

Travestir le réel

Fonctions du costume dans le cinéma québécois

Céline El Masri

Number 99 (2), 2001

Le costume

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26141ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

El Masri, C. (2001). Travestir le réel : fonctions du costume dans le cinéma québécois. *Jeu*, (99), 162–166.

Travestir le réel : fonctions du costume dans le cinéma québécois

Le cinéma des frères Lumière, avant de recréer des saynètes de la vie quotidienne jouées par des amateurs, était essentiellement documentaire, presque scientifique. Dans un cas comme dans l'autre, cette reproduction du réel créa une véritable fascination chez les spectateurs. Dès ses débuts, le cinéma s'engagea dans la voie du naturalisme et, malgré l'influence marquée du théâtre dans certaines écoles esthétiques (pensons à l'expressionnisme allemand, aux films d'art français ou au surréalisme), c'est cette recherche du naturel qui a prévalu le plus souvent à l'écran.

Le cinéma québécois ne fait pas exception à cette règle. Les désirs d'autoreprésentation et d'affirmation de la société québécoise ont forcément développé l'identification à travers des univers connus. Cette tendance s'est traduite par une tradition documentaire qui domina le cinéma de fiction avant les années 70. Depuis, même si le cinéma de fiction est devenu plus important, il hésite encore à utiliser l'imaginaire comme univers de référence. Serait-ce parce qu'il est demeuré tributaire de ses racines documentaires que notre cinéma s'est refusé à évacuer le réel en jouant sur la convention ?

Claire Dé a proposé une tout autre approche. Dans un article consacré à la création de costumes, elle écrivait : « La télévision et le cinéma, avec leurs gros plans, ont confiné leurs costumes au réalisme. Tout l'imaginaire du costume s'est réfugié au théâtre, devenu le seul domaine des impossibles¹. » Présentant certaines limites du petit et du grand écran, elle pointait le langage cinématographique comme étant le principal responsable d'une utilisation trop réaliste du costume. Or, non seulement le gros plan donne très peu à voir le costume dans son ensemble, il sert principalement à souligner un détail, plus souvent une émotion sur le visage de l'acteur. Grâce à la proximité du sujet, le gros plan introduit un degré d'intensité supérieur. C'est donc ailleurs qu'il faudra chercher l'origine de cette pratique et, par la même occasion, nous mettre en quête d'un costume chargé de sens dans les productions récentes du cinéma québécois².

1. Claire Dé, « Le costume de théâtre : un beau bâtard », *Jeu* 32, 1984.3, p. 25-29.

2. Nous excluons ici toutes les œuvres issues de pièces qui, par leur esthétique, constituent du théâtre filmé.



Le Vent du Wyoming d'André Forcier. Costumes : François Laplante. Sur la photo : Sarah-Jeanne Salvy, Léo Munger et France Castel. Photo : Coll. Association des cinémas parallèles du Québec.

Reconsidérons donc le sens même de la notion de costume au cinéma. Passage obligé, la première fonction du costume est descriptive. D'un simple coup d'œil, le costume donne à voir la catégorie d'âge, la condition sociale, le métier, le caractère du personnage, en plus de fournir des indications claires sur l'époque à laquelle se déroulent les événements de la narration. De plus, cette lecture fonctionne à double sens, c'est-à-dire qu'elle permet au spectateur de déchiffrer ces informations, tout en alimentant l'acteur dans la construction de son personnage. Nombre d'acteurs ont mentionné que le fait de revêtir le costume les rapprochait davantage de leur identité d'emprunt, bien que celle-ci ne soit pas nécessairement issue d'un contexte réaliste.

Avant d'aller plus loin, il importe de distinguer l'habillement, qui protège le corps selon le climat ou préserve la pudeur selon les usages d'une société donnée, du costume qui sous-tend toujours une forme de représentation, qu'il s'agisse d'un uniforme inspirant l'autorité ou du vêtement qui favorise l'identification à un autre être. Par le passé, l'homme s'est costumé afin de se distinguer de l'animal, d'affirmer sa puissance ou son appartenance à un groupe, ou pour signifier ses croyances religieuses. Cette définition large du costume ne restreint donc pas son emploi exclusivement à la scène ou à l'écran. En fait, le costume va de pair avec une forme de théâtralité, tandis que l'habillement a une fonction beaucoup plus utilitaire. Cet écart significatif est aussi perceptible au sein des récits filmiques. Au cinéma, on peut définir la théâtralité comme « [...] ce qui vient troubler la transparence de l'illusion³ ».

