient la tentation. Mais cette formule est tout le contraire d'un costume zéro ; aussi au Living, Becket, Malina seront-ils toujours en noir.

L'importance raisonnée accordée aux costumes fait son chemin chez [Planchon](#) (et ses décorateurs [Allio](#) et [Montloup](#)). Son intention de metteur en scène étant de toujours ancrer l'anecdote dans l'histoire, il affrontera très précisément la sociologie du costume historique. C'est ce type de costume privilégiant l'approche philologique qui restera prédominant jusque dans les années 1980 en Grande-Bretagne, face aux tentatives plus hardies (dès les années 1950 [Littlewood](#) avait tenté de tirer le thème tragique hors du costume historique). Enfin les premiers spectacles de Chéreau (*Les Blancs soldats* de [Lenz](#)), de [Vincent - Jourdheuil](#), de [Mnouchkine](#) inaugurent la complexité moderne des interactions du sens et de l'esthétique.

À partir des années 1970 : le costume de tous les possibles

La génération des costumiers influencée par le [festival de Nancy](#) (dès 1967 et 1968 : le [Bread and Puppet](#) et ses grandes marionnettes rappelant les géants flexibles de Miró pour *Mori el Merma*), par les mouvements de 1968 et leur attrait pour toutes les formes de mimétisme, et par les grands spectacles fondateurs du théâtre « d'images » (Robert [Wilson](#), [Ronconi](#)) arrive à maturité. On assiste à l'affinement du regard, à l'exigence d'une plus grande acuité dans la réalisation du détail, à des éclairages toujours plus complexes et tirant des costumes de nouvelles possibilités : transparences, reflets, contre-jour, effets de gros plans. Les techniques de maquillage bénéficient de l'apport des nouveaux produits de synthèse. L'« effet spécial » de grimage tente les metteurs en scène. Plus conscients de leurs responsabilités, ceux-ci prennent davantage en compte les conditions de production des costumes : entente idéologique avec le costumier, exigence de sa présence aux répétitions, de sa connaissance des acteurs, délais de réalisation raisonnables. On dispose (généralement) pour les costumes de moyens plus importants. Metteurs en scène et costumiers entendent disposer de tous les codes de représentation sans la naïveté des premières avant-gardes. L'emprunt aux théâtres étrangers, à l'archéologie du costume se fait maintenant à la lumière du structuralisme, de la sociologie, de la [sémiologie](#). Les peintres qui créent des costumes appartiennent aux mouvements, sensibles aux « mythologies quotidiennes », du « Nouveau Réalisme » et de la « Figuration narrative ».

Selon sa personnalité, le metteur en scène s'attache plus qu'auparavant un ou deux costumiers, dont la pratique est progressivement reconnue : en France, c'est [Mnouchkine](#) avec Françoise Tournafond

