

*Rencontre des décors et des costumes au cinéma :
la collaboration colorée
de Bernard Evein avec Jacqueline Moreau*

Léa Chevalier



« Les deux sont pour moi indissociables¹ ». Ainsi, Anaïs Roman², créatrice de costumes, définit-elle les rapports entre les décorateurs et les créateurs de costumes. Ces derniers se distinguent par leur nécessaire collaboration et la solidité des liens qui les unissent. Gabriella Pescucci³ci, costumière, revient sur leur cohésion et leur uniformité : « Chaque détail doit répondre à une même attention, à une même unité de style. Le coup d’œil, la vue d’ensemble doivent [...] donner l’impression d’un accord parfait entre les costumes et les décors⁴ ». Leurs gestes et leurs pratiques analogues les rapprochent : ils mettent en forme et en volumes les images qui traversent l’esprit d’un réalisateur, par le dessin et la construction. La nature même de leur condition les conjugue : en eux doivent coexister deux êtres « un artiste et un constructeur⁵ ». La complémentarité des objets de leur réflexion les réunit en une ultime étreinte : l’espace et le corps fonctionnent en pair.

¹ Anaïs Romand, « Le créateur de costumes : pratiques et figures d’une profession », entretien par Alexandre Tsekenis dans Christian Viviani (dir.), « Le costume », *Ciném.Action*, n° 144, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2012, p. 137.

² Costumière française, elle débute sa carrière au début des années 2000 aux côtés d’Olivier Assayas, Leos Carax ou Bertrand Bonello. Son travail est reconnu et a été récompensé de trois César des meilleurs costumes entre 2012 et 2017.

³ Costumière italienne, elle débute au cinéma au cours des années 1960. Elle travaille aux côtés de Federico Fellini, Martin Scorsese ou Tim Burton. Filmographie étonnante, elle mêle différents styles et genres.

⁴ Laura Delli Colli, *Les Métiers du cinéma*, Paris, Éditions Liana Levi, 1985, p. 84.

⁵ Hugues Laurent, *Memento d’architecture appliquée à la décoration de film*, Tome I, Institut des Hautes Études Cinématographiques, p. 1. L’ensemble des cours proposés aux aspirants décorateurs à l’IDHEC sont retranscrits dans un ensemble de *Memento* publié lors du départ d’Hugues Laurent en 1969. En avant-propos, Rémi Tessonneau alors directeur général de l’IDHEC, compare ces écrits à une sorte de testament, objet destiné à la mémoire d’un art à préserver. Bibliothèque de la Cinémathèque française.

Comme les décors et les costumes entretiennent une relation à l'écran, les costumiers et les décorateurs travaillent en coopération. Comment ces partenaires de l'expression cinématographique communiquent-ils ? Comment se mettre en accord, s'investir personnellement et fonctionner collectivement ?

Au-delà de l'union célébrée à l'écran, cet article propose d'étudier la genèse d'une telle alliance à une période marquée par les changements et le remaniement des pratiques, en l'occurrence le développement des films polychromes en France à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Au cinéma, les couleurs mettent à l'épreuve les rapports qui unissent les décorateurs aux costumiers : elles influencent physiquement la perception des volumes et entretiennent un rapport complexe avec la lumière ; en mouvements et particulièrement visibles, la moindre association disharmonieuse entacherait l'ensemble du cadre. Techniquement, les premiers procédés manquent de fiabilité. La maîtrise complexe des couleurs exige des décorateurs et des costumiers une coopération méthodique plus étroite, assurance d'un ensemble polychrome équilibré. Symboliquement fortes, les couleurs influencent, de plus, la réception et la compréhension du récit. Comment maintenir donc le lien face aux difficultés, là où la relation est la plus fragile et demande une plus grande attention ? Nous étudierons, dans ce contexte particulier, les capacités et les possibilités d'expression de deux partenaires, « liés par leur analogie et leur complémentarité⁶ », les créateurs de costumes et de décors.

Pour appréhender au mieux le sujet, je souhaiterais revenir sur le travail collaboratif de Bernard Evein, décorateur, et Jacqueline Moreau, créatrice de costumes et, plus particulièrement, sur leur participation à trois longs-métrages de Jacques Demy : *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) et *Lady Oscar* (1979). Chacun se démarque de leurs réalisations contemporaines par un usage singulier des couleurs. Au regard de ces trois œuvres filmiques, nous tenterons de comprendre comment un couple de créateurs manie, malgré les difficultés pratiques, les couleurs en nombre et en mouvements.

Pour ce faire, je propose de revenir sur la genèse de création des costumes et des décors pour ces trois films et de les analyser au prisme de l'art pictural. Dans cet objectif, après avoir contextualisé la période de leur rencontre, nous verrons comment les deux créateurs instaurent un rituel pour maîtriser la densité des couleurs des *Parapluies de Cherbourg*. Nous questionnerons ensuite leurs liens avec les arts picturaux dans *Les Demoiselles de Rochefort* pour finalement nous intéresser à la notion d'homogénéité à partir du film *Lady*

⁶ Alexandre Tsekenis, « Le créateur de costumes : pratiques et figures d'une profession », *op. cit.*, p. 136.

