

La part du costume

Véronique Borboën

Number 170 (1), 2019

Métiers de la scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90087ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Borboën, V. (2019). La part du costume. *Jeu*, (170), 14–19.

LA PART DU COSTUME

Véronique Borboën

«Un vêtement qui parle», c'est ainsi que Roland Barthes définissait le costume. Véritable référence dans son domaine, l'autrice s'intéresse à l'évolution de son métier à travers l'art et la pratique.

Le concepteur ou la conceptrice de costume est scénographe, car il ou elle dessine (graphie) pour la scène. Ce terme évoque un métier assez récent, quand on sait que des comédiens et des comédiennes, qui montent encore sur les planches montréalaises, se souviennent d'avoir dû magasiner leurs costumes pour la scène! Il y a 30 ans, les théâtres demandaient aux photographes des images en noir et blanc, qui mettaient bien en valeur les interprètes, mais ne pouvaient rendre justice aux décors, encore moins aux costumes.

COSTUME OU VÊTEMENT DE SCÈNE?

La conception de costumes repose sur des savoirs multiples allant de l'histoire du costume et de l'art aux textiles, à la coupe, à la couture, au maquillage et à la coiffure. Il fait appel à des qualités de peintre, de cinéaste et de photographe.

Au Québec, nous sommes nombreux et nombreuses à avoir eu le travail de François Barbeau (1935-2016) comme horizon créateur, au moins à nos débuts. Il a influencé même celles et ceux qui ne l'ont pas eu comme professeur. Barbeau, c'est à la fois une œuvre colossale et une méthode de travail. Il a souvent exprimé le regret de ne pas avoir pu former un successeur. Mais, en réalité, qui aurait pu lui succéder?

Ce que je conserve de sa façon de travailler, c'est l'importance de considérer notre métier comme un art, tout en l'abordant avec le savoir-faire et l'humilité de l'artisan-e. Ainsi, ce métier fait de notre vie une quête artistique

au quotidien, exigeant de viser toujours plus haut. S'il importe d'avoir de l'audace, c'est une attitude par rapport à la création, qui n'a pas à être toujours visible. Mon meilleur costume est passé complètement inaperçu tant il semblait évident.

François Barbeau préférerait dire qu'il créait des «vêtements de scène» plutôt que des costumes, ce qui met de l'avant le côté plus concret du vêtement conçu, puis porté par le corps des interprètes, loin de la notion de déguisement. Le costume est un vêtement qui se met en scène, ou, comme disait Roland Barthes, il est une écriture. C'est dans ce sens qu'il faut lui laisser une part de mystère. Il ne doit pas tout dire sur le personnage, au risque de prendre la place qui revient à l'acteur ou à l'actrice. En refusant de porter un jugement définitif sur le personnage, le concepteur ou la conceptrice permet à celui-ci d'évoluer. À l'inverse, le costume qui écrase l'interprète sous sa magnificence le réduit au rôle insupportable de porte-costume.

Un costume ne peut pas être pensé seul, il fait partie d'un tout qui, grâce au travail collectif des concepteurs et conceptrices, pourra s'intégrer au décor et à la lumière. J'aborde son dessin par la silhouette, à laquelle j'accorde beaucoup d'importance, en pensant chaque costume comme une sculpture en mouvement. Il forme un tableau mouvant avec les autres costumes, tout en gardant une certaine autonomie.

Le costume est un objet textile, et la matière, notre premier outil de travail. Un tissu peut contenir une robe, il suffit de le toucher pour la voir. Celui ou celle qui maîtrise les étoffes

fera les costumes les plus justes. C'est plus qu'un savoir-faire, c'est une sensibilité.

DE LA CONCEPTION À LA RÉALISATION

Régulièrement, lorsque je décline mon métier, j'entends dire: «Alors, vous faites des déguisements?» Un costume, c'est tout sauf un déguisement. C'est le résultat d'un minutieux travail, d'une complicité avec une équipe de création autour d'un projet commun. Ce qui m'intéresse, c'est le point de départ, une idée encore floue qui fait que tout est possible. La création débute par un rêve et se poursuit dans un chaos soigneusement entretenu, comme des braises d'où sortira, à force de battre le fer, un objet théâtral qu'on n'avait pas identifié au départ, tout au plus pressenti. On devrait se méfier d'un metteur ou d'une metteuse en scène qui sait à l'avance où il va atterrir.