(1789, 1793, l'Âge d'or) puis J.-C. Barriera et N. Thomas pour sa trilogie shakespearienne de samouraïs élisabéthains. Chéreau, Planchon, parfois [Savary](#) et même Barrault (*Les Oiseaux*, 1985) s'attachent Jacques Schmidt (1933-1996) (*Lear*, *La Dispute*, *Peer Gynt*, *Les Paravents*, *La Fausse Suivante*, *George Dandin*, *Hamlet*) dont les coupes parfaites... alliées à des fripes retravaillées soulignent discrètement personnage et corporéité de l'acteur. [Vitez](#) a collaboré avec Claude Lemaire (première tétralogie des Molière, *Bérénice*) puis avec [Kokkos](#) dont la maîtrise plastique à peine hédoniste est tempérée d'une réflexion très argumentée sur la fonction du costume, et tend vers une certaine abstraction (*Lucrece Borgia*, *Électre*, *Le Soulier de satin*). [Kokkos](#) travaille aussi avec [Lassalle](#) (Remagen, *Théâtre de chambre*). Vincent a confié ses costumes à son scénographe habituel, le peintre [Chambas](#) (*Le Faiseur de théâtre*, les *Œdipe[s]*, *Les Oiseaux*), à l'expressivité colorée d'Élisabeth Neumüller (*La Peste*, *Le Suicidé*, *Woyzeck*) et au raffinement de Patrice Cauchetier, réconfortante réponse aux craintes de Barthes sur le costume historique (*Le Mariage de Figaro*, *La Mère coupable*). Sa connaissance intime du costume réel d'une époque n'oblitére en rien la morphologie moderne des comédiens. De sa collaboration avec [Villégier](#) résulte également quelques réussites incontestables de la reconstitution historique appréhendée avec gourmandise (*Cinna*, *Les Galanteries du duc d'Ossone*, *Le menteur*, *Héraclius*). Cauchetier travaille également avec [François Sobel](#) s'appuie souvent sur le travail du peintre [Maselli](#) ; c'est aussi le cas du tandem [Peyret](#) - [Jourdheuil](#), qui puise dans un vivier de peintres et de costumiers une inspiration volontiers humoristique : effets de réel, connivence culturelle avec le spectateur, mélanges burlesques et poétiques de costumes et non-costumes, irruptions surréalistes (Jean-Jacques Rousseau, *Intermèdes*, les *Sonnets de Shakespeare*). Régy a élaboré avec Domenica Koesdorf (costumière de [Handke](#)) une esthétique raffinée où fluidité et volumes s'équilibrent (*Intérieur*, *Le Parc*). [Vergier](#) a signé de beaux costumes pour *Le Balcon* et les *Géants de la montagne* (m. en sc. [Lavaudant](#)). [Brook](#), très « visuel » lorsqu'il travaillait en Grande-Bretagne, s'approche toujours plus, d'abord avec Jeanne Wakhevitch (pureté des lignes colorées de *Mesure pour mesure*) puis, depuis *La Cerisaie*, avec Chloé Obolensky, d'un dénuement flamboyant et sélectif (*Carmen*, *Le Mah?bh?rata*, *La Tempête*).

À l'étranger, si les Britanniques ont en général une vision plutôt classique (due à leur traditionnelle culture du costume) et argumentative, leur réflexion est vivante (D. Dare, Bill Alexander). Le patrimoine de haute culture italienne porté par Piero Tosi (costumier pour Visconti et Pasolini), V. Marzot, D. Donati, [Damiani](#), [Frigerio](#), G. Pescucci, A. Anni, au théâtre et au cinéma, aboutit chez Strehler avec Franca Squarciapin à une perfection plastique qui s'efface devant l'humanité et la motilité de l'acteur. Il se décale dans l'œuvre d'Emanuele Luzzati dont le style, fait d'étirements et d'accentuations, moins classiquement respectueux de la morphologie humaine, conserve une grâce éloignée de toute mièvrerie. [Ronconi](#), lui, passera du baroque avec E. Mannini et P.L. Pizzi au postmodernisme de l'architecte Gae Aulenti. [Besson](#), avec E. Toffolutti et surtout F. Stehlé, emphatise le costume illustratif, avec des enchevêtrements de tissus et matériaux inhabituels, des moulages, bourrages et masques inquiétants (W. Straub). On peut rapprocher ce travail de la recherche de signes mythiques originaires de Monique Monory pour Victor Garcia dans *l'épopée de Gilgamesh* (1979), et de la pâte fortement baroque, faite d'usure, de teintures, de brûlures et de recouvrements arachnéens de Miruna Boruzescu pour [Pintilié](#). Esthétique emphatisée aussi chez les Argentins du TSE ([Arias](#)) et [Lavelli](#), qui souligne, rappelant Genet, le simulacre de l'acte théâtral. [Stein](#) et [Bondy](#) ont fait connaître le travail de Moidele Bickel et de Susanne Raschig, et [Grüber](#) celui de Dagmar Niefind qui, avec les jerseys retravaillés, reteintés, découpés, de *Bérénice* (Comédie-Française) signe une des plus belles réussites de ces dernières années. Pêle-mêle, dès la fin des années soixante-dix, l'influence de la nouvelle danse, la rencontre avec le monde plastique d'une subjectivité provocante de metteurs en scène tels que [Langhoff](#) et surtout [Kantor](#), le passage de plus en plus fréquent des metteurs en scène à l'opéra et même au cinéma, l'irruption des nouveaux « stylistes » créent un engorgement de signes de qualité disparate, diversement interprétés par les costumiers. Si Vincent utilise assez bien dans *Macbeth* le talent du couturier Thierry Mugler (ancien danseur), si [Delbée](#) choisit de laisser les somptueux costumes de Christian Lacroix phagocyter sa Phèdre à la Comédie-Française, si les interventions d'Issey Miyake s'imposent par la qualité éthique de son style épuré, nombre de jeunes stylistes confondront parfois dans le plus frénétique amalgame vulgarité et modernité. Gildas [Bourdet](#) use de façon critique de cette dérive des signes. Si l'on a reconnu son travail de costumes et de masques dans *Attention au travail*, œuvre collective de la Salamandre, et celui de Françoise Chevalier pour *Britannicus*, *Le Saperleau* ([vaudeville](#) revisité par la bande dessinée) ou *Le Pain dur* (pot-pourri des modes de 1830 à 1910 unifié par un traitement cinématographique en noir et blanc), l'outrance hyperréaliste des *Bas-fonds* a été, sans doute à tort, généralement ressentie comme un regard méprisant porté sur les épaves ainsi mises en scène. Démarche voisine : celle de Deschamps et Macha Makeïeff. Bourdet travaille depuis les années 1990 avec Christine Rabot-Pinson, toujours dans l'acuité du détail burlesque et raffiné.