Oscar. Cette étude est l'occasion de rassembler les différents entretiens de Bernard Evein et Jacqueline Moreau à propos des trois films et d'observer ainsi, sous un nouvel angle, les œuvres de Jacques Demy.

Les prémices d'une amitié au cœur d'une crise professionnelle

À la fin des années 1940, l'Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), école française destinée à former les cadres de l'industrie cinématographique, ouvre ses portes et promet la reconnaissance d'une formation professionnelle officielle puisque dispensée par la profession elle-même. Malgré l'acte de transmission initié et la promotion des attraits des métiers de la technique, les costumiers et les décorateurs connaissent une crise entre les années 1950 et 1960. Victimes de la hausse du chômage et de la dégradation progressive des studios de tournage français, les commissions professionnelles dénoncent d'abord la pression exercée par les sociétés de production sur les ouvriers puis les difficiles conditions de travail dues au manque de sécurité, de temps et d'organisation sur leur lieu de travail⁷. Moins nombreux, plus dispersés mais préoccupés, les costumiers rejoignent les syndicats des métiers de la technique afin de défendre leurs droits. La multiplication des tournages en décors naturels au cours de la même période inquiète, de plus, profondément, les techniciens chevronnés et, principalement, les décorateurs : hormis une mission d'aménagement, quel rôle pourraient-ils assurer dans des espaces donnés, dont les murs sont déjà élevés et les volumes définis ? Les costumiers se trouvent dans une situation analogue : les budgets imputés, les films tournés en décors naturels et donc la diminution des films en costumes, réduisent la proportion créative de leur activité.

La période est d'autant plus marquante qu'elle coïncide avec le développement des couleurs au cinéma en France. Face à ces dernières, il est d'usage que les décorateurs et les costumiers en exercice entre les années 1950 et 1960 (de peur d'interférer avec le récit, de rendre la projection trop éprouvante pour l'œil ou de ne pas obtenir le résultat souhaité) évitent toute effervescence chromatique et définissent généralement une palette sobre aux tons feutrés. Cette préférence, bien qu'elle ne favorise pas les expérimentations, facilite la communication entre les différents corps de métiers. Rosine Delamare, alors costumière expérimentée, en témoigne :

⁷ Voir les comptes rendus des réunions de la Commission Studio-Décors du 14 décembre 1955 et du 9 novembre 1955. Fonds Lucien Aguetand, AGUETTAND24-B3 et 15-B3, Cinémathèque française.

Je ne travaillais pas vraiment avec les décorateurs. On était tous copains, on se concertait bien sûr, et ça tombait bien, c'est tout. [...] On ne passait pas son temps à surveiller ce que faisait l'autre. Avec la couleur, j'évitais de surcharger et ça allait bien avec le décor. Je faisais un travail discret, [...] en limitant les couleurs [...]⁸.

La décoratrice revient également sur les inévitables heurts chromatiques :

Au début de la couleur, j'ai eu des soucis car les couleurs n'étaient pas fidèles. [...] J'avais fait faire une superbe robe en moire violette avec les chaussons et les gants. Devant la glace, il enfile ses gants qui étaient exactement de la même couleur que la robe. Dans le film, ils sont presque bleus : ils étaient en nylon alors que la robe était en soie, et cela a changé de couleur. [...] C'était les premiers temps de la couleur, *Agfacolor*, *Eastmancolor*, [...] *Technicolor*. On avait parfois des surprises gratinées⁹.

De même, afin de contourner ces mauvaises surprises, les professeurs de l'IDHEC (institut au sein duquel Bernard Evein et Jacqueline Moreau sont formés entre 1949 et 1952) conseillent à leurs étudiants de « cherch[er] avant tout à répondre aux exigences des films sans imposer une forme, un style, un aspect personnel éloigné du sujet¹⁰ ». En somme, de « déterminer une subtilité sensible du lieu¹¹ » destiné à immerger les spectateurs dans le récit sans perturber leur attention par une profusion de couleurs mal maîtrisée. Dans ces conditions, comment Jacqueline Moreau et Bernard Evein parviennent-ils à concevoir les ensembles polychromes audacieux caractéristiques de leur collaboration ?