En faisant mienne la vision de la mise en scène, je n'ai jamais craint de ne pas avoir assez de place pour m'exprimer. Parfois, le concepteur ou la conceptrice apporte une idée que le metteur ou la metteuse en scène revendiquera comme sienne. Faut-il s'en émouvoir? Pas du tout. Parfois aussi, une magnifique idée de costume sera mise à la poubelle, tout simplement parce que «ça» ne fonctionne pas. Il y a un grand écart entre une idée géniale et ce qui arrive sur scène. Il faut avoir l'humilité de le reconnaître, et savoir s'effacer lorsque c'est nécessaire afin de permettre au théâtre d'émerger. Ainsi va le travail collectif.

Entre la première lecture et le travail sur les maquettes, il existe une période privilégiée:



Les Liaisons dangereuses, texte de Christopher Hampton d'après Choderlos de Laclos, traduit et mis en scène par Olivier Reichenbach au Théâtre du Nouveau Monde en février et en mars 1989. Sur la photo : Louise Marleau et Paul Savoie. © Véronique Borboën

celle de la recherche de documentation, afin de sortir des images convenues des histoires du costume et de se former une mémoire pour mieux débrider l'imaginaire. Que ce soit dans un tableau ou une photographie, je recherche l'insolite, le quotidien, les formes autant que les couleurs, tout ce qui peut enrichir constamment un vocabulaire artistique. Contrairement à certaines idées reçues, l'érudition ne bride pas la liberté de création.

La technologie numérique permet l'élaboration de bases de données pour classer, documenter et donner accès efficacement aux documents qui nous intéressent. Après 40 ans de recherche, j'ai accumulé plus de 11 000 fiches-images dans une base de données plus riche que n'importe quelle histoire du costume. Cependant, c'est encore par le dessin que les images imprègnent la mémoire au plus profond. En cherchant à comprendre les formes par le geste de la main qui dessine, nous faisons appel à la technique la plus lente qui soit. Le dessin reste un complément précieux qui ne contredit en rien l'utilisation des autres formes de recherche. Il nous apprend à mieux voir.

Le travail des maquettes comprend les esquisses préliminaires, parfois un *story-board*, puis les maquettes finales en couleurs. Le dessin et la peinture font plus que donner une idée du costume final, ils permettent de réfléchir, le pinceau à la main. Par la suite, les maquettes sont utilisées pour la mise en scène et par les artisan-es qui participent à la confection des costumes et à la réalisation des accessoires. La maîtrise de la puissance des couleurs, de leurs harmonies et de leurs dissonances est primordiale. Elle se pratique en fréquentant les musées, en se familiarisant avec le travail des artistes de toutes les époques. Étant d'abord une coloriste, je n'ai jamais cessé d'interroger la façon dont les peintres composaient leurs tableaux, leurs palettes de couleurs et leur art de jouer avec les ombres et la lumière pour obtenir leurs effets. Car enfin, au théâtre, c'est d'abord la lumière qui fait sortir l'interprète de l'ombre primitive de la scène et fait vibrer les couleurs.



Les Liaisons dangereuses (Théâtre du Nouveau Monde, 1989). Recherche pour Valmont (Paul Savoie) et pour madame de Merteuil (Louise Marleau). © Véronique Borboën

Une fois les maquettes approuvées, le concepteur ou la conceptrice se prépare à entrer en atelier. Véritable bras droit, son assistant-e tient un rôle primordial puisqu'en plus de toutes les responsabilités techniques (tenue du budget, achats, essayages), il ou elle est complice de tous les choix artistiques. L'autre personnage important, c'est le coupeur ou la coupeuse, qui taille les vêtements sur mesure. Mais ces professionnel-les sont de plus en plus rares, car le métier est difficile et son apprentissage, très long. Autrefois, plusieurs théâtres possédaient leur propre atelier, tout comme il existait des ateliers indépendants, qui engageaient des couturières. Cette époque

est révolue. Maintenant, les concepteurs et conceptrices doivent se débrouiller pour trouver les artisan-es qui travailleront sur les costumes, et, puisque le recours au coupeur ou à la coupeuse est moins fréquent, ils se trouvent souvent obligés de retravailler d'anciens vêtements ou des fripes.