De fait, le problème de la théâtralisation du costume contemporain reste un des plus délicats pour les costumiers. La littéralité picturaliste du Boulevard, comme le brouillage des codes dans la neutralité, souligne néanmoins ou passe sous silence « le rapport du vêtement au politique, à l'économique » ([Kokkos](#)). Un exemple réussi de notations concrètes conservant une marge d'incertitude est celui des

costumes de Dans la solitude des champs de coton de [Koltès](#) (C. de Vivaise pour Chéreau). Même difficulté à résoudre pour les costumes strictement définis, comme les costumes militaires (belle transposition de Christian Gasc pour *Tête d'or*, m. en s. Alain Recoing, à l'Odéon).

La fin du XXe siècle a vu les créateurs de costumes les plus confirmés (entre autres A. Cavalca, R. Sabounghi, C. Huchard, G. Storch) maîtriser les excès postmodernes. Le cinéma, dans ses plus hautes formes, se réempare du regard de la théâtralité sur le costume, autrefois exercé avec poésie mais avec moins de distance à Hollywood au temps du muet ou, en France, par exemple, dans le cinéma de [Cocteau](#) ou de Carné (costumes de Mayo pour les Enfants du Paradis). Stephen Frears, Milos Forman, Terry Gilliam, Kenneth Branagh (*Beaucoup de bruit pour rien*), Chéreau (M. Bickel pour *la Reine Margot*) ou Coppola (costumes très graphiques de la designer japonaise Eiko Ishioka pour *Dracula*) questionnent l'obligation de naturalisme et de vérisme historique dévolue au cinéma. Mais la maîtrise des subtilités rhétoriques s'accompagne, au début des années 1990, d'une nette autonomisation de la pratique du costumier, enfin reconnu détenteur d'un savoir hautement qualifié, dont la consécration consensuelle (par un « molière ») est l'exemple français. Cette professionnalisation porte en elle le risque, comme le craint Y. Cîret pour le théâtre en général, « d'amputer celui-ci de sa part d'ombre, de son étrangeté ».