3. Denis Lévy, « Théâtralité et cinéma moderne », *CinémaAction : Le théâtre à l'écran*, n° 93, 1999, p. 260-266.

Si, dans la fiction, le costume reproduit le plus souvent l'habillement, créant ainsi des repères vis-à-vis d'un univers de référence connu, il permet aussi d'isoler un personnage sur qui l'on veut attirer l'attention. Prenons l'exemple de la trilogie de Charles Binamé, *Eldorado* (1994), *le Cœur au poing* (1998) et *la Beauté de Pandore* (1999). Le cinéaste marginalise ses héroïnes Louise (*le Cœur au poing*) et Pandore (*la Beauté de Pandore*) en les présentant comme des quasi-mirages parmi des personnages tout à fait terre-à-terre. Le costume contribue fortement à cette marginalisation ; les héroïnes sont vêtues de superbes robes rouges ou noires, fardées, parées de bijoux, attributs qui leur confèrent une dimension lyrique particulière.

Le cas de Rita, un des personnages clés d'*Eldorado*, se présente différemment. Le costume ne vient pas tant la distinguer des autres qu'ajouter du lyrisme à son propre personnage et au récit lui-même. Elle est vêtue on ne peut plus simplement : une camisole et un short moulant sur lesquels elle porte une robe légère et transparente (blanche au début, puis teinte en rouge par la suite). Son unique robe devient une seconde peau ; ce bout de tissu claquant au vent évoque très bien sa fragilité. Binamé utilise également le personnage de Rita afin d'intégrer une poésie visuelle dans l'espace diégétique. Au son d'un air de violoncelle, Rita marche sur le toit d'un édifice, découpée par la lumière de fin de journée, tantôt faisant flotter un foulard dans le vent, tantôt jouant de l'archet sur son propre corps.

Par comparaison avec le théâtre, le cinéma, avec sa composante photographique, réussit plus facilement à imposer un climat réaliste. « Au théâtre, en effet, l'habit, fût-il le plus banal, fût-il celui de la nudité, apparaît toujours comme costume, tandis qu'au cinéma tout costume, fût-il hautement improbable, fait figure de vêtement "naturel"⁴. » Cela revient à dire que le costume théâtralisé au cinéma découle d'une convention qui « dénature » le vêtement pour lui attribuer un sens. Cependant, le danger demeure d'intégrer des artifices qui seraient trop visibles au milieu d'un contexte naturaliste.

Dans son film *Nô* (1998), Robert Lepage dévoile plusieurs procédés du théâtre, et développe une partie de son récit autour du mensonge et de l'artifice. Le film comporte un personnage, Hanakò, issu de la création théâtrale *les Sept Branches de la rivière Ota*. Au théâtre, on accepte au nom de la convention cette traductrice japonaise aveugle jouée par une Québécoise. Pourtant, au cinéma, cette même convention ne trouve pas de résonance puisque les autres personnages (certains au bord de la caricature, d'où l'effet humoristique) demeurent par trop réalistes, évoluant dans des époques et des lieux reconnaissables. Hanakò reste le seul véritable anachronisme au milieu du récit. Peut-être le réalisateur était-il tout à fait conscient de l'effort qu'il exigeait du spectateur, et le relançait ironiquement avec cette réplique du personnage de Sophie : « Quand les gens disent qu'ils ont aimé les costumes, en général, ils n'ont pas tellement aimé le spectacle. »

Les textures et les couleurs des costumes ont aussi une valeur significative. À l'écran, on privilégie habituellement la coupe et la couleur, économisant sur la qualité des

4. *Ibid.*

étoffes. On essaie rarement de suggérer au spectateur des impressions tactiles, excepté chez Forcier où les femmes, toujours fatales, sont habillées de rouge et leurs vêtements faits de cuir, de fourrure ou d'autres étoffes affichent manifestement une sensualité issue de ces matières.