LA DÉLICATESSE DES ESSAYAGES

La première rencontre avec les interprètes a lieu normalement lors de la première lecture du texte, qui rassemble aussi l'équipe de conception. J'ai l'habitude de m'asseoir un peu à l'écart avec mon carnet de dessin. J'écoute les voix tout en dessinant discrètement le visage



des acteurs et des actrices; ainsi, par mon regard, j'établis une sorte de connivence tacite entre eux et moi. Je ne pourrais pas dessiner un costume sans savoir qui va l'endosser. Je regarde attentivement la morphologie des corps, leur façon de bouger dans l'espace et dans leurs propres vêtements. Heureusement, contrairement aux dessinateurs et dessinatrices de mode, les concepteurs et conceptrices apprécient les corps normaux, c'est-à-dire tous les corps. Ils nous touchent plus que les planches à repasser qui défilent sur les *catwalks*. Ce sont les interprètes qui affronteront seules le public avec nos costumes, qui vont leur donner vie, comme une seconde peau ou comme une carapace, c'est selon.

La deuxième rencontre avec l'acteur ou l'actrice se fera dans le huis clos de la salle d'essayage. Si on pense que cette rencontre commence par un déshabillage, on comprend à quel point notre travail touche à l'intime ainsi que l'importance d'avoir pu obtenir la confiance de la personne qui se tient debout devant nous. Et cela passe par le corps et l'image qu'il ou elle a de son propre corps. Ce vêtement de scène, qu'il ou elle n'a pas choisi, peut contredire son image de son personnage ou l'intimider. Je demande rapidement à l'interprète de bouger dans son costume, car je sais que son jeu prendra de la force dès qu'il aura pu l'apprivoiser. S'emparer de son costume pour appréhender son personnage

peut transformer celui-ci d'une façon spectaculaire. Le costume change la façon de se déplacer dans l'espace, de se montrer, de se tenir et d'être sur scène. La façon de bouger détermine aussi la façon de penser. Il faut, en somme, que l'acteur ou l'actrice domine son costume et l'endosse jusqu'au bout.

La qualité d'un costume se joue dans la salle d'essayage. Ce ne sont pas les maquettes de costume qui montent sur scène, mais le vêtement porté, qui a été soigneusement réfléchi. C'est aussi en essayage qu'on travaille au choix des sous-vêtements du personnage. Ces vêtements invisibles pour le public sont d'une grande importance, car ils peuvent modifier non seulement la silhouette, mais aussi la façon de se déplacer sur scène. Les vêtements de scène sont alors déposés sur la structure des vêtements de dessous. J'en choisis les matières avec soin, ce qui rend parfois l'atelier perplexe. L'expérience m'a prouvé la justesse de ce travail puisqu'à plusieurs reprises, le metteur ou la metteuse en scène a décidé de les montrer.

La meilleure idée de costume peut se transformer en désastre si on n'a pas su voir à temps ce qui ne fonctionne pas. Parfois, ce sont de petits ajustements qui font toute la différence: la longueur d'un ourlet peut changer radicalement une allure. Plus rarement, c'est la matière qui ne va pas ou le vêtement au complet qu'il faut avoir le courage de modifier. Un bon costume est avant tout un costume juste.

LE PIÈGE DU NATURALISME

Dans son quotidien, le public est noyé dans les images au point qu'il a parfois de la difficulté à faire la différence entre la réalité et ces images, qui privilégient une forme de naturalisme se retrouvant partout, en particulier au cinéma et à la télévision.

Lorsqu'on parle d'œuvres de répertoire, il est courant d'entendre qu'il faut «dépoussiérer» une œuvre. En général, l'artiste qui l'affirme aimerait bien apposer non seulement sa marque à l'œuvre, mais aussi la rendre accessible



Recherche pour une robe, 1979. Gouache. © Véronique Borboën



Je vous écris du Caire (Théâtre d'Aujourd'hui, 1993). Huile sur carton. © Véronique Borboën

à un public contemporain. La prémisses est louable, encore ne faut-il pas sous-estimer le public. Il sera toujours contemporain, ce qui ne veut pas dire qu'il faut lui donner ce qu'il s'attend à voir. Ariane Mnouchkine soutient qu'il n'y a pas un grain de poussière sur les œuvres qui ont survécu au temps, que la poussière se trouve plutôt dans nos têtes.