La pluralité des codes disponibles (récupérations, bricolages et mélanges de toute sorte dits « à l'allemande », culture de la parodie, emprunts au cabaret, à la bande dessinée, à la science-fiction, maladresse voulue, minimalisme techno-écologique) est maintenant utilisée avec roublardise par la publicité ou un théâtre de boulevard teinté d'intellectualisme. Les costumes d'architecture ou de matériaux spectaculaires désertent le théâtre pour l'opéra, la danse (P. Guillotel pour Decouflé), le cirque (Archaios, Volière Dromejko), ou le [théâtre de rue](#) (Royal de Luxe), voire le défilé ou la commémoration. Des metteurs en scène aussi différents que Régy, [Warner](#), [Zadek](#), Sobel (*Vie et mort du roi Jean*), [Morel](#), [Tanguy](#), [Braunschweig](#) (*Le Conte d'Hiver*), [Nordey](#) ou [Py](#) semblent prendre la mesure de cette disparition de toute innocence, et en jouent dans le meilleur des cas. Une certaine médianse se fait jour devant l'effet totalisateur et insuffisant du costume. Cependant comme l'acteur doit bien toujours être vêtu (quoique Nordey pense à expérimenter la nudité) on peut citer le travail retenu, tout en nuances, d'Ann Williams, celui, attentif et structuré, de Cidalia Da Costa, comme des réorientations inspirées face à ce doute sur la validité du signe costume. Doute vraisemblablement provisoire, car la vigilance idéologique devant l'entropie des signes, conjuguée à celle du comédien (mon corps seul peut tout dire) entre déjà en polémique avec la thèse de Giovanni Lista qui considère, dans la Scène Moderne, la polymorphie scénographique comme un élément salvateur du renouveau, voire de la survie du fait théâtral.

Le nouvel apport des peintres au costume (Hélène Delprat et ses jouissifs volumes colorés de Pinocchio, pour P. Piana), lorsqu'il s'appuie sur une mise en scène qui l'assume, déjoue le scepticisme fonctionnel et la soumission naturaliste à la morphologie de l'acteur pour retrouver la revendication profonde de [Craig](#) cherchant l'âme théâtrale d'une œuvre plus que son sens. Il n'est d'ailleurs pas toujours vrai que ces peintres, avertis – même s'ils ne sont pas tous « conceptuels » – de la perte d'innocence de la représentation, prennent, plus que certains costumiers, leur propre pratique pour objet.

Enfin, sans verser dans le relativisme, on peut constater que les changements géopolitiques des années 1990 ont modifié le paysage dramaturgique moderne. En Russie (pays où la riche tradition du costume remonte aux Académies des tsars) la confrontation des héritages du folklore, du conte populaire et de l'univers des marionnettes chez N. Roudiuk, I. Nirod, en Hongrie le surréalisme de Nelly Vágó, les métaphores et les stylisations des costumiers polonais et tchèques ou slovénes montrent l'appétit des pays de l'Est – où la pénurie limitait aussi les moyens de réalisation – pour toutes les expériences visuelles. Le retour à l'imaginaire méditerranéen de la scène catalane ou celui, mélancolique et carnavalesque, des pays du Nord (le Danois J. Voigt), à des sources ethniques s'ouvrant à la modernité (Afrique du Sud, espace latino-américain), la vitalité sans complexe de cultures plus neuves (côte Ouest des États-Unis avec Pat Olezko), l'évasion hors des normes traditionnelles des pays d'Asie et, la pratique de jeunes qui ne peuvent (ou refusent de) pratiquer une trop précise division du travail devraient secouer cette « haute tenue uniforme » dont parle [Pasqual](#), rendant (sans qu'on puisse jamais contourner une argumentation dramaturgique toujours plus fine) au costume de théâtre sa fraîcheur ludique.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Idées sur le geste et l'action théâtrale, Johann Jacob Engel ; présentation de Martine de Rougemont, GenèveGex : Slatkine, 1979
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb346492266>
- Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine, Georges Banu, Paris : CNDP, cop. 1980
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb401658458>
- Histoire du visage, exprimer et taire ses émotions, Jean-Claude Courtine, Claudine Haroche, Paris : Payot & Rivages, impr. 2007

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41059810b>

- Yannis Kokkos, le scénographe et le héron , ouvrage conçu et réalisé par Georges Banu, Arles : Actes Sud, 2004
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39978758s>
- La scène moderne , encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle, Giovanni Lista, Paris : CarréArles : Actes Sud, cop. 1997
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36166004f>