Le décorateur et la créatrice de costumes approchent d'abord les couleurs hors des murs de leur institut auprès de Jacques Demy. Tous trois anciens étudiants des Beaux-Arts de Nantes, ils se retrouvent à Paris durant leurs années de formation au cours desquelles ils conçoivent ensemble plusieurs petits projets – soit une dizaine de films de marionnettes réalisés entre 1950 et 1953, comme *Les Très Riches Heures d'un enfant sage* ou *La Belle endormie*. Par ailleurs, afin de rassembler assez d'argent pour subvenir à leurs besoins, les trois amis réalisent plusieurs films publicitaires pour les films Elbé. Installés

⁸ Rosine Delamare, « Le Créateur de costumes : pratiques et figures d'une profession », entretien par Alexandre Tsekenis, *op. cit.*, p. 134.

⁹ Rosine Delamare, « Je n'ai que de bons souvenirs », entretien par Hubert Niogret, *Positif*, Paris, n° 425/426, 1996, p. 55.

¹⁰ Lucien Aguetand, « L'évolution de l'expression et du décor cinématographique de 1897 à 1955 », cahier n° 2, *Cours de scénographie*, Conférences et cours données de 1965 à 1970 à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris et à l'INSAS de Bruxelles, p. 31. Cinémathèque française.

¹¹ Lucien Aguetand, *Psycho-physiologie des lieux dramatiques et cinématographiques*, 1944, Fonds Aguetand AGUETTAND96-B7, Cinémathèque française.

dans un grenier rue Buffon, ils jouissent d'une grande autonomie dont ils profitent pour s'aventurer vers les couleurs¹². Ces quelques tentatives sont l'occasion de découvrir en pratique le travail en groupe. Surtout, elles orientent leurs futures collaborations. Pour l'ensemble des projets qui les rassemblent au cours de leur carrière, les trois se retrouvent systématiquement en amont des tournages et créent à proximité. Ils organisent pour cela des sessions de travail collectif. Bernard Evein et Jacqueline Moreau reviennent à maintes reprises sur ces temps de création au cours de plusieurs entretiens. Ainsi, pour les *Cahiers du cinéma* et la revue *Cinéma*, Bernard Evein raconte :

Les films de Jacques, je les démarre pratiquement au niveau de l'idée, alors qu'il n'y a encore que trois pages sur le papier. Dans le cas des *Parapluies*, cinq mois avant de commencer le film, on est allé effectuer les repérages pour connaître bien la ville, pour trouver les lieux où on pouvait tourner. Après, j'ai fait des petits dessins que je montrais à Jacques, et puis d'autres, et on a avancé comme ça, petit à petit¹³.

J'essaie aussi d'apporter des choses nouvelles : quand Jacques trouve qu'une de mes idées est bonne, il peut s'en servir en écrivant¹⁴...

Nous avons une manière de voir qui nous venait de l'école de Nantes. Je ne sais plus trop ce qui venait de Jacques ou de moi. On a travaillé tous ensemble : Jacques sur le scénario, Legrand sur la musique, Jacqueline sur les costumes¹⁵.

Mise en œuvre partagée dont Jacqueline Moreau témoigne également, d'abord auprès de Priska Morrissey : « Comme on travaillait dans la même maison, ensemble avec Bernard, c'était beaucoup plus facile. Il venait me voir avec ses idées et ses croquis, je prenais des notes et, dès le départ, je savais dans quel décor les personnages allaient évoluer¹⁶ ». Puis auprès de Jean-Pierre Berthomé :

Nous avons eu d'interminables réunions préparatoires avec Jacques Demy et Bernard Evein [...] et nous avons tracé de véritables graphiques sur lesquels nous pouvions suivre les passages de tel costume d'un décor à l'autre. [...] Et tout cela a été convenu en complet accord avec Jacques et en fonction des besoins de sa mise en scène, de ses cadrages. [...] Jamais je n'ai eu l'occasion de

¹² Voir Bernard Evein, « L'école de Nantes », entretien par Vincent Ostria, *Cahiers du cinéma*, n° 438, décembre 1990, p. 46.

¹³ Bernard Evein, « Entretien avec Bernard Evein (décorateur de Jacques Demy) », entretien par Jean-Pierre Berthomé, *Cinéma 81*, Paris, n° 271-272, juillet-août 1981, p. 73.

¹⁴ Bernard Evein, « Profession, décorateur », entretien par Serge Le Péron et Guy-Patrick Sainderichin, *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 342, décembre, 1982, p. III.

¹⁵ Bernard Evein, « L'école de Nantes », entretien par Vincent Ostria, *op. cit.*

¹⁶ Jacqueline Moreau et Agnès Evein, « Petits bérets et jupes qui volent », entretien par Priska Morrissey, *op. cit.*, p. 150.

refaire une expérience aussi totale. J'ai essayé plusieurs fois et c'est très difficile parce que cela suppose une préparation très longue et que les metteurs en scène ont rarement beaucoup de temps à nous accorder, et les décorateurs non plus¹⁷.

Jacques Demy s'entoure de ses amis. Ses films rassemblent le travail de plusieurs compagnons de création. Entre eux, la communication est plus aisée, la liaison entre les spécialités s'opère plus naturellement. La préparation méticuleuse en amont du tournage et l'importance donnée aux voix du décorateur et de la costumière, permettent-elles alors de braver les difficultés généralement rencontrées par les techniciens face aux couleurs ?

***Les Parapluies de Cherbourg*, penser et concevoir une toile collective en couleurs et en mouvements**

Réalisé en décors naturels dans la ville portuaire normande au cours de l'été 1963, *Les Parapluies de Cherbourg* retrace la triste destinée de Geneviève (Catherine Deneuve) et Guy (Nino Castelnuovo), deux jeunes et modestes amants séparés par la guerre d'Algérie et la pression des conventions sociales. Pour le premier long métrage en couleurs de Jacques Demy, Bernard Evein et Jacqueline Moreau sont invités à créer un espace visuel et coloré en adéquation avec l'architecture cherbourgeoise et le récit mis en scène. Pour ce film, il ne s'agit pas seulement de faire correspondre une teinte à l'ambiance du récit mais de former une véritable toile multicolore en mouvements. Jacques Demy souhaite transformer ostensiblement les décors naturels choisis :

Je voulais faire un film de papiers peints, je voyais des papiers peints partout, une débauche de couleurs. On n'ose jamais mettre de la couleur au cinéma, alors qu'en peinture on en met, on n'a pas peur. Au cinéma, il y a toujours une sorte de crainte du mauvais goût. On reste toujours en deçà de ses possibilités¹⁸.

Or, comment maîtriser la multiplicité des couleurs au cinéma entre le décor et le costume ? Il ne s'agit pas seulement de choisir une teinte selon sa symbolique mais d'agencer esthétiquement un ensemble de coloris. Comment Bernard Evein et Jacqueline Moreau, confrontés majoritairement et habituellement au noir et blanc et sans méthode précise de gestion des couleurs, ont-ils procédé ?

¹⁷ Jacqueline Moreau, « Entretien avec Jacqueline Moreau, créatrice de costumes », entretien par Jean-Pierre Berthomé, *Positif*, juillet-août 1988, n° 329-330, p. 58.

¹⁸ Jacques Demy, « Entretien avec Jacques Demy », entretien par Michel Caen et Alain Lebris, *op. cit.*, p. 5.

Pour *Les Parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy demande à Bernard Evein de « pense[r] au bleu de Matisse¹⁹... » Les commandements esthétiques des peintres fauves, dont Matisse fait partie, définissent l'ambiance du film. Le Fauvisme, mouvement pictural du début du XX^e siècle, est pensé pour donner « aux “chocs” émotifs, une palette franche et pure²⁰ » ; pour prêter à la couleur « la tonalité d'une émotion et d'une sensation²¹ ». Bernard Evein pare donc les rues de Cherbourg de couleurs flamboyantes. Jacqueline Moreau choisit des costumes aux couleurs éclatantes. Le couple propose des compositions polychromes percutantes telles que la terrasse du café repeinte entièrement en minium, un antirouille orange rutilant, devant lequel Madeleine (Ellen Farmer) porte une robe orange à pois magenta. En plus de correspondre à l'esthétique fauve, les couleurs de cette scène symbolisent la victoire amoureuse de la jeune femme, enfin fiancée à l'homme aimé. Loin de reproduire la douceur d'un dégradé, le décorateur et la créatrice de costumes sélectionnent et rassemblent des teintes fortement pigmentées, d'un même degré de saturation, d'une même chaleur mais surtout d'une même famille. Toutes jaillissent avec la même intensité en un brusque et étonnant emportement.

Afin de maîtriser les nombreuses teintes du film, Bernard Evein et Jacqueline Moreau, alors tous deux anciens élèves des cours de gestion de la couleur assurés par Guy Baty²² aux Beaux-Arts de Nantes, semblent se remémorer leurs leçons de peinture. Leur collaboration rappelle certains préceptes picturaux. Par exemple, il est de bon ton de choisir une couleur comme soutien des enjeux dramatiques. Pour le drame cherbourgeois, la forte saturation des couleurs mates absorbe le peu de lumière d'un temps de pluie et plonge la ville dans une atmosphère plutôt morose. Afin de disposer ces couleurs dans l'espace urbain, la costumière et le décorateur empruntent un geste pictural typique : confronter deux teintes complémentaires pour intensifier mutuellement leur présence²³. À titre d'illustrations, le vert kaki et le

¹⁹ Bernard Evein, « L'école de Nantes », entretien par Vincent Ostria, *op. cit.*, p. 46.

²⁰ Olivier Font, « Le fauvisme et ses influences sur l'art moderne », dossier pédagogique coordonné par Marie-José Rodriguez, Centre Pompidou, février 2011, dernière consultation le 20 octobre 2020 [En ligne]. URL : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Fauvisme/index.html>.

²¹ *Ibid.*

²² Présenté par Jean-Pierre Berthomé comme « un professeur [de peinture] plus ou moins autodidacte » dans son ouvrage *Jacques Demy et les racines du rêve*, Paris, Atalante, 2014.

²³ Technique picturale déjà éprouvée en particulier par les Impressionnistes au milieu du XIX^e siècle et les Pointillistes à la fin du XIX^e siècle. En associant les couleurs complémentaires, les peintres renforcent l'intensité lumineuse en accentuant les contrastes entre les zones d'ombre et de lumière dans leurs toiles. Ils mettent finalement en pratique ce qu'Eugène Chevreul théorise dans son ouvrage *Loi du contraste simultané des couleurs* publié en 1839 : la perception d'une couleur dépend de son environnement chromatique. Au début du

rose fuchsia, dérivé du rouge, de la cour de Tante Élise (Mireille Perrey) ainsi que le rose pâle de la pâtisserie près de la devanture vert bouteille de l'antiquaire de la rue du Port gagnent en intensité à l'approche de leur complémentaire.



Les Parapluies de Cherbourg,
rencontre des teintes complémentaires dans les rues de la ville portuaire

Au début du XX^e siècle, les peintres fauves, sur les pas des Impressionnistes, utilisent le même procédé, non plus en petites touches mais en larges aplats, non plus pour gagner en réalisme mais pour aviver les pigments et provoquer un choc visuel intense.

D'autre part, l'ensemble costumes/décors de Bernard Evein et Jacqueline Moreau pourrait être analysé selon l'effet optique produit par la disposition des teintes chaudes et froides dans une toile. Les couleurs sont classées en deux températures selon leur effet sur la perspective : les éléments portant une couleur froide paraissent plus lointains, les couleurs chaudes plus proches. Amandine Gilles, spécialiste d'histoire de l'art et peintre, l'explique :

Les couleurs chaudes étant le jaune, l'orange et le rouge, elles nous évoquent le soleil ou le feu. *A contrario*, les couleurs froides étant le violet, le vert et le bleu, elles évoquent en nous l'hiver et l'eau par exemple. Raisonnable ou pas, il s'avère que les couleurs froides agissent sur nous avec un sentiment d'éloignement, comme si ces couleurs étaient plus lointaines que les couleurs chaudes. C'est pour cette raison que les plans rapprochés sont réalisés dans des teintes chaudes, tandis que les plans éloignés sont dans les teintes froides. De cette manière, les perspectives atmosphériques sont parfaitement réalisées. [...] Plus un élément prend de la distance, plus il se refroidit et pâlit [dans une toile]²⁴.

Cet effet se retrouve à plusieurs reprises dans *Les Parapluies*. Par exemple, afin d'amplifier l'effet de profondeur du corridor du *dancing* traversé par le

XX^e siècle, les peintres fauves utilisent le même procédé mais pour aviver abstraitement les pigments et provoquer sensiblement l'œil des spectateurs.

²⁴ Amandine Gilles, *Traité pratique de la peinture artistique et sa technique*, Paris, Blurb, 2017.

jeune couple au début du film, Bernard Evein place une affiche rose framboise et des néons rouges au premier plan d'un long passage vert d'eau. Jacqueline Moreau choisit de la même manière les costumes en fonction de la position et des déplacements des acteurs dans les décors ou, plus précisément, en fonction de la position d'une couleur au milieu d'un espace polychrome. Le manteau pêche de Geneviève est dès lors assimilé aux éléments de décor rouge et rose situés au premier plan. Le spectateur peut ensuite aisément suivre le parcours de l'actrice jusqu'au bout du corridor.



Les Parapluies de Cherbourg, entrée du dancing
Couleurs chaudes au premier plan et couleurs froides au second

S'il est possible d'envisager la collaboration de Bernard Evein et Jacqueline Moreau à travers certaines pratiques picturales, la transposition de ces gestes au film n'est pas aisée : au cinéma, la toile est en mouvements. Les erreurs de composition colorées sont naturellement plus fréquentes. Afin d'éviter les disharmonies, le couple met au point une méthode particulière. Avant le tournage, il conçoit une frise chronologique et chromatique du film pour prévoir l'effet d'une teinte à la rencontre d'une autre. Bernard Evein décrit le procédé à Jean-Pierre Berthomé :

Pour prendre le cas des *Parapluies*, on a repris tout le script et on s'est fait des petits papiers de couleurs. Là, le décor est rouge ; elle est dedans en violet et elle sort ; elle rencontre un tel qui est de telle couleur, puis elle rentre dans tel décor qui est prévu en vert... ça va. Et l'on se faisait comme cela une charte générale des costumes et des décors, on vérifiait si cela se passait bien d'une scène à

l'autre. Quand on était d'accord, on savait que tel costume serait violet ou bien rose²⁵.

Ensemble, ils forment une sorte de partition colorée destinée à maîtriser la profusion des coloris au service de la narration et de l'esthétique du film. La méthode témoigne, plus largement, de la nécessaire concertation entre le costumier et le décorateur depuis leurs ateliers jusqu'à la salle de projection. En portant une si vive attention à la rencontre du costume et du décor à l'écran par l'intermédiaire des couleurs, Bernard Evein et Jacqueline Moreau soulignent et respectent l'une des règles déterminantes de leur activité : « Le décor, l'ameublement, les costumes tiennent un rôle au cinéma [...] il faut donc entre eux une harmonie parfaite, une liaison complète²⁶ ». Propos confirmés par Jacqueline Moreau : « il doit y avoir une véritable harmonie entre le décor et les costumes, il faut vraiment rechercher l'entente la plus complète avec le décorateur²⁷ ». En cela, élaborer une partition colorée en amont du tournage est un rituel nécessaire pour maintenir l'équilibre entre chaque spécialité. Les couleurs invitent à penser nouvellement les méthodes traditionnelles, à revoir les outils utilisés et demandent une proximité plus importante entre les professionnels. La charte générale des costumes et des décors définie par Bernard Evein et Jacqueline Moreau est la matérialisation et un témoignage de ces échanges.

***Les Demoiselles de Rochefort*, affirmation d'une identité esthétique picturale**

« Quand on fait un film, on a toujours une idée à la fois abstraite et précise. Quand je tournais *Les Parapluies de Cherbourg*, j'avais envie d'émouvoir les gens ; *Les Demoiselles de Rochefort*, de donner un sentiment de joie²⁸ ». Deux ans après la sortie de son premier long métrage en couleurs, Jacques Demy rassemble de nouveau ses amis pour égayer les rues de la ville charentaise. Quand les couleurs saturées des parapluies absorbaient la lumière, les murs de Rochefort, repeints en blanc et parsemés de touches colorées pastel, réverbèrent le soleil.

²⁵ Bernard Evein, « Entretien avec Bernard Evein (décorateur de Jacques Demy) », entretien par Jean-Pierre Berthomé, *Cinéma 81*, *op. cit.*, p. 73.

²⁶ Bernard Evein, « Entretien avec Bernard Evein (décorateur de Jacques Demy) », entretien par Jean-Pierre Berthomé, *Cinéma 81*, *op. cit.*, p. 73.

²⁷ Jacqueline Moreau, « Entretien avec Jacqueline Moreau, créatrice de costumes », entretien par Jean-Pierre Berthomé, *op. cit.*

²⁸ Jacques Demy, entretien par Claude-Marie Trémois, *Télérama*, Paris, n° 1008, 11 mai 1969, p. 57.

Dans ce cadre éclatant (lumière), fascinant (phénomène physique) et donc envoûtant, les jupes de deux jumelles rêveuses – l’une danseuse, l’autre musicienne – tournoient au rythme de leurs aventures amoureuses. Après le succès international des *Parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy invite ses amis à le suivre cette fois-ci sur le chemin, non pas d’un film *enchanté*²⁹, mais d’une comédie musicale telle qu’on en produit aux États-Unis, inspirée des *musicals* des années 1950.

En vue de préparer *Les Demoiselles de Rochefort*, Bernard Evein, Jacqueline Moreau et Jacques Demy se rassemblent de nouveau au moulin de Noirmoutier en compagnie de Michel Legrand. Camille Taboulay, autrice du *Cinéma enchanté de Jacques Demy*, décrit leur processus créatif :

Chacun, le scénario sous les yeux, réfléchit et discute autour d’une ligne directrice : la joie. Puis, Evein reste à la table pour ébaucher des décors au pastel sur fond noir ou des architectures gribouillées au feutre sur des feuilles de calque. Legrand se met au piano pour improviser en boucle des séries de thèmes sur une première version de la chanson des jumelles³⁰.

Après ce temps d’écriture, et comme l’explique Camille Taboulay, Jacques Demy, en compagnie d’Agnès Varda, parcourt la France à la recherche du lieu propice au tournage ; ce choix peut modifier les premières ébauches mises au point par Bernard Evein qui, à partir de l’architecture du lieu, repense les décors. À ce stade, Jacques Demy, à partir de collages de magazines de mode, crée des silhouettes soumises à Jacqueline Moreau. La costumière lance la confection de quelques tenues à partir de photographies de chapeaux et de robes et des associations d’échantillons de tissus proposées par le réalisateur. Après avoir de nouveau confronter la rencontre des tenues dans les décors à l’aide de petits échantillons de papiers colorés, Bernard Evein transforme la ville en lieu de tournage : il négocie les couleurs avec les propriétaires des maisons, entreprend de concilier l’univers du film avec l’ambiance citadine et persuade surtout la production de soutenir financièrement ses audaces colorées. Pour *Les Demoiselles*, le décorateur repeint par exemple plus de 40 000 m² de façades et plus d’un millier de volets en rose, jaune et bleu pastel. Jacqueline Moreau, quant à elle, récupère un amas de jeans *Levi’s* blancs et confectionne la robe iconique des jumelles, la tenue idéale pour faire apparaître la doublure colorée – déclinée du vieux rose, au jaune citron en passant par le

²⁹ Formule choisie par Jacques Demy et Michel Legrand pour qualifier *Les Parapluies de Cherbourg*. Voir Radiodiffusion Télévision Française, *Tribune JT — Jugez vous-même « Les Parapluies de Cherbourg »*, INA, 24 février 1964, dernière consultation le 20 octobre 2020 [En ligne]. URL : <http://www.ina.fr/video/CPF86654821/les-parapluies-de-cherbourg-video.html>.

³⁰ Camille Taboulay, *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1996, p. 94.

fuchsia – lors des pirouettes et promenades des jeunes femmes. D'un film à l'autre, le travail préparatif mené en collaboration s'organise ainsi en étapes récurrentes : écriture, partage des idées, réalisation au gré des inspirations et de l'influence des collaborateurs, vérification de la bonne tenue et de la concordance des couleurs. Cependant, au-delà des aspects pragmatiques, les pratiques et les préférences stylistiques s'affirment.

Outre l'union des couleurs complémentaires et de l'influence de certains courants picturaux sur les décors et les costumes, ces derniers forment ensemble, et plus largement, de véritables toiles. Pensons en particulier au petit restaurant de frites d'Yvonne Garnier (Danielle Darrieux) situé sur la Place Colbert.



Les Demoiselles de Rochefort, le café-restaurant bleu, or et jaune d'Yvonne Garnier

Le décorateur applique sur les murs, un modelé jaune et ocre ; sur les tables et le bar, du bleu cobalt. Jacqueline Moreau accompagne ces choix en intégrant dans l'espace des costumes beiges, douce déclinaison du jaune citron et dorures du comptoir. Les paniers argent, le mur de métal derrière le comptoir, la structure dorée du magasin brillent en écho aux instruments de musique suspendus aux murs blancs de la boutique de Simon Dame, l'amant regretté d'Yvonne Garnier. Le jaune et le bleu, teintes de deux familles complémentaires, ne sont ni choisis ni placés aléatoirement, ils s'inscrivent dans la lignée des techniques emblématiques des arts picturaux. Léonard de Vinci l'employait, tout comme Auguste Renoir pour *Un autoportrait* (1876) ou encore Pablo Picasso pour *Les Femmes d'Alger* (1907). Dans son ouvrage *L'Œil interminable*, dans lequel il relève les différences de gestion et pratiques d'application des couleurs entre l'écran et la toile, Jacques Aumont fait ainsi référence à cette utilisation du jaune et du bleu en peinture. Il écrit ainsi :

Obtenir un effet aussi élémentaire que la juxtaposition dans l'image d'un jaune et d'un bleu, pour, suivant les conseils de Léonard [De Vinci], les renforcer mutuellement, est au cinéma un tour de force technique, impliquant une maîtrise assez improbable de la position de ces couleurs dans la scène (un degré rarement atteint de maîtrise de la mise en place des objets). Composer l'ensemble d'un cadre en termes de couleurs reste donc au cinéma, sauf cas exceptionnel, de l'ordre de l'utopie ou de l'aléatoire³¹[en](#).

Loin d'être le fruit du hasard, ce petit magasin démontre au contraire l'importance du dialogue entre les équipes, de la préparation minutieuse et de la réflexion menée en collectivité. Les couleurs ne sont pas placées aléatoirement mais dépendent d'un certain nombre de références communes et d'un long processus créatif pensé sur mesure. Les ensembles créés sont à l'origine de toiles mouvantes enregistrées par Jacques Demy. Bien qu'on ne puisse affirmer que Bernard Evein et Jacqueline Moreau utilisent consciemment et volontairement leurs connaissances en peinture pour organiser les teintes entre les costumes et les décors, le film des *Demoiselles de Rochefort* manifeste leur proximité avec la pratique des peintres. Cette dernière offre une clé de lecture pour mieux appréhender les échanges entre un décorateur et une costumière et pour mesurer précisément l'importance de leur collaboration dans l'art cinématographique.

Lady Oscar, faire vivre dans la lumière « un ensemble homogène³² ».

Le film *Lady Oscar*, adaptation du manga à succès *Rose of Versailles*, commande passée auprès de Jacques Demy par le producteur japonais Mataichiro Yamamoto, sort en 1979 au Japon. Il met en scène les aventures d'Oscar-François de Jarjayes (Catriona MacColl), jeune femme aristocrate travestie en homme, membre de la garde rapprochée de la reine Marie-Antoinette (Christine Böhm). Entre Versailles et Paris, entre 1755 et le 14 juillet 1789, les spectateurs assistent aux nombreux dilemmes d'Oscar : les obligations sociales imposées par son rang face à son combat mené pour la défense du peuple ; son apparence androgyne dans un milieu orchestré par la politique du genre où elle ne peut trouver sa place.

À la différence des précédents films de Jacques Demy, la production lui accorde moins d'une année pour écrire, préparer, tourner et monter le film. Naturellement, ce court laps de temps affecte les préparatifs des trois

³¹ Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, 2007, p. 245.

³² Robert Mallet-Stevens, *Le Décor au cinéma*, *op. cit.*

collaborateurs, entraîne les imprévus et, par conséquent, les difficultés. Bernard Evein fait face à plusieurs d'entre elles. Le budget d'un million et demi accordé par la production ne suffit pas pour reconstituer les rues parisiennes et les pièces luxueuses du XVIII^e siècle en studios. L'équipe occupe alors les rues escarpées de Senlis, y reconstitue la façade de la Bastille et tourne au château de Versailles. Bernard Evein partage le récit de son expérience délicate dans l'ouvrage de Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy : les racines du rêve* :

Tourner à Versailles, c'était dément. Dans le bureau du roi, il y a des rideaux de damas rouge et or, un tissu superbe ; et nous, pour redonner du ton à toutes ces pièces qui sont souvent blanc et or, nous avons décidé de tout faire dans les ors. On voulait retirer les rideaux – et comme ça on était sûr de ne pas les abîmer – pour les remplacer par des rideaux en calicot qui auraient largement suffi... [...] C'est tout juste si on a réussi à faire retirer le plastique qui protégeait les rideaux. Et pour les lumières, le pauvre gars faisait ce qu'il pouvait, mais il avait interdiction de fixer la moindre chose à moins d'un mètre des murs. Il y avait des thermomètres et il fallait tout éteindre à partir d'une certaine température³³...

Dans des lieux historiques, les restrictions de tournage sont particulièrement sévères : les conservateurs retirent les meubles d'origine, les murs ne peuvent être approchés sous peine d'être détériorés, l'espace occupé ne peut être transformé. La capacité d'action du décorateur est plutôt limitée. Jacqueline Moreau, plus libre dans ses mouvements, confectionne alors un ensemble de costumes dont les tissus majoritairement bleus, blancs et or occupent massivement le champ de la caméra. Elle soutient ainsi symboliquement les événements déterminants du récit « en scènes groupées par couleurs³⁴ ». Les appartements de la reine sont teintés de poudre et pastel, la réception du Comte de Giraudet (Martin Potter) est baignée de noir et de la couleur aubergine, le bleu de Prusse s'impose durant la séance de jeux de cartes. Certes, l'ensemble ne respecte pas la réalité historique mais accompagne l'évolution des personnages et produit les sentiments nécessaires à la compréhension du film.

Comme la profession et les usages le préconisent, et malgré les nombreux soucis que présente un tel tournage, Bernard Evein et Jacqueline Moreau forment une continuité visuelle harmonieuse entre chaque scène. Cependant, les deux associés poussent les usages à l'extrême. Quand Robert Mallet-Stevens, dont les écrits sont de référence pour les professeurs de l'IDHEC,

³³ Bernard Evein, entretien par Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy : les racines du rêve*, Nantes, L'Atalante, 1982, p. 292.

³⁴ Jacqueline Moreau, « Entretien de Jacqueline Moreau, créatrice de costumes », entretien par Jean-Pierre Berthomé, *op. cit.*, p. 60.

préconise que « le metteur-en-scène aura [...] à faire vivre dans la lumière l'ensemble "acteur-décor", ensemble homogène³⁵ », le décorateur et la créatrice de costumes s'y emploient. Ils n'assortissent pas simplement les murs et accessoires aux tenues et coiffures, ils les rassemblent en un seul et même motif. C'est le cas de la jaquette marron brodée de fil doré du Général Jarjays (Mark Kingston), père d'Oscar, qui se confond dans les motifs ocres et or de son bureau boisé. Le corps se fond dans l'espace.



Lady Oscar, le bureau du général de Jarjays. La veste du père d'Oscar se fond dans le décor

Cette pratique caractérise la collaboration de Bernard Evein et Jacqueline Moreau. Pour *Le Bel Indifférent* (1957), le sombre vert sapin du peignoir en velours de Jeanne Allard est le même que celui des rideaux de la chambre d'hôtel. L'actrice fait ainsi partie des murs, prisonnière de son mal-être amoureux.



Le Bel Indifférent, Jeanne Allard devant les rideaux du même vert que son peignoir.
Elle fait intégralement partie du décor

Plus audacieusement, dans *Les Parapluies*, le tissu de la robe de grossesse bleue à fleurs roses de Geneviève est identique à la tapisserie de sa chambre. Pour cette

³⁵ Robert Mallet-Stevens, *Le Décor au cinéma*, op. cit.

scène, Bernard Evein fait imprimer le papier-peint sur mesure et