Lorsqu'on parle plus précisément du costume de scène, l'archéologie théâtrale ne peut pas être une piste de travail viable. On peut même dire qu'elle n'a pas de sens, puisque ceux et celles qui cherchent à rendre cette archéologie, comme on le voit plus souvent au cinéma, plus facilement tarabudé par le naturalisme, se trahissent en désignant leur époque. La reconstitution historique, quoi qu'on fasse, sera toujours artificielle, aussi vaut-il mieux choisir une voie plus personnelle, plus en accord avec le sens de l'œuvre commune. Même lorsqu'on travaille une œuvre du 18^e siècle, on le fera toujours avec un imaginaire contemporain. En admettant qu'on veuille

rappeler cette époque, il y a encore des choix à faire: que retenir? Est-ce la lourdeur des tableaux d'apparat, la liberté inédite du début du siècle, la folle artificialité des perruques de fin de siècle, ou la légèreté particulièrement sensuelle des soies utilisées à l'époque? C'est cette dernière voie que nous avons retenue lors de la création des *Liaisons dangereuses* au TNM (1989). Une fois les perruques et les éventails remisés, j'ai gardé les formes très simplifiées des vêtements, presque tous coupés dans la même matière, une soie shantung bon marché. Cette soie, légère et fragile, si commune de nos jours, venait d'arriver de Thaïlande. Ses couleurs saturées et changeantes pouvaient faire beaucoup d'effet sous les éclairages et souligner la violence de la sensualité évoquée.

Pour la même œuvre, présentée chez Duceppe (2014), François Barbeau et son metteur en scène avaient choisi de placer la pièce sous le signe du *new look*, cette mode imaginée dès 1947 par Christian Dior, qui invente un style

plus corseté et plus féminin. Ce choix a ainsi permis de mettre en valeur, avec beaucoup de grâce, l'artificialité et le corsetage de la société.

Tout est possible (ou presque) dans la mesure où on réussit à trouver une forme de cohérence interne. Il n'y a pas de règles. Les étudiant-es posent toujours la même question: «Est-ce qu'on a le droit?» Je réponds qu'au théâtre nous avons tous les droits, mais qu'il faut pouvoir y croire, même aux propositions les plus audacieuses.

La volonté de faire porter des vêtements contemporains aux interprètes vient souvent de l'idée que le public va pouvoir s'identifier aux personnages et à l'action. Cependant, la transcription n'est pas si simple. Il ne faut pas perdre le sens et donc toujours savoir pour quelle raison on le fait. Comme le dit le metteur en scène français Jean-Marie Villégier: «La modernité du costume ne signale que rarement la modernité de pensée.» Vouloir être dans l'air du temps ou au goût du jour,

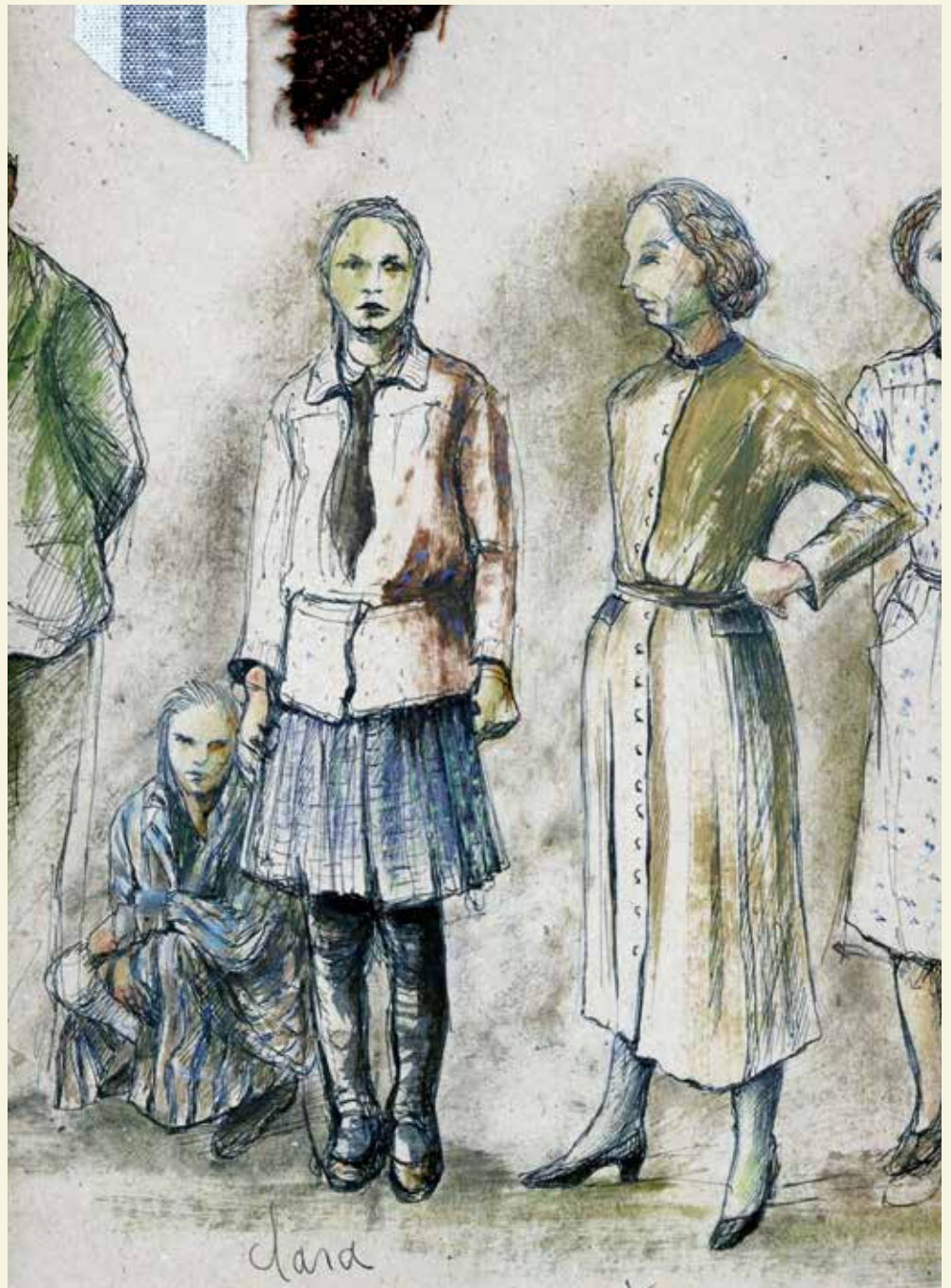
Entre la première lecture et le travail sur les maquettes, il existe une période privilégiée : celle de la recherche de documentation, afin de sortir des images convenues des histoires du costume et de se former une mémoire pour mieux débrider l'imaginaire.