Rédacteur(s)

[F. CHEVALIER](#)

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Technique et créateurs techniques](#)

Zone(s) géographique(s) : France Grèce Italie Royaume-Uni Allemagne Égypte États-Unis Pologne Russie

Période(s) : Antiquité grecque Antiquité romaine Renaissance 17ème siècle 18ème siècle 19ème siècle 20ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : masque Aristophane Euripide

Thesmophories (les) Eschyle Prométhée [Eschyle] Suppliantes (les) Euménides (les) Acharniens (les) Ménandre Oiseaux (les) Guêpes (les) Grenouilles (les) Térence Plaute Roscius Horace farce Eunuque (l') Cohen (G.) Transfiguration de la Passion (la) Sommi (L. de) Vasari (G.) Vecellio Perrullo (il) Masquarades recueillies Freyda Triumphzug Droecht Thoneel Jones (R.E.)

Shakespeare (W.) Jonson (B.) Van Gheyn Cervantès (M. de) Lope de Vega (F.) Baldassarino di Belgiocoso Ballet comique de la reine Circé Bérain (J.) Rabel (D.) Marais (J.) Douairière de Billehabaut (la) Des couleurs et de la jouissance Silvestre (I.) Chauveau (F.) Gissey (H. de) Racine (J.) Corneille (P.) Rotrou (J.) Champmeslé (la) Baron (M.) Aubignac (abbé d') Bosse (A.) Callot (J.) Esther Crébillon père Molière Béjart (M.) Voltaire Plaisirs de l'île enchantée (les)

Misanthrope (le) Clairon (la) Sallé (M.) Noverre Marmontel (J.-P.) Diderot (D.) Boquet Rémond de Sainte-Albine Lekain Favart (Mme) Sénèque Macklin (C.) Desfontaines (N.) Lefuel de Méricourt Électre Talma (F.-J.) Stanislavski (C.) Levaché de Charnois Antoine (A.) Maillot Tartuffe (le) Dorval (M.) Kemble (J.) Hugo (V.) Kemble-Siddons (S.) Châtillon (A. de) Déveria (A.) Harel (F.) Delacroix (E.) Coriolan Marion de Lorme Amy Robsart Lemaître (F.) Deburau (J.-B.) Kean (E.) Poule aux œufs d'or (la) Biche au bois (la) Nemirovitch-Dantchenko (V.)

Maeterlinck (M.) Lugné-Poe (A.) réalisme Simov Munch (E.) Voegler (P.) Bonne-Espérance (la) Cid (le) Andromaque Bas-fonds (les) Jules César Pelléas et Mélisande Bernhardt (S.) Larionov (M.) Gontcharova (N.) Rouché (J.) Cocteau (J.) Poiret (P.) Fuller (L.) Duncan (I.) Bakst (L.)

Chanel (G.) Aiglon (l') Picasso (P.) Léger (F.) Schlemmer (O.) Prampolini (E.) Depero (F.) Delaunay (S.) Malevitch (C.) Benois (A.) Dubuffet (J.) Exter (A.) Grosz (G.) Taïrov (A.) Craig (E.G.) Piscator (E.) Meyerhold (V.) Reinhardt (M.) Vesnine (A.) Bel Geddes (N.) Simonson (L.)

Edmund-Jones (R.) Salomé Roméo et Juliette Phèdre Schwegk [Piscator] Revizor (le) Strehler (G.) Sensani (G.C.) Dullin (Ch.) Bérard (Ch.) Masson (A.) Coutaud (L.) Gischia (L.) Dasté (M.-H.) Jamois (M.) Copeau (J.) Baty (G.) Pitoëff (G.) Jouvet (L.) Vilar (J.) Touchagues Valmier (G.) Lepape (G.) Bazaine (J.) Beaton (C.) Messel (O.) Mariés de la tour Eiffel (les) Antigone

Machine infernale (la) École des femmes (l') Wakhevitch (G.) Malclès (J.-D.) Douking (G.) Cassandre Rouleau (R.) Visconti (L.) Lalique (S.) Dupont (J.) Nobili (L. de) Erté Fini (L.) Adam (H.-G.) Un tramway nommé Désir mal court (le) Mouches (les) Artaud (A.) Barrault (J.-L.) Renaud (M.) Balthus (B.) Fausses Confidences (les) Moussinac (L.) Barthes (R.) Brecht (B.)