André Forcier est l'un de ceux qui ont le plus misé sur le costume afin d'alimenter une convention à l'écran. Ses deux derniers films, *le Vent du Wyoming* (1994) et *la Comtesse de Bâton Rouge* (1997), sont d'une richesse inouïe à ce point de vue. L'univers de Forcier est bâti sur la convention, porte d'entrée d'un imaginaire extravagant. On retrouvera donc une théâtralité affirmée (maquillages, perruques, remodelage du visage, etc.) et une galerie de personnages colorés (un magicien, un propriétaire de motel amateur d'hindouisme, une femme à barbe, un cyclope, etc.) gravitant autour d'amoureux malheureux. Les références au réel sont nombreuses, mais fréquemment infiltrées par une poésie qui les transfigure.

Chez Forcier, le costume devient souvent une manifestation physique de l'âme. Dans *le Vent du Wyoming*, Léa, en peine d'amour, exprime sa détresse en mettant le feu au manteau de fourrure qu'elle porte puis en s'arrachant les cheveux. Les personnages de Forcier subissent aussi fréquemment des blessures physiques, la plupart du temps découlant de conflits amoureux, matérialisant encore une fois la douleur de l'âme.

Le Petit Musée de Vélasquez
de Bernar Hébert (Ciné
Qua Non Films, 1994).
Photo : Yves Dubé.



La théâtralité du costume se manifeste parfois par l'écart qui existe entre décors et costumes, comme c'est le cas chez Lepage ou Forcier. Le cinéma de Bernar Hébert introduit une convention omniprésente puisque ses films, *le Petit Musée de Vélasquez* (1994) et *la Nuit du déluge* (1996), se déroulent dans des univers totalement oniriques. Le spectateur n'a pas d'autre choix que d'y adhérer puisque tout le réel est évacué. Le costume nous rappelle constamment qu'il s'agit d'une représentation.

Dans *le Petit Musée de Vélasquez*, les danseurs de la compagnie La La La Human Steps évoquent des personnages tirés du tableau *les Ménines*. Certains costumes récupèrent des éléments du tableau, comme le corset, tout en les interprétant dans le contexte de l'œuvre d'Hébert. Il ne s'agit donc pas de reproduire fidèlement les costumes d'une autre époque, mais plutôt de permettre une analogie à travers cette nouvelle lecture de Vélasquez. À la fin du film, les personnages sortis du tableau se glissent derrière leurs costumes suspendus du plafond comme des pantins. L'artifice du costume, marqué par les ficelles, l'est également par le fait qu'il prête un rôle à des individus interchangeables. Pour un court instant, le costume définit le personnage plus que son interprète.

Il est entendu que ce bref survol laisse dans l'ombre plusieurs créations dignes d'intérêt. Malgré cela, quelques grands traits se dégagent de l'usage du costume dans notre cinématographie. Le costume représente le plus souvent une interprétation du personnage, et plus rarement une lecture de l'œuvre dans son ensemble. Les enjeux liés au réalisme pourraient être perçus comme une contrainte, sauf si l'on accepte d'assumer une part de théâtralité dans le film. Alors s'installe un jeu entre le réel, l'imaginaire et le vraisemblable. Au lieu d'établir une simple correspondance avec un contexte familier, le costume devient poème, miroir de l'âme ou symbole articulé dans un système de signes. Compte tenu des possibilités infinies d'expression du costume, on s'étonne qu'il soit si peu exploité dans la fiction. On justifie plus facilement des budgets alloués aux maquillages et aux costumes lorsqu'il s'agit d'effets spéciaux ou de transformations spectaculaires (du style de Michel Côté dans *Cruising Bar* ou des vampires de *Karmina*). Le travail sur les costumes intervient généralement assez tard dans l'échéancier de production, ce qui explique peut-être en partie le fait qu'on l'investisse rarement du rôle de porteur du sens de l'œuvre. Il demeure que, visuellement, le costume possède un pouvoir impressionnant, et il n'appartient qu'aux créateurs de l'exploiter davantage. **J**

Professeure aux départements de Cinéma et Communication au cégep de Saint-Laurent et au cégep Édouard-Montpetit, Céline El Masri est aussi cinéaste indépendante.