c'est aussi être conservateur, car l'audace ne se loge pas toujours où l'on croit la trouver. Ainsi, mettre des baskets aux pieds d'un personnage de Shakespeare peut devenir un cliché éculé, rendre l'acteur ou l'actrice ridicule ou paraître naturel et passer sans histoire. Tout dépend de ce qu'on a voulu dire et du contexte.

LES CONDITIONS DE TRAVAIL

Les conditions de travail des concepteurs, des conceptrices et des artisan·es ont toujours été difficiles. Barbeau lui-même, qui a connu la grande époque des théâtres avec ateliers et une concurrence réduite, se plaignait de l'incompréhension vis-à-vis de son métier, des difficultés dues aux budgets trop serrés. Aujourd'hui, la disparition de nombreux artisan·es qui étaient des professionnel·les (coupeurs et coupeuses, modistes, ennoblisseurs et ennoblisseuses de textiles), la perte de leur savoir-faire et de leurs ateliers, compliquent à l'extrême le travail de confection des costumes. On comprend que la relève hésite à suivre ces traces...

En 2006, la France a ouvert le Centre national du costume de scène, un centre de conservation et de recherche pour pallier, entre autres, la disparition des savoir-faire. Au Québec, en 2005, les gouvernements ont plutôt décidé de laisser fermer le Centre national du costume en lui refusant toute subvention après des décennies de fonctionnement. Ainsi, 90 000 vêtements d'époque et de théâtre ont été vendus aux enchères. Le milieu du théâtre n'a toujours pas mesuré cette perte, tandis que les concepteurs et conceptrices ne s'en remettent pas. Pourtant, les écoles continuent à former d'excellent·es scénographes bourrés·es de talent qui ne travailleront souvent que quelques années avant de disparaître, écrasés par la dureté d'un travail mal rémunéré et par le manque de reconnaissance. ●



Avant la retraite (Café de la Place, 1992). Huile sur carton. © Véronique Borboën

Conceptrice de costumes depuis 1980, **Véronique Borboën** se consacre également à la recherche et à l'enseignement. Diplômée en littérature et en scénographie, elle a réalisé un doctorat sur l'histoire du costume dans la photographie au Québec. Elle est professeure agrégée au département de théâtre de l'UQAM depuis 11 ans. Elle a publié *Mode et apparence dans la peinture québécoise de 1880 à 1940* (Musée national des beaux-arts du Québec) en 2012.