Neher (C.) gestus Labisse (F.) Noël (J.) Beckett (S.) Genet (J.) Acquart (A.) Pignon (É.) Ganeau (F.) Grotowski (J.) Beck (J.) Malina (J.) Planchon (R.) Allio (R.) Montloup (H.) Littlewood (J.) Chéreau (P.)

Vincent Lenz (J.M.) Jourdain (J.) Wilson (R.) Ronconi (L.) Miró (J.) Mori el Merma Savary (J.) Vitez (A.) Kokkos (Y.) Lassalle (J.) Chambas (J.-P.) Villégier (J.-M.) Françon (A.) Sobel (B.) Peyret (J.-F.) Régy (Cl.) Handke (P.) Vergier (J.-P.) Lavaudant (G.) Brook (P.)

Mnouchkine (A.) Maselli (T.) Tournafond (F.) Barriera (J.-C.) Thomas (N.) Schmidt (J.) George Dandin Lemaire (C.) Vincent (J.-P.) Neumuller (É.) Cauchetier (P.) Jean-Jacques Rousseau

Koesdorf (D.) Wakhevitch (J.) Obolensky (Cl.) 1789 1793 Âge d'or (l') Lear Dispute (la) Peer Gynt Paravents (les) Fausse Suivante (la) Hamlet Bérénice Lucrèce Borgia Soulier de satin (le) Remagen Théâtre de chambre Faiseur de théâtre (le) Œdipe[s] Peste (la) Suicidé (le) Woyzeck Mariage de Figaro (le) Mère coupable (la) Cinna Galantries du duc d'Ossonne (les) menteur (le) Héraclius Intermèdes Sonnets (les) Intérieur Parc (le) Balcon (le) Géants de la montagne (les) Mesure pour mesure Cerisaie (la) Carmen Mahabharata (le) Tempête (la) Damiani (L.) Frigerio (E.) Besson (B.) Garcia (V.) Pintilié (L.) Arias (A.) Lavelli (J.) Stein (P.) Grüber (K.M.) Langhoff (M.) Kantor (T.) Bourdet (G.) Deschamps (J.) Bondy (L.) Delbée (A.) Dare (D.) Alexander (B.) Tosi (P.) Pasolini (P.P.) Marzot (V.) Donati (D.) Pescucci (G.) Anni (A.) Squarciapinó (F.) Luzzati (E.) Mannini (E.) Pizzi (P.L.) Aulenti (G.) Toffolutti (E.) Stehlé (F.) Straub (W.) Monory (M.) Boruzescu (R. et M.) Bickel (M.) Raschig (S.) Niefind (D.) Mugler (T.) Lacroix (C.) Miyake (I.) Chevalier (F.) Makeieff (M.) Bourdet (É.) Rabot-Pinson (C.) Gilgamesh Macbeth Attention au travail Britannicus Saperleau (le) Pain dur (le) Koltès (B.-M.) de Vivaise (C.) Gasc (C.) Recoing (A.) Tête d'or Cavalca (A.) Sabounghi (R.) Huchard (C.) Storch Carné (J.) Mayo Ishioka (E.) Beaucoup de bruit pour rien Reine Margot (la) Zadek (P.) Warner (D.) Morel (C.) Tanguy (F.) Braunschweig (St.) Nordey (S.) Py (O.) Guillotel (P.) Decouflé (Ph.) Williams (A.) Da Costa (C.) Vie et mort du roi Jean Conte d'hiver (le) Delprat (H.) Piana (P.) Pinocchio Pasqual (L.) Roudiok (N.) Nirod (I.) Vágó (N.) Voigt (J.) Olesko (P.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-costume>