Document generated on 04/23/2024 10:03 a.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

François Barbeau, costumier : une esthétique ambivalente

Renée Noiseux-Gurik

Number 22, Fall 1997

Le Théâtre du Nouveau Monde : Éclairage(s)

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041330ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041330ar

See table of contents

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Noiseux-Gurik, R. (1997). François Barbeau, costumier : une esthétique ambivalente. *L'Annuaire théâtral*, (22), 57–75. https://doi.org/10.7202/041330ar

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Renée Noiseux Gurik
Option-Théâtre, Cégep Lionel-Groulx

François Barbeau, costumier : une esthétique ambivalente

Si la réputation de François Barbeau n'est plus à faire tant dans le milieu théâtral qu'auprès du public, l'étude de son œuvre, de sa démarche créatrice reste, elle, à mener. Le texte qui suit tente un premier essai d'analyse, essai périlleux dans la mesure où rien n'est plus concret au théâtre que le costume, mais, lorsqu'il est réussi, rien ne semble plus « naturel ». Donnons tout d'abord quelques faits qui mettent en évidence le caractère « monumental » de l'œuvre de ce costumier.

À titre de dessinateur de costumes, de décorateur ou de directeur artistique, Barbeau a signé 27 productions à la télévision et au cinéma, dont 2 lui valurent l'Emmy Award de la meilleure direction artistique – *Eliza's Horoscope* de Gordon Sheppard (en 1970) et *Kamouraska* de Claude Jutra (en 1972) – et 2 le Prix Génie 1992 de la meilleure conception de costumes – *Léolo* de Jean-Claude Lauzon et *Les portes tournantes* de Francis Mankiewicz. Il travaille également avec des compagnies de danse prestigieuses : d'abord avec les Grands ballets canadiens, collaborant à une douzaine de leurs spectacles (par exemple, *Combat, Les sept péchés capitaux, Tommy* ou *Casse-Noisette* chorégraphiés par Fernand Nault, ou encore des œuvres de Brian McDonald telles *Adieu Schumann, Cantate pour une joie* et *Fête Carignan*) ; il prête aussi son talent aux productions de diverses compagnies ou d'artistes, notamment pour le Salt Lake City University Dance, pour des spectacles *off-Broadway* à New York, pour le Boston Ballet, pour la Compagnie Eddy Toussaint, pour la danseuse Jo Leachy. Il a ainsi collaboré à

plus de 25 chorégraphies. Mais c'est au théâtre qu'il a littéralement monopolisé la scène, y réalisant en tant que costumier plus de 360 productions, sans compter les reprises. Il a, de plus, signé une trentaine de mises en scène et, à l'occasion, quelques décors.

Au Rideau Vert, il a dessiné, depuis 1962, les costumes de 159 œuvres dramatiques (soit plus de 6 pièces par an !), à la Nouvelle Compagnie théâtrale, il a participé à 20 productions et à la Compagnie Jean Duceppe à 58. On retrouve fréquemment son nom sur les programmes de théâtres aujourd'hui disparus comme le Théâtre de l'Égrégore, le Café de la Place, le Théâtre Populaire du Québec, la compagnie du Centre national des arts à Ottawa ou le Bois de Coulonge à Québec. Que les théâtres soient grands, moyens ou petits, peu importe ; on admire ses costumes au Théâtre d'Aujourd'hui, à l'ESPACE GO, chez Les Mimes Omnibus aussi bien qu'au Théâtre du Sang Neuf, à La Rallonge ou au Festival Juste pour rire. Sa réputation a rapidement dépassé les frontières du Québec, puis celles du Canada, le conduisant, en Europe, au Théâtre Botanique de Bruxelles, au Théâtre Populaire de Strasbourg et jusqu'à la Comédie-Française, en mai 1983, où il dessine les costumes des *Estivants* de Maxime Gorki, pour la mise en scène de Jacques Lassalle. En 1996, l'ensemble de son œuvre est consacré par l'attribution de deux prix prestigieux : celui du Gouverneur général du Canada et, au Québec, le Prix Victor-Morin de la Société Saint-Jean-Baptiste.

De toute évidence, l'adjectif « monumental » n'est pas trop fort pour qualifier une carrière dont l'étendue sur plus d'une quarantaine d'années (1952-1997) m'empêche de l'analyser exhaustivement ici. Je me bornerai à mettre en lumière l'apport de cet artiste au métier de costumier, par le biais de quelques exemples empruntés au répertoire du Théâtre du Nouveau Monde.

* * *

Barbeau y débute en 1958 en tant qu'assistant de Robert Prévost, le scénographe étoile (décors, costumes, éclairages) du temps[1]. Il a déjà une bonne

1. En fait, c'est alors qu'il travaille au Rideau Vert, que Robert Prévost prend François Barbeau comme assistant. Prévost (1927-1982) joue et signe des décors à l'Externat classique Sainte-Croix (1944-1948) et au Collège de Saint-Laurent (1945-1953) avant d'appartenir aux Compagnons de Saint-Laurent (1946-1952). De 1949 à 1952, il dessine des décors à la Société des festivals de Montréal et fait ses premiers décors/costumes pour le Théâtre du Nouveau Monde à partir de 1953 ; il signe des éclairages pour ce théâtre à partir de 1967. Pour la chronologie de ses réalisations dans près de 200 spectacles offerts par de nombreux théâtres de 1944 à 1982, voir Pépin (1994 : 115-124).

expérience du métier, puisqu'il est, depuis 1952, le costumier attitré de Paul Buissonneau, à La Roulotte d'abord puis au Théâtre de Quat'Sous que Buissonneau fondera en 1955. Cette période « héroïque » (1956-1961) où il crée les costumes d'une trentaine de pièces permet à Barbeau de faire ses classes théâtrales, c'est-à-dire de développer un savoir-faire qui concilie la création et l'exécution technique à laquelle il a été préparé par une formation en coupe et en couture chez Cotnoir Caponi[2]. À l'époque, l'intérêt qu'il porte à l'exécution des costumes le distingue des autres costumiers œuvrant au théâtre et à la télévision qui favorisent l'aspect « artistique » du métier, c'est-à-dire la conception du personnage en maquette, car ils ont pour la plupart été formés à l'École des beaux-arts. Prévost est un bon exemple de cette tendance[3]. Dans une monographie intitulée *Robert Prévost scénographe et favori des dieux*, Lucien Pépin indique clairement que la directrice de l'atelier de costumes du TNM (1960-1975 ?), Lydia Randolph, a dû résoudre plus d'un problème concernant les costumes, « puisqu'il ne connaissait ni les tissus ni la coupe, au contraire de François Barbeau, qui, lui, se [tenait] au courant des qualités des tissus et des nouveautés, et qui [pouvait] même tailler ses costumes » (Pépin, 1994 : 97).

À la fin des années 1950, Prévost, qui est à l'emploi du service du décor de Radio-Canada[4] tout en étant le décorateur–costumier attitré du TNM, fait donc appel à Barbeau pour l'assister dans son travail au théâtre. Il est d'avis qu'« il n'est pas bon pour le TNM qu'un artiste en monopolise la création visuelle » (Prévost : 1981). Ce principe qui l'honore le pousse à proposer que François Barbeau et Mark Negin[5] soient invités à dessiner des productions avec lui, surtout des costumes. De 1959 à 1997, Barbeau y créera 43 spectacles (voir annexe).

2. École privée de coupe et de haute couture située à Montréal, rue Guy (entre Sherbrooke et Maisonneuve) de 1920 à 1980.

3. Il faut noter que, contrairement aux décorateurs et costumiers de son temps, Prévost est un autodidacte en peinture, en décor, en costume et en éclairage. Il n'a donc ni formation technique en coupe et en couture, ni formation en art telle que celle dispensée par l'École des beaux-arts. Pourtant, parce qu'il contrôle l'aspect visuel dans son ensemble, il est un scénographe dans le vrai sens du terme.

4. L'arrivée de la télévision au début des années 1950 contribue au développement du métier de costumier, et certains comme Laure Cabana, Solange Legendre, Claudette Picard, Richard Lorrain ou Gilles-André Vaillancourt œuvrent parallèlement au théâtre (Noiseux Gurik, 1987).

5. Mark Negin, né en Angleterre en 1932, arrive au Canada après la guerre. Il fait ses premières expériences théâtrales au Manitoba Theatre Center, puis dessine des spectacles à Toronto et des spectacles à Stratford (Ontario) à partir de l'été 1961. Il s'installe à Montréal à la même époque, accepte un poste d'enseignant à l'École nationale de théâtre du Canada et travaille en outre dans plusieurs théâtres montréalais, en particulier au TNM et au TPQ.

Durant la saison 1962-1963, à son retour d'un voyage d'études d'un an en France, en Italie et en Angleterre, réalisé grâce à une bourse du Conseil des arts du Canada, il est engagé comme professeur à l'École nationale de théâtre du Canada[6] et devient le costumier permanent du Théâtre du Rideau Vert. Ces nouvelles responsabilités ne l'empêchent pas de fournir cinq conceptions au TNM : une soirée Molière composée de *George Dandin* et du *Médecin malgré lui ; Irma la douce* de A. Beffort et M. Monnot ; *Le pain dur* de Paul Claudel[7] (dernier spectacle de la douzième saison régulière) ; *Arsenic et vieilles dentelles* de Joseph Kesselring, adaptation de Pierre Brive ; et *La vengeance d'une orpheline russe* d'Henri Rousseau dit le Douanier (spectacles du Théâtre d'été de Repentigny). C'est Jean-Louis Roux qui met en scène *Le pain dur* au printemps 1963 et lorsqu'il prendra la direction du TNM, en 1972, il montera l'intégrale de la trilogie claudélienne (*L'otage* à l'automne 1972, *Le pain dur* à l'automne 1973 et *Le père humilié* à l'automne 1975[8]) demandant à Barbeau de reprendre *grosso modo* la même production. Malheureusement, à dix ans d'intervalle, des costumes avaient disparu du costumier[9], et la distribution ayant changé partiellement, il a fallu retoucher voire refaire certains costumes. La comparaison de ces deux productions montre bien l'évolution de la technique de Barbeau[10].

Interrogé sur sa vision de la pièce, Barbeau précise : « Les années 1960-1970 sont une époque où les metteurs en scène cherchaient à rendre un texte tel que l'auteur l'avait écrit » (Barbeau, 1997). Or, dessiner des personnages de Claudel n'est pas chose simple. Cet auteur est avant tout un poète et un symboliste ; son œuvre est essentiellement théocentrique. « Mais parce que le Dieu auquel il croit est incarné, et parce qu'il est lui-même, foncièrement, un homme de la terre,

6. Barbeau enseigne dans cette institution de 1962 à 1971 et dirige la section production de 1971 à 1987.

7. Ce spectacle est aussi présenté au Théâtre Capitole de Québec, le samedi 25 mai 1963. On trouve dans les archives du TNM un dépliant qui annonce la pièce à Québec. Parmi les extraits de journaux montréalais qu'il reproduit, s'en trouve un signé par Lawrence Sabbath, du *Star*, qui mentionne que « [l]es costumes [sont] d'une belle élégance ».

8. Les costumes de *L'otage* sont de Prévost tandis que ceux du *Père humilié* ont été conçus par Marie-Andrée Lainé, costumière de Radio-Canada, diplômée de la première classe de finissants de l'École nationale de théâtre du Canada (1963-1964).

9. J'utilise ici le terme « costumier » dans le sens où l'emploient tous les gens du métier : magasin de costumes de théâtre ou garde-robe.

10. J'ai consulté le cartable n° 21 du Fonds François Barbeau, déposé à la Bibliothèque nationale du Québec, qui contient 19 maquettes des productions 1963 et 1973, une esquisse non identifiée et 25 photos de la production 1963. Des photos provenant des archives du TNM m'ont aussi été d'un précieux secours.

Claudel peut apporter au symbolisme cette sève rustique, cette présence charnelle des choses qui avaient cruellement fait défaut aux poètes des années 1880 » (Patry, 1964 : 322). De concert avec Roux, Barbeau choisit donc de traiter les personnages de la pièce selon une esthétique réaliste[11] : « Plus c'est simple, mieux c'est. Oui, le monde de Claudel est symboliste, mais il faut que le public fasse la démarche par lui-même. Inutile de souligner au crayon rouge » (Barbeau, 1997). C'est ainsi que Barbeau se place dans la position d'un couturier du XIXe siècle (l'action de la pièce se passe au mois de novembre, autour de 1840) qui doit habiller des clients ordinaires, en fonction de leur statut et de leur rôle dans la société. Mais là où le costumier rejoint le symbolisme claudélien, c'est par la couleur, et Barbeau utilise une palette restreinte mais significative. Il partage les six personnages de la pièce en deux camps : Turelure, Sichel, Ali et Mortdefroid, enracinés dans la dure réalité, portent des vêtements dans des tons terriens allant du taupe et du mordoré à diverses nuances de brun en passant par le noir, tandis que les indispensables sacrifiés idéalistes, Lumir et Louis, arborent des tenues dans des tons de bleu. Cependant, les deux tenues « officielles » du premier acte : celle de Turelure en pair de France[12] et celle de Lumir, en habit masculin de voyage, n'obéissent pas à ce classement symboliste. Dans ces deux cas, Barbeau choisit de suivre les demandes du texte et les traditions reliées à ces tenues[13]. Mais par la transposition théâtrale des couleurs, le bleu du ciel et les ocres de la terre, qui traduisent l'opposition du réalisme et de l'idéalisme de la pièce de Claudel, il magnifie les personnages. Grâce à sa connaissance de la coupe, des tissus, des finitions, des accessoires, il peut « réellement » se substituer à l'artisan de l'époque, personnalisant les habits des personnages et... des comédiens : Turelure (Guy Hoffmann), Sichel (Monique Miller), Lumir (Michelle Rossignol), Louis (Jean-Louis Roux), Ali (Léo Ilial) et Mortdefroid (Victor Désy).

11. Toutefois, pour la production du *Père humilié* présentée à l'automne 1975, les costumes de Lainé sont traités symboliquement (Belzil et Lévesque, 1997 : 45).

12. Dans une production subséquente du Rideau Vert, à l'hiver 1991, mise en scène par Michèle Magny, dont les costumes étaient de Barbeau, Turelure (Jacques Godin) portait une somptueuse robe d'intérieur au lieu de l'habit de pair de France, tel que mentionné dans le texte. Les maquettes de cette production sont déposées dans le Fonds François Barbeau, à la Bibliothèque nationale du Québec.

13. Au XIXe siècle, les vêtements de voyage masculins étaient fabriqués dans des étoffes rudes et foncées. Dans une production subséquente du Rideau Vert, en janvier 1991, mise en scène par Magny, dont les costumes étaient signés Barbeau, Lumir (Sylvie Drapeau) était revêtue d'une tenue de voyage d'homme beige, recouverte d'un long cache-poussière dans le même ton. Cette tenue symbolique rappelait que la jeune femme avait vécu en Algérie. Les maquettes de cette production sont déposées dans le Fonds François Barbeau, à la Bibliothèque nationale du Québec.

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[14]. Dès 1963, Barbeau montre qu'il est en pleine possession de ses deux métiers : costumier et couturier[15].

Selon Henri Huet, coupeur qui a souvent travaillé avec lui[16], sa grande force réside dans sa méthode de travail. 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 : bases (corsets et jupons), tissus, ornements, costumes existants, accessoires, etc. Il s'assure ainsi un contrôle plus grand sur sa création lorsqu'il s'agit de travailler avec les metteurs en scène bien sûr, mais aussi avec les directeurs de production des théâtres et, en atelier, avec les coupeurs et les couturières. Cette méthode de création lui a été inspirée par sa formation d'assistant, poste qui implique des achats et mille petites tâches manuelles reliées à la fabrication des costumes et des accessoires (le bricolage, la patine, la teinture, etc.).

Barbeau a, tout au long de sa carrière, développé sa technique de dessin et sa connaissance du vêtement, confirmant l'opinion de Huet qui affirme que le costumier « a toujours évolué, car il a toujours cherché à être meilleur et à diversifier les possibilités d'exécution » (Huet, 1997). Par exemple, tout en conservant exactement la même vision de la belle juive Sichel, maîtresse de Turelure, Barbeau profite de la reprise du *Pain dur*, pour raffiner les toilettes de Miller qui reprend le rôle. En France, en 1830, la mode féminine fixe de

14. Si un costume est bien fabriqué et bien conservé, un costumier peut l'utiliser dans une autre production. À partir des années 1960, les pièces de théâtre vont tenir l'affiche plus longtemps que dans les années 1950. De plus, les coproductions entre les villes de Québec, Ottawa et Montréal font en sorte que les costumes sont portés plus souvent.

15. Barbeau a mené de front les deux carrières de costumier et de couturier pour des actrices dès les années 1960. Ses vêtements de ville étaient exécutés par deux jeunes couturiers montréalais : Serge et Réal.

16. Henri Huet est un de nos principaux coupeurs dans les domaines du théâtre, du cinéma et de la télévision. Il a été formé à l'École nationale de théâtre du Canada à la fin des années 1960. La coupe est un cours technique qui fait partie du volet Conception décors/costumes. J'ajouterais que le travail du coupeur est tout aussi créateur que celui du concepteur.

nouveaux canons de l'élégance Louis-Philippe : la tête devient une sculpture dans l'espace, la taille est de guêpe et la jupe s'étale en A découvrant le pied de la femme. La volumineuse manche à gigot, qui adopte de nombreuses formes, laisse glisser son ampleur de plusieurs pouces sur le haut du bras. Cette mode dite romantique écrase plus qu'elle ne flatte le corps féminin. Mais les années 1840 seront des années de transition au cours desquelles la manche à gigot cédera progressivement la place à la manche droite, et la jupe, d'une ampleur modérée, touche le sol et cache les pieds. La coiffure sera plus disciplinée elle aussi, autour d'un chignon derrière la tête avec des anglaises encadrant le visage.

En consultant la maquette d'une des trois robes destinées à Sichel (voir section « DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE » – photo A), on peut noter que ce croquis de costume, tout schématique qu'il soit, indique de façon très précise tant la silhouette que les détails du costume. Avec ce seul croquis en main, un coupeur a déjà toutes les indications nécessaires pour confectionner le costume dans ses moindres détails. Pour la touche historique, Barbeau mêle habilement des éléments des années 1830, telle la coiffure, et des années 1840, telles la manche et la jupe. Il prend la liberté de dessiner un petit col fermé, ce qui est très rare à cette époque. Mais il compense cette liberté en ornant le haut du corsage d'empiècements qui reconstituent la ligne du temps. La photo du costume de 1963 (voir section « DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE » – photo B) prouve que le croquis initial a été scrupuleusement respecté. Celle de la production 1973 (photo C) permet de constater que ce costume a été transformé. Les lignes 1830-1840 sont encore mieux adaptées aux besoins de la comédienne. L'empiècement du corsage en pointe allonge la silhouette et l'encombrement de la nouvelle manche à gigot est atténué à l'épaule, par un plissé de plusieurs pouces. Il faut souligner que Barbeau utilise fréquemment des plissés qu'il intègre aux lignes d'une époque. D'une certaine façon, c'est là sa « signature ».

C'est qu'il développe un style qui ne s'appuie pas seulement sur une parfaite connaissance des modes, de la coupe et de leur transposition au théâtre, mais aussi sur l'utilisation des tissus. La gamme des tissus est vaste et comprend plusieurs catégories : les non-tissés et les tissés qui se divisent eux-mêmes en matières naturelles, chimiques, mixtes. Un bon costumier doit savoir distinguer les fibres naturelles des fibres synthétiques et en connaître les principales propriétés ainsi que la résistance au froid, à la chaleur, à la tension et à l'usure. Toutefois, les connaissances les plus importantes sont reliées à leur usage, à leur torsion, à leur tombée, à leur possibilité d'être teintes, peintes, patinées, ainsi qu'à leur transformation.

De plus, l'industrie textile ne fabrique plus certains des tissus qui firent la joie et le bonheur de nos ancêtres. Après la première guerre mondiale, avec le retour en force du répertoire, une des tâches essentielles du costumier de théâtre est de trouver des substituts à ces étoffes d'antan. À Montréal, dans les années 1960, ce substitut, importé d'Europe par le Festival de Stratford et repris par la plupart des costumiers, repose sur une technique « très théâtrale », la peinture à la colle qui donne un aspect tridimensionnel aux motifs peints sur le tissu. Il faut rappeler que la plupart des décorateurs, costumiers et coupeurs qui travaillent à Stratford (Ontario) durant les premières années sont originaires d'Angleterre. Avant de disparaître, Prévost, qui signa plusieurs productions dans ce théâtre élisabethain, nous confiait que sa découverte des techniques et de l'organisation stratfordienne avait bouleversé sa vision du costume de théâtre et son exécution. L'atelier du Théâtre du Nouveau Monde qui, on l'a dit, dès le début des années 1960, est dirigé par Randolf, son assistante, assimile rapidement cette nouvelle technique de fabrication et de finition.

Barbeau, pour sa part, dépasse rapidement cette façon de faire, pertinente pour les vastes plateaux européens, mais très lourde pour les salles de taille moyenne. Son séjour en Italie l'a sensibilisé à un travail d'exécution plus raffiné et plus complexe des tissus. Son contact avec le cinéma lui dicte de nouveaux critères, peu connus dans le théâtre montréalais d'alors. Au cinéma, la caméra exige la perfection. Tout doit être « vrai » et aucun détail ne doit être négligé alors qu'au théâtre les feux de la rampe permettent de nombreux artifices[17].

Sur le plateau, pour recréer telle ou telle époque, il se plaît à recomposer des étoffes, insérant dans des tissus de base de nouveaux éléments tels des fils de couleurs différentes, des rubans, des dentelles, du crochet, du tricot, des broderies, des galons, des cordes et des cuirs tressés, etc., qui redonnent un relief. Pour ce faire, il sollicite la collaboration de nombreux artisans issus de divers domaines. Dans les temps fastes (les années 1970), il ira jusqu'à faire tisser les costumes de productions entières, telle celle du *Tartuffe* de Molière, destinée au Centre national des arts (reprise au Bois de Coulonge en 1978). Mais c'est au Rideau Vert, grâce à son poste permanent dans ce théâtre, qu'il impose le tissage durant huit à dix ans. De plus, les ressources d'un atelier[18] organisé selon ses

17. On note dans l'œuvre de Barbeau l'influence de Piero Tosi, costumier italien qui travaille entre autres avec le metteur en scène et réalisateur de cinéma italien Luchino Visconti : *Le guépard, Les damnés, Mort à Venise* nous donnent un bon aperçu de cette influence.

18. Barbeau a dirigé plusieurs ateliers : l'atelier du Rideau Vert, l'atelier B.J.L. (Barbeau/Jobin/Laplante), son atelier actuel. Il s'agit ici de celui du Rideau Vert, ouvert au début des années 1960,

exigences lui permettent d'échelonner son travail sur un plus long laps de temps et de faire exécuter plusieurs productions en même temps. Là, en toute quiétude, il peut s'adonner à toutes sortes d'expériences dont, par ricochet, bénéficient d'autres théâtres.

Son souci constant de bien traduire sur scène les lignes d'époque lui fait attacher une attention toute particulière aux sous-vêtements et doter les costumiers des théâtres québécois de corsets et de jupons de diverses époques. Le port de sous-vêtements « historiques » a un impact direct sur la tenue des acteurs en scène ; Monique Miller me confiait qu'elle lui était reconnaissante d'avoir suivi les brisées de Prévost et de lui avoir appris, ainsi qu'à toute sa génération, le port du costume d'époque. Cette contrainte supplémentaire n'est pas toujours facile à surmonter, surtout pour les jeunes actrices, mais Miller ajoutait : « Barbeau nous met toujours à l'aise dans les vêtements. Moi, je me considère privilégiée d'avoir porté un grand nombre de ses costumes[19] » (Miller, 1997).

Dans les années 1980, la hausse du coût de la vie affecte les budgets de théâtre et interdit, du même coup, certaines techniques trop coûteuses dont le tissage, sans toutefois éliminer le souci de la reconstitution d'époque. Le style de Barbeau évolue alors vers une transposition de la ligne d'époque, tout spécialement en augmentant l'ampleur des vêtements par la coupe et par le choix des tissus. Toujours au TNM, les productions des *Fourberies de Scapin* de Molière en septembre 1986 (voir section « DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE » – photo D), de *La trilogie de la villégiature* de Carlo Goldoni en avril 1991 et du *Misanthrope* de Molière en mars 1992 (photo E) ou encore du *George Dandin* de Molière en octobre 1994 (photo F) sont de parfaits exemples de cette manière. Pourtant, la « signature » est reconnaissable. Lorsqu'on aligne une vingtaine de maquettes de Barbeau où les personnages semblent écartelés comme de grands oiseaux blessés, un nom s'impose, celui du peintre Modigliani qui, comme le costumier, privilégie lui aussi la ligne, dont les dessins ont la même élégance et la même finesse torturée que celles des maquettes. Et lorsqu'on étale les photos de scène, la même élégance s'impose et étonne. Elle constitue son style, sa griffe si

---

qui ferme au début des années 1980. Il se compose de 2 à 3 coupeurs, de couturières, d'accessoiristes, d'assistants, etc. Dépendant de ses besoins, durant les périodes occupées, Barbeau engage jusqu'à 15 personnes. D'autres théâtres comme le TNM, le Centre national des arts à Ottawa ou le Trident à Québec ont aussi leur atelier. Leur fonctionnement fluctue selon les besoins.

19. Dans *Le soulier de satin,* entre autres, de Claudel, en janvier 1967, le personnage de Dona Prouhèse qu'elle interprétait, avait 12 tenues différentes, et Don Rodrigue, rôle tenu par Albert Millaire, en portait autant.

particulière dans l'exécution, si personnelle, que très peu d'artistes dans le monde théâtral québécois ont atteint. Sa palette de couleurs est toujours très resserrée et de plus en plus fréquemment monochrome, au risque d'effacer les différences sociales entre les personnages et la hiérarchie des rôles spécifique à chaque pièce.

Ce métier n'est cependant pas constitué essentiellement de techniques d'exécution et de choix de tissus. Faut-il rappeler qu'il repose sur la création de personnages tout à la fois issus de la littérature dramatique et réinterprétés par un metteur en scène et des acteurs, double réalité que Prévost nommait « le patron à deux têtes » et avec laquelle il faut aussi composer ? Barbeau ne déroge pas à l'éthique de base du métier qui veut que, quelle que soit sa grande notoriété et son savoir-faire, il n'impose pas ses idées aux metteurs en scène. Au contraire, il se met à leur service, tout en suggérant des avenues à partir de leurs besoins ; mais, surtout, il exécute.

Huet voit, dans ce respect, la marque du grand créateur : « Il est à l'écoute des metteurs en scène, chose que nombre de jeunes costumiers ne savent pas faire. Barbeau peut recommencer un travail tant que le metteur en scène n'est pas satisfait » (Huet, 1997). Le plaisir qu'il prend à habiller les acteurs et à dessiner des vêtements raffinés semble compenser les frustrations légitimes que ressent quiconque est soumis à la vision d'autrui. Et c'est probablement cela qui l'a incité à faire de la mise en scène[20].

Mais sa vision des personnages l'emporte sur celle des acteurs qui, dans notre milieu théâtral, sont peu consultés sur la mise en espace et la matérialisation des personnages qu'ils interprètent[21]. On pourrait croire que cela engendre fréquemment des conflits entre costumier et acteurs ; au contraire, devant les maquettes de Barbeau, les comédiens sont sécurisés. Interrogée à ce sujet, Miller dit avoir toujours fait confiance à Barbeau, car « [l]e rapport de l'acteur avec le personnage est beaucoup plus organique » (Miller, 1997). Elle sous-entend qu'il ne se cristallise pas sur le costume mais sur le comportement, les intentions, et surtout les émotions du personnage.

20. Barbeau a signé des mises en scène au Théâtre d'Aujourd'hui, à la Compagnie Jean Duceppe, à l'École nationale de théâtre du Canada, au Rideau Vert, à l'ESPACE GO, à La Licorne, dans des théâtres d'été, etc.

21. Depuis quelques années, certains théâtres, le Théâtre de Quat'Sous par exemple, organisent des rencontres préliminaires entre le costumier, le metteur en scène et les acteurs.

Le témoignage de la comédienne Markita Boies va dans ce sens, et les propos de l'une et l'autre semblent correspondre à ceux de l'ensemble du milieu. En tant qu'actrice, dit Boies, elle ne se fait qu'une vague idée des vêtements que devrait porter un personnage ; la maquette du costume donne une assise à son interprétation. Selon elle, contrairement à ceux d'autres costumiers qui imposent parfois des vêtements à peu près impossibles à porter en raison de leurs volumes, qui entravent le jeu, les costumes de Barbeau, grâce à leur fluidité, libèrent le jeu corporel. Ainsi, Boies avoue que ceux de Barbeau sont pour elle comme une deuxième peau qui lui permet de s'approprier ou de se fondre dans celle du personnage. « Au théâtre, quoi qu'on dise, l'habit fait le moine. » Et, ajoute-t-elle : « Barbeau connaît mieux mon corps que je ne le connais moi-même et ses vêtements sont toujours flatteurs. S'il est stimulé, il crée des costumes beaux et étonnants » (Boies, 1997). En cela Boies rejoint la pensée de Patrice Pavis qui, dans *L'analyse des spectacles,* décrit le costume de théâtre « comme autant porté par le corps que le corps est porté par le costume. L'acteur met au point son personnage, affine sa sous-partition en essayant son costume : l'un aide l'autre à trouver son identité » (1996 : 161). Le costume de Barbeau sert autant le personnage que le corps de l'acteur.

Le costume, je le rappelle, doit aussi participer de l'ensemble de la mise en scène. Or, depuis une dizaine d'années, une forte tendance de la mise en scène, ici comme ailleurs, consiste à « relire » les classiques. Règle générale, ces expériences s'appuient sur un « concept global », notion désignant la vision personnelle de metteurs en scène, parfois iconoclastes, qui cherchent à mettre en lumière les facettes cachées, insoupçonnées ou inexploitées d'une œuvre classique. Dans cette perspective, tout est possible, y compris une mouvance vestimentaire. Bien que la relève en mise en scène au Québec prenne ses distances face à une esthétique réaliste, c'est pourtant à Barbeau qu'elle fait fréquemment appel en raison de son grand talent esthétique, de son expérience et de sa compétence. Ainsi, il dessine annuellement entre 15 à 20 productions théâtrales, télévisuelles ou cinématographiques, développant son inspiration comme ses techniques grâce à une riche gamme d'expériences.

Ces expériences ne sont toutefois pas toujours un succès. Dans l'*Andromaque* de Racine, dirigé par Lorraine Pintal, le concept final des costumes était, selon le programme du spectacle, la synthèse de trois idées successives plutôt que complémentaires. « Sauf pour deux manteaux rouge sang que porteront les morts qui reviennent sur scène, tout est noir, avec quelques taches blanches ici et là » (Pavlovic, 1994 : 9). Tous les personnages de la pièce étaient interprétés

par des femmes, habillés uniformément de corsets féminins, d'habits vaguement Louis XIII (culottes et chaussures), de longues capes noires, de perruques Louis XIV, à l'exception des deux Troyennes, Andromaque et Céphise (voir section « DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE » – photo G). Ainsi l'uniformité dans les costumes et la caractérisation sexuelle privait les spectateurs d'indices identitaires essentiels à la bonne compréhension des personnages, de leur rang et de leur rôle. Sans ces repères, le déroulement fictif devenait un casse-tête pour le public non averti. Dans ses *Écrits sur le théâtre,* Bertolt Brecht mettait les metteurs en scène en garde contre ce genre d'excès... conceptuel :

> Nous n'avons pas le droit d'aspirer à des « renouvellements » purement formels, extérieurs, étrangers à l'œuvre. Il nous faut découvrir le contenu original de l'œuvre, saisir sa signification nationale et par là internationale, et à cette fin étudier la situation historique à l'époque de la genèse de l'œuvre de même que la prise de position et la caractéristique particulière de l'auteur classique (Brecht, [1963] 1979 : 578).

Néanmoins, le costume d'époque devient un luxe que peu de théâtres peuvent se permettre. Si dans les années 1960 sa confection revenait à environ 250 $, dans les années 1970, elle s'élevait déjà à 1 000 $; aujourd'hui, un costume d'époque de la qualité établie par Barbeau, peut coûter 3 000 $ et plus (conception/confection), sans compter le coût des tissus et des accessoires. Le resserrement des moyens financiers et la relecture des classiques posent de réels défis à un artiste aussi perfectionniste que Barbeau. À ce propos Huet croit que

> les costumiers devront apprendre à trouver des solutions moins chères dans l'exécution des costumes d'époque. Il y aura forcément un retour aux années de recherche « à la Paul Buissonneau » et « à la Jean-Pierre Ronfard » où il n'y aura plus autant de costumes reconstitués mais plutôt des productions avec des costumes simplifiés, transposés, faits d'amalgames d'éléments, etc. (Huet, 1997).

Interrogé sur l'avenir du costume dans l'activité théâtrale actuelle, Barbeau croit, pour sa part, « qu'il faut tenir le coup, garder la qualité[22] ». La solution, pour lui,

22. En tant qu'enseignant, Barbeau a inculqué sa vision du costume à plusieurs générations de costumiers. Mais il semble difficile pour ces derniers de récupérer des costumes dans les costumiers existants, puisqu'ils sont fréquemment signés du maître.

réside dans la programmation de moins gros spectacles et dans une démarche de récupération en ce qui a trait aux matériaux, car, ajoute-t-il, « il faut payer les artisans » (Barbeau, 1997).

Le métier de costumier a suivi des modes, des façons de faire qui se sont transformées au fil de l'activité théâtrale nationale et internationale, sans que ces changements soient une finalité. Du théâtre pauvre au théâtre commercial, tout un éventail de pratiques existe et existera toujours que la critique résumera encore trop souvent à des jugements basés sur le beau et le bon goût... quand on sait bien que les goûts et les couleurs ne se discutent pas.

Dans *L'analyse des spectacles,* Pavis tente une systématisation du signe « costume », à la fois signifiant (pure matérialité) et signifié (élément intégré à un système de sens) comme tous les signes de la représentation (1996 : 161). Roland Barthes, pour sa part, propose dans ses *Essais critiques* une morale du costume ayant comme fondement « la nécessité de manifester en chaque occasion le *gestus* social de la pièce... » (1964 : 53). « Donc, tout ce qui, dans le costume, brouille la clarté de ce rapport, contredit, obscurcit ou falsifie le *gestus* social du spectacle, est mauvais ; tout ce qui, au contraire, dans les formes, les couleurs, les substances et leur agencement, aide à la lecture de ce *gestus,* tout cela est bon » (p. 54). Il identifie également trois « maladies » inhérentes aux costumes européens des années 1950-1960 : l'hypertrophie de la fonction historique, l'hypertrophie de la somptuosité et l'hypertrophie d'une beauté formelle sans rapport avec la pièce qu'il rattache au style « grand couturier » (p. 54-58).

Si on applique la formule de Barthes, reprise par Pavis, aux costumes de Barbeau, on constate que l'élégance et la somptuosité[23] qui les caractérisent l'emportent parfois sur le *gestus* de la pièce. À titre d'exemple, dans *George Dandin* (voir section « DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE » – photo F), l'exécution raffinée du costume rouge du personnage de la servante, Claudine (Marie Tifo), la mettait sur un pied d'égalité avec la jeune fille de la maison, Angélique (Violette Chauveau), qui était, elle aussi, habillée de rouge. Malgré l'égale importance des rôles, il eut été bon d'indiquer l'écart social entre ces deux personnages. Mais cette morale du *gestus* que propose Barthes peut-elle encore, à

23. Au-delà de ces considérations, il faut relever que les créations de Barbeau pour les troupes ou les théâtres qui fonctionnent avec des petits budgets sont tout aussi intéressantes et que ses costumes modernes sont justes.

l'heure de la postmodernité, servir de précepte à la création des personnages d'une pièce ? Les concepts fréquemment établis par les metteurs en scène et imposés aux scénographes et aux costumiers permettent-ils d'en tenir compte ? En cherchant de nouvelles voies, ne brouille-t-on pas les pistes, intentionnellement ?

Chose certaine, on a fréquemment fait appel à Barbeau pour qu'il fournisse... du Barbeau, c'est-à-dire de beaux costumes imposants qui étonnent et qu'on admire. Le style qu'il a développé ne lui a-t-il pas valu un Prix de la critique pour *Les femmes savantes* de Molière (1990-1991) et le Masque pour la meilleure conception de costumes (saison 1994-1995) pour *Marie Stuart* de Victor Hugo, deux pièces présentées à la Nouvelle Compagnie théâtrale ; un Prix de la critique pour *Le Roi Lear* de Shakespeare (1991-1992) ; le Prix Gascon–Roux pour *Les Troyennes* d'Euripide (1992-1993) ? Si elle constitue un monument élevé à l'art du costumier, l'œuvre de Barbeau, dont je n'ai retenu ici qu'une infime partie, est encore en devenir.

ANNEXE
ŒUVRES DE FRANÇOIS BARBEAU AU THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE (1959-1997)

PIÈCE	DATE	METTEUR EN SCÈNE	DÉCORATEUR
Long Day's Journey into Night de Eugene O'Neill	Mars 1959	Rubert Caplan	R. Prévost[1]
Clérambard de Marcel Aymé	Mars 1959	Jean Gascon	R. Prévost
Le baladin du monde occidental de J.M. Synge	Septembre 1959	Jean Gascon	R. Prévost
Les taupes de François Moreau	Novembre 1959	Jean-Louis Roux	R. Prévost
Pantagleize de Michel de Ghelderode	Mars 1960	Jean-Louis Roux	R. Prévost
Chacun sa vérité de Luigi Pirandello	Avril 1961	Jean Gascon	R. Prévost Costumes supervisés par F. Barbeau Meubles et accessoires par F. Barbeau
George Dandin de Molière *Le médecin malgré lui* de Molière	Décembre 1962	Jean Dalmain Jean Gascon	M. Negin
Irma la douce de A. Beffort et M. Monnot	Février 1963	Jean Gascon	R. Prévost

1. Dans les archives du TNM, les costumes de *Long Day's Journey into Night* de Eugene O'Neill (1959) sont attribués à Robert Prévost (avec l'assistance de François Barbeau), mais Barbeau affirme en être le concepteur. Lucien Pépin dans un ouvrage consacré à Prévost perpétue cette erreur. En ce qui a trait au *Cid* de Pierre Corneille, mis en scène par Jean Gascon au Centre national des arts à Ottawa et au TNM en février 1979, il attribue les costumes de cette pièce à Prévost alors qu'ils sont signés Barbeau (voir Pépin, 1994).

PIÈCE	DATE	METTEUR EN SCÈNE	DÉCORATEUR
Le pain dur de Paul Claudel	Avril 1963	Jean-Louis Roux	R. Prévost
Arsenic et vieilles dentelles de Joseph Kesselring, avec la collaboration de H. Lindsay et Russel Crouse Adapt. Pierre Brive	Été 1963	Guy Hoffmann	Aras
La vengeance d'une orpheline russe d'Henri Rousseau dit le Douanier	Été 1963	Jean-Louis Roux Jean Gascon	M. Negin
L'ombre d'un franc tireur de Sean O'Casey Texte français Philippe Kellerson	Octobre 1963	Jean-Louis Roux	R. Prévost
L'avare de Molière	Novembre 1963	Jean Gascon	M. Negin
8 femmes de Robert Thomas	Janvier 1964	Guy Hoffmann	R. Prévost
Paris Salade	Été 1964	Jean-Louis Roux Georges Groulx	P. Moretti
Le soulier de satin de Paul Claudel	Janvier 1967	Jean-Louis Roux	J. L. Garceau Éclair. Y. Dallaire[2]
Lysistrata d'Aristophane Adapt. M. Tremblay	Octobre 1969	André Brassard	Germain Éclair. Y. Gélinas Acc. F. Barbeau
Macbett d'Eugène d'Ionesco	Février 1973	Jean-Pierre Ronfard	P. Gnass Éclair. J. Sauriol
Le pain dur de Paul Claudel	Octobre 1973	Jean-Louis Roux	R. Prévost Éclair. R. Prévost

2. Ce n'est qu'à partir de 1967 que les programmes de théâtre donnent le nom des éclairagistes. Avant cette date, ce travail, moins compliqué qu'aujourd'hui, était celui du décorateur sous la direction du metteur en scène. Depuis une vingtaine d'années, ce métier a évolué, car l'appareillage technique en éclairage s'est développé dans les théâtres, passant de 30 à 50 projecteurs à 200 et plus, grâce aux consoles électroniques qui ont remplacé les jeux d'orgues électriques.

PIÈCE	DATE	METTEUR EN SCÈNE	DÉCORATEUR
Eux ou la prise du pouvoir d'Edouardo Manet	Février 1974	Paul Buissonneau	Germain Éclair. H. Lehousse
La mésalliance de Bernard Shaw Traduction Jean-Louis Roux	Mai 1974	Jean Faucher	R. Prévost Éclair. R. Prévost
La main passe de Georges Feydeau	Décembre 1974	Albert Millaire	R. Prévost Éclair. R. Prévost
Le balcon de Jean Genet	Mai 1977	André Brassard	G. Neveu Éclair. F. Bédard
Les rustres de Carlo Goldoni Adapt. Henri Rebois	Octobre 1978	Olivier Reichenbach	G. Neveu Éclair. M. Beaulieu
Le Cid de Pierre Corneille	Février 1979	Jean Gascon	R. Prévost Éclair. P. R. Goupil
La nuit des tribades de Per Olov Enquist Adapt. Ivan Ivarsson et Jacques Robnard	Mars 1979	Olivier Reichenbach	M. Demers Éclair. M. Demers
Victor ou les enfants au pouvoir de Roger Vitrac	Février 1980	Jean-Luc Bastien	G. Neveu Éclair. C.-A. Roy
L'homme-éléphant de Bernard Pomerance Adapt. Catherine Adamov	Octobre 1981	Guillermo de Andrea	P. Bussières Éclair. M. Beaulieu
Tartuffe de Molière	Octobre 1983	Olivier Reichenbach	G. Neveu Éclair. M. Beaulieu
L'avare de Molière	Septembre 1984	Olivier Reichenbach	G. Neveu Éclair. M. Beaulieu
Un chapeau de paille d'Italie d'Eugène Labiche	Mars 1986	Daniel Roussel	G. Neveu Éclair. M. Beaulieu
Les fourberies de Scapin de Molière	Septembre 1986	Daniel Roussel	G. Neveu

PIÈCE	DATE	METTEUR EN SCÈNE	DÉCORATEUR
Play Strindberg de Friedrich Dürrenmatt Traduction Walter Weideli	Février 1988	Yves Desgagnés	M. Ferland Éclair. C. Accolas
La trilogie de la villégiature de Carlo Goldoni Traduction Olivier Reichenbach	Avril 1991	Guillermo de Andrea	G. Neveu Éclair. M. Beaulieu
Le misanthrope de Molière	Mars 1992	Olivier Reichenbach	M. Crète Éclair. M. Beaulieu
Le Roi Lear de Shakespeare Traduction Jean-Louis Roux	Avril 1992	Jean Asselin	D. Lévesque Éclair. M. Beaulieu
Les Troyennes d'Euripide Texte français Marie Cardinal	Avril 1993	Alice Ronfard	D. Lévesque Éclair. M. Beaulieu
Andromaque de Jean Racine	Mars 1994	Lorraine Pintal	D. Lévesque Éclair. M. Beaulieu
George Dandin de Molière	Octobre 1994	Marcel Delval	S. Roy Éclair. G. Simard
Jeanne Dark ou Sainte-Jeanne des abattoirs de Bertolt Brecht Texte français Pierre Voyer	Novembre 1994	Lorraine Pintal	D. Lévesque Éclair. Guy Simard
Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand	Janvier 1996	Alice Ronfard	R. M. Boucher Éclair. M. Beaulieu
Hedda Gabler d'Henrik Ibsen Texte français Normand Chaurette	Mars 1996	Lorraine Pintal	R. M. Boucher Éclair. G. Simard
Tartuffe de Molière	Janvier 1997	Lorraine Pintal	R. M. Boucher Éclair. L.-P. Trépanier

Bibliographie

BARBEAU, François, curriculum vitæ.

BARBEAU, François (1997), entrevue accordée à Renée Noiseux Gurik, 8 septembre. Inédit.

BARTHES, Roland (1964), *Essais critiques,* Paris, Éditions du Seuil.

BELZIL, Patricia, et Solange LÉVESQUE (1997), *L'album du Théâtre du Nouveau Monde,* Montréal, Éditions Jeu.

BOIES, Markita (1997), entrevue téléphonique accordée à Renée Noiseux Gurik, 11 août. Inédit.

BRECHT, Bertolt ([1963] 1979), « Intimidation par les classiques », dans Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre,* texte français de Jean Tailleur et Édith Winkler, Paris, L'Arche, p. 577-579.

FONDS FRANÇOIS BARBEAU, Bibliothèque nationale du Québec, MSS-450, cartable n° 21.

HUET, Henri (1997), entrevue accordée à Renée Noiseux Gurik, 24 juin. Inédit.

MILLER, Monique (1997), entrevue accordée à Renée Noiseux Gurik, 25 juillet. Inédit.

NOISEUX GURIK, Renée (1987), « Laure Cabana, pionnière du métier de costumier », *Histoire du théâtre au Canada,* vol. 8, n° 1 (printemps), p. 36-48.

PATRY, Jacques (1964), « Paul Claudel », dans *Dictionnaire de culture universelle. Dictionnaire biographique des auteurs,* Paris, Laffont-Bompiani, t. 1, p. 321-324.

PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles,* Paris, Nathan.

PAVLOVIC, Diane (1994), « Derrière le décor. Théâtre du Nouveau Monde », dans le programme de la pièce *Andromaque,* p. 9.

PÉPIN, Lucien (1994), *Robert Prévost, scénographe et favori des dieux,* Sillery, Les Éditions du Pélican.

PRÉVOST, Robert (1981), entrevue accordée à Renée Noiseux Gurik, juillet. Inédit.