

Les Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ



10 et 11 avril 2014, Montréal

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-du-crilcq-2014-montreal-10-11-avril/>

L'ensemble des textes diffusés
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/rendez-vous-de-la-recherche-2014/>

Ce texte est celui d'une communication présentée lors des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, tenus au Pavillon Lionel-Groulx de l'Université de Montréal les 10 et 11 avril 2014.

Pour citer ce document :

Roxanne Martin, « François Barbeau, maître costumier : l'élaboration d'une approche du costume », texte de la communication présentée dans le cadre des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, Pavillon Lionel-Groulx, Université de Montréal, 10 et 11 avril 2014, http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous_recherche_emergente_2014/Martin_Roxanne.pdf

François Barbeau, maître costumier : l'élaboration d'une approche du costume

Roxanne Martin

Université Laval

François Barbeau¹ a été le costumier le plus prolifique de l'histoire du théâtre au Québec. Ayant amorcé sa carrière en 1955, il a été témoin et acteur de certains des moments les plus marquants de l'histoire récente du théâtre québécois : la création des *Belles-sœurs*, les premières productions de l'Égrégoire, de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, du Théâtre français du Centre national des arts, etc. Il faut comprendre que la carrière de Barbeau a été considérable, tant par le nombre astronomique de productions – plus de 600 – que par les rencontres qu'il a faites. Il a collaboré avec de nombreux metteurs en scène dans la plupart des compagnies des arts de la scène de Montréal. Il a œuvré dans tous les domaines où des costumes étaient requis : au théâtre, bien sûr, mais aussi au

1. Le présent article n'aurait pu être rédigé sans la participation de monsieur François Barbeau, qui s'est confié sur sa carrière et sa vision du métier de concepteur de costumes au cours d'une dizaine d'entrevues tenues entre le 11 avril 2011 et le 4 décembre 2014. Ces entretiens ont été à la base de ma thèse intitulée « François Barbeau, maître costumier », qui se veut le récit de la carrière du concepteur et des étapes qui ont mené à l'élaboration de son approche du costume. François Barbeau est décédé le 28 janvier 2016.

cinéma, pour le cirque, le ballet, la danse et les artistes de la chanson. Pendant près de soixante ans, il a travaillé pour de petites compagnies émergentes aussi bien que pour de plus prestigieuses, comme la Comédie-Française.

Sans formation spécifique, Barbeau a façonné son approche du costume à travers ses expériences. De 1955 aux années 1980, il a appris son métier, a établi sa réputation et a élaboré un style qui allait devenir sa signature. Malgré tout, il a toujours souffert de ne pas avoir eu la chance d'aller dans une école de scénographie. Il a conçu son approche à travers les productions sur lesquelles il a travaillé et au contact de certaines personnes, qui souvent n'étaient pas des concepteurs de costumes. Comme professeur à l'École nationale de théâtre du Canada, de 1971 à 1987, Barbeau a formé toute une génération de scénographes et de costumiers qui ont, pour la plupart, adopté la façon de faire du maître.

PAUL BUISSONNEAU ET LA ROULOTTE

Au début des années 1950, alors adolescent, Barbeau désirait devenir acteur; un métier que son père, directeur de banque, n'approuvait pas. Après avoir étudié le dessin commercial au Collège Sir-George-Williams et la haute couture à l'École Cotnoir-Capponi, il a fait son entrée dans le milieu théâtral, par l'intermédiaire du costume.

En 1958, il est engagé pour créer les costumes d'une production de La Roulotte², *Un simple soldat au briquet*, adaptée et mise en scène par Paul Buissonneau³. Barbeau est rapidement devenu le costumier attitré de toutes ses productions, et ce, jusqu'en 1965. Il a conçu les costumes d'une dizaine de productions, pour lesquelles il a dessiné ses premières véritables maquettes. Celles-ci étaient faites sur carton, peintes à l'acrylique, et elles servaient à proposer au metteur en scène la vision de Barbeau des costumes de la production.

La charge de travail de Barbeau était considérable puisqu'il devait dessiner le costume, trouver les tissus, coudre les vêtements, faire les essayages et les modifications, suivre les acteurs pendant les représentations à titre d'habilleur, c'est-

2. Fondée par Buissonneau, La Roulotte est un théâtre itinérant appartenant à la Ville de Montréal, dont la mission était, et est encore aujourd'hui, de présenter des pièces de théâtre pour enfants dans les divers parcs de la ville.

3. «Paul Buissonneau naît en France en 1926. Adolescent, il travaille dans un atelier de carrosserie à Paris. Il suit des cours de théâtre chez Chancerel et, durant la guerre, présente des spectacles de clown devant des orphelins. De 1946 à 1951, il chante avec les Compagnons de la chanson et Édith Piaf, vient à Montréal avec eux, puis s'y installe. En 1952, alors qu'il est vendeur au magasin de musique Ed. Archambault, Claude Robillard, directeur du Service des parcs de la ville de Montréal, lui offre de mettre sur pied le théâtre ambulancier pour enfants La Roulotte. C'est alors que se réalise le rêve de sa vie et que démarre, simultanément, une carrière de comédien, de metteur en scène et d'auteur dramatique: adaptation de *Pierre et le loup* de Prokofiev pour La Roulotte (1953), fondation de la troupe du Théâtre de Quat'sous avec la présentation de la pièce *Orion le tueur* de J.-P. Grenier et M. Fombeure au Festival d'art dramatique régional (1956), création du personnage pour enfants Picolo, à la télévision de Radio-Canada et sur disques (1957-1996), création d'une Passion originale *Le manteau de Galilée* (1960)» (Anonyme, 2000).

à-dire qu'il devait aider les acteurs à mettre leur costume et veiller à leur entretien. C'était beaucoup de travail, mais cela lui a permis de connaître toutes les étapes de la conception d'un costume de théâtre et de comprendre ce qu'on attendait d'un vêtement de scène. Les budgets limités le contraignaient à jouer d'ingéniosité pour concevoir des costumes originaux faits à partir de paniers à linge ou de gants de vaisselle. Parfois, Buissonneau offrait un rôle à Barbeau dans l'une ou l'autre des productions. Cette expérience d'acteur a été des plus profitables pour son métier de costumier puisqu'il a pu comprendre toute l'importance d'un costume confortable dans le travail de l'acteur. Or, le rythme de travail étant difficile à maintenir, lorsque d'autres projets plus lucratifs lui ont été proposés, Barbeau s'est résigné à quitter La Roulotte.

ROBERT PRÉVOST ET LE THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE

Son travail auprès de Buissonneau a attiré l'attention du scénographe et dessinateur de costumes Robert Prévost⁴, qui l'a engagé comme assistant sur une production du Théâtre du Nouveau Monde (TNM), *Venise sauvée*, de Morvan

4. Prévost (1927-1982) a été l'un des premiers costumiers du théâtre professionnel québécois. Sans formation en couture ou en conception de vêtements, il est un autodidacte. Il a travaillé auprès du père Émile Legault et des Compagnons de Saint-Laurent et a tout naturellement suivi la troupe lorsqu'elle est devenue professionnelle et qu'elle a fondé le Théâtre du Nouveau Monde en 1951. Il a été l'unique costumier, ou presque, de ce théâtre pendant les dix premières années de productions.

Lebesque, dans une mise en scène de Jean Gascon (1958). À la recherche d'un mentor qui lui enseignerait le métier, Barbeau espérait que Prévost serait ce maître qu'il cherchait. Malheureusement, Barbeau s'est rapidement rendu compte que Prévost et lui ne partageaient pas la même passion du vêtement. Prévost, étant un peintre plutôt qu'un concepteur de costumes, dessinait les maquettes, mais confiait la confection des costumes à son assistant et aux couturières. Barbeau a appris davantage auprès de ces couturières, Anne Shinnick et Germaine Poulizac, qui l'aidaient à déchiffrer les maquettes de Prévost en le conseillant sur les tissus à choisir et en suggérant des améliorations aux costumes.

Barbeau a travaillé quelques années dans l'ombre de Prévost, comme assistant et parfois comme concepteur des costumes. Il a connu du succès et a rapidement été engagé par plusieurs compagnies, dont le Théâtre du Rideau Vert, pour lequel il a conçu les costumes d'environ 200 productions au cours de sa carrière.

I. M. RAEVSKI ET *LES TROIS SŒURS* DE TCHEKHOV

L'une des expériences marquantes de Barbeau au Rideau Vert a été sa rencontre et son travail avec Iossif Moïsseïevitch Raevski⁵, un metteur en scène du Théâtre d'Art de Moscou,

5. «À la veille de la Seconde Guerre mondiale, l'activité du metteur en scène Iossif Raevski (1900-1972), pédagogue et acteur soviétique, relie à nouveau l'histoire du théâtre biélorussien au MKhAT [Théâtre d'Art de Moscou]. Consacré artiste populaire de la Biélorussie en 1955, puis d'URSS en 1968,

venu à Montréal en 1966 pour monter *Les trois sœurs* d'Anton Tchekhov. Raevski parlait peu français, mais était intéressé par les costumes et leur effet sur la production. Barbeau et lui avaient réussi à s'inventer une façon de communiquer – grâce au dessin – pour discuter des personnages et des costumes.

Barbeau a élaboré avec Raevski une approche qu'il a ensuite utilisée, améliorée et peaufinée tout au long de sa carrière pour la transmettre ensuite à ses étudiants de l'École nationale de théâtre. Elle consiste d'abord à lire la pièce pour se familiariser avec l'intrigue et les personnages. Cette étape essentielle n'est pas unique à Barbeau, mais elle lui permet de connaître l'époque où se déroule l'action, de faire l'étude du milieu social et du courant de pensée de l'époque. Ainsi, il peut comprendre les aspirations des personnages afin de traduire par les vêtements la personnalité des protagonistes. Puis, le concepteur fait une grande quantité d'esquisses dites préliminaires, qui sont des croquis faits au stylo bille, qui constituent plusieurs versions possibles d'un vêtement, ou les grandes lignes de ce que Barbeau a imaginé pour le costume d'un personnage. Ces esquisses ont permis au concepteur d'exposer à Raevski sa vision de la production pour ensuite en discuter. Encore une fois, cette façon de faire n'est pas propre à Barbeau, comme il le découvrira plus tard chez les

Raevski avait étudié au second Studio du MKhAT et avait travaillé au Théâtre d'Art jusqu'à la fin des années 1930. C'est à cette époque qu'il s'est mis à enseigner la technique de jeu aux membres de la troupe du BDT-3 [Bolshoi Drama Theater] » (Symaniec, 2005 : 203).

concepteurs européens, mais à ses débuts, sans que personne lui dise comment travailler, il a adopté cette approche.

Barbeau a utilisé cette façon de faire dans chaque nouvelle production, pour avoir une matière sur laquelle discuter sans avoir à préparer les maquettes – plus précises et élaborées – pour des costumes qui ne plairaient éventuellement pas au metteur en scène. Raevski pointait les dessins qui correspondaient à sa vision du personnage et, à partir de ces indications, Barbeau dessinait les maquettes finales, qui elles-mêmes n'étaient que le début de la conception du costume.

Véronique Borboën, costumière, souligne ceci dans son article « Le chemin du costume : de l'idée à la scène » :

Même si certaines d'entre elles ressemblent à des œuvres d'art, il ne faut jamais oublier que les maquettes de costumes sont d'abord un outil de travail qui va servir de repère autant au metteur en scène, [...] et aux autres concepteurs qu'aux nombreux intervenants des ateliers (2001 : 120).

Ainsi, la maquette est plus une proposition au metteur en scène et un outil de travail pour le coupeur qu'une simple illustration. La maquette propose une atmosphère au metteur en scène, mais doit en même temps être assez claire pour l'équipe qui confectionnera le vêtement et qui doit comprendre ce que cherche à dire le costumier. De cette façon, lorsque la maquette montre un manteau d'hiver, l'équipe de conception doit trouver des tissus qui donneront une impression de lourdeur et de chaleur tout en étant abordables financièrement et confortables pour les acteurs sous les projecteurs.

Raevski avait, selon Barbeau, une approche très rigoureuse du texte qui se traduisait souvent dans les costumes. Les uniformes militaires devaient être conformes aux uniformes de l'époque et les acteurs devaient porter des costumes qui étaient en harmonie avec les personnages, et ce, même si certains n'aimaient pas leurs vêtements de scène. Raevski était intraitable à ce sujet : le texte était plus important que les caprices des acteurs.

Il faut cependant savoir que le costume final pouvait être modifié et ne pas correspondre parfaitement à sa maquette. À ce sujet, Philippe Choulet écrit :

Les maquettes, les brouillons, les esquisses, sont à l'habit de théâtre ce que les répétitions sont à la mise en scène, un affinement, une progression en approximation, *work in progress*. Partout l'exigence se retrouve : il faut que le personnage incarné sur scène soit *crédible*, en étant le réceptacle d'un véritable processus de reconnaissance (2007 : 366).

La présentation des maquettes est habituellement le signe de départ de la production des costumes. Une fois le costume confectionné, on doit l'adapter au corps de l'acteur, ce qui force souvent le costumier à rééquilibrer les volumes du vêtement. De plus, l'intérêt du metteur en scène pour le costume ne se développe pas toujours au début du processus de création. Certains ne peuvent visualiser les costumes qu'une fois portés sur scène par les acteurs ; c'est alors qu'ils sont en mesure de faire des commentaires ou des demandes. D'autres metteurs en scène s'impliquent dès le début et voient dans le

costume une façon de dire quelque chose sur la pièce ou le personnage.

GIOVANNI POLI ET *BAROUF À CHIOGGIA*

En 1971, le Rideau Vert a reçu le metteur en scène italien Giovanni Poli⁶ pour la production de *Barouf à Chioggia* de Carlo Goldoni. Cette production est encore aujourd'hui l'un de plus beaux souvenirs de théâtre de Barbeau. Pendant ses discussions avec Poli, il s'est familiarisé avec la technique de conception des costumes de la *commedia dell'arte*. Cette forme théâtrale exige du vêtement qu'il permette une plus grande aisance de mouvement pour l'acteur. Poli a ainsi bouleversé la façon de travailler du costumier, en l'invitant à penser aux contraintes physiques qu'impose un personnage à un acteur.

6. Giovanni Poli (1917-1979) «est né dans la province de Vicenza. Son aventure théâtrale commence à Venise après la Seconde Guerre mondiale, aux côtés d'Emilio Vedova, d'Armando Pizzinato, des décorateurs Mischa Scandella et Luigi Ferrante et d'autres intellectuels du groupe de "L'Arche" qui est dédiée à la renaissance de la *commedia dell'arte*. De 1949 à 1964, Poli base son processus de création sur la redécouverte de la grande tradition vénitienne et sur la promotion de la dramaturgie italienne. Il participe aux grands festivals internationaux qui consacrent son style très personnel, puisqu'il obtient des récompenses prestigieuses et les louanges de plus en plus vastes : en 1960, il a reçu l'IDI Premio pour ses activités à l'étranger ; la même année, il obtient le prix du meilleur metteur en scène au Festival des théâtres des Nations à Paris avec la comédie Zakaria. En 1969, Poli fonde le théâtre de l'Avogaria : un endroit pour réaffirmer l'engagement jamais trahi pour la renaissance de la *commedia dell'arte* et, surtout, pour la formation de nouvelles générations d'acteurs» (Anonyme, 2014. Nous traduisons).

VIOLA LÉGER ET *LA SAGOUINE*

Pour la production montréalaise de *La Sagouine* d'Antoine Maillet, en mars 1973, quelques mois après sa création, on a demandé à Barbeau de dessiner un nouveau costume pour la Sagouine, jouée par Viola Léger. Quarante ans plus tard, l'actrice porte toujours le même costume. Il a été retouché, rafraîchi, mais il s'agit de la même robe, de la même veste et des mêmes sous-vêtements qu'en 1973; Léger n'a jamais voulu s'en séparer.

Le souci de Barbeau pour la durabilité des tissus utilisés et la pérennité du costume a souvent été critiqué comme étant inutile, dans un milieu où les productions durent rarement plus d'un mois. Toutefois, le costume de la Sagouine prouve, comme les costumes de *Casse-Noisette* des Grands Ballets canadiens, que cette qualité peut être très importante lorsque la production joue pendant des années. Renée Noiseux-Gurik, costumière et professeure de scénographie, écrit à ce sujet :

En outre, il a le souci d'assurer la longévité de ses costumes, à l'instar d'un couturier dont le devoir est de faire des habits durables et réutilisables. Dès 1963, Barbeau montre qu'il est en pleine possession de ses deux métiers : costumier et couturier (1998 : 162).

Ce souci entraîne l'utilisation de tissus lavables qui permettent au costume de demeurer aussi beau à la dernière représentation qu'il l'était à la première et diminue grandement le travail de son entretien. Barbeau s'oppose ainsi à un certain snobisme des matières et à certains costumiers qui utilisent

des tissus qui ne se lavent pas et donc qui se défraîchissent rapidement.

SANS MENTOR

Barbeau a passé la première décennie de sa carrière professionnelle à travailler sans relâche en concevant en moyenne les costumes de huit à dix productions par année. Ce rythme de travail presque insoutenable était motivé par la passion du vêtement et par la volonté de faire connaître son métier. Malgré tout, il a toujours été à la recherche d'un maître. Ses contacts avec les acteurs, les metteurs en scène et les autres costumiers étaient faits dans l'espoir qu'il puisse en retirer un apprentissage quelconque.

Barbeau a décidé d'évoluer, de se remettre en question, d'innover dans son travail. Il s'est buté longtemps à l'indifférence des metteurs en scène par rapport au costume. Peu au fait de la façon d'utiliser le costume dans leur travail, certains d'entre eux – surtout la génération qui a travaillé avant 1965 – ne donnaient pas d'indications précises au costumier, demandant uniquement que les costumes correspondent à la bonne époque. D'après Barbeau, les générations successives ont été plus sensibles à l'esthétique véhiculée par le costume en l'utilisant comme élément visuel dans leur mise en scène.

Certains ont été des sources d'inspiration pour Barbeau par cette façon nouvelle qu'ils avaient de concevoir leur métier. Ainsi, Jean-Pierre Ronfard, Georges Groulx, André Pagé, Paul Buissonneau et André Brassard ont été des guides pour

lui. Ils ne lui ont pas montré comment faire son métier de concepteur de costumes, mais ils ont su partager avec lui leur passion pour l'esthétique scénique. Remarquons qu'il s'agit de metteurs en scène et non pas de costumiers. Ces derniers ont su insuffler une certaine modernité à leur art, et cette remise en question de leur métier a encouragé Barbeau à développer sa propre façon de travailler.

Henri Huet, un coupeur avec lequel le costumier a collaboré à plusieurs reprises, affirme d'ailleurs que la grande force de Barbeau réside dans son approche :

À l'encontre d'autres costumiers qui dessinent leurs personnages sans prévoir comment ils seront exécutés par la suite dans les ateliers de costumes, Barbeau agit comme un sculpteur et, avant de dessiner ses personnages, groupe l'ensemble des éléments disponibles sur le marché et dans les costumiers, à partir desquels il composera sa production : base (corsets et jupons), tissus, ornements, costumes existants, accessoires, etc. (Noiseux-Gurik, 1988 : 162).

Son talent se situe justement dans cet amour du tissu et dans sa capacité à le transformer en choisissant parfois des matières inusitées, comme le géotextile, et en mettant au point de nouvelles façons de le transformer avec des techniques telles que la sublimation. La force d'innovation de Barbeau réside ainsi dans sa conception pratique de la création, dans sa capacité de prévoir les besoins matériels, mais aussi dans sa liberté de création face aux contraintes et dans le plaisir qu'il ressent à innover malgré elles.

Au cours de sa carrière, Barbeau a toujours voulu évoluer dans son travail et a cherché avec curiosité à se réinventer. Ses soixante années d'expérience ont fait de lui le plus grand concepteur de costumes de la province; il a en quelque sorte tracé, à sa manière, une histoire du théâtre au Québec.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (2000), « Notice biographique/Histoire administrative », Fonds d'archives Paul Buissonneau, Montréal, Centre d'archives de Montréal, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, MSS465.
- ANONYME (2014), « L'avventura teatrale di Giovanni Poli », *Theatro a l'Avogaria & Scuola Giovanni Poli*, [En ligne], [<http://www.teatro-avogaria.it/storia/>], (1^{er} octobre 2014).
- BORBOËN, Véronique (2001), « Le chemin du costume: de l'idée à la scène », *Jeu: revue de théâtre*, n° 99 (juin), p. 118-123.
- CHOULET, Philippe (2007), « Le costume de théâtre: montrer et indiquer », dans Anne VERDIER *et al.* (dir.), *Art et usages du costume de scène*, Vignon, Lampsague, p. 359-369.
- NOISEUX-GURIK, Renée (1988), « L'aspect visuel », dans Jean-Luc BASTIEN et Pierre MACDUFF (dir.), *La Nouvelle Compagnie Théâtrale: en scène depuis 25 ans*, Montréal, VLB, p. 61-184.
- SYMANIEC, Virginie (2005), « Le Théâtre d'Art de Moscou en Biélorussie », dans Marie-Christine AUTANT-MATHIEU (dir.), *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, Paris, CNRS Éditions, p. 202-203. (Coll. « Arts du spectacle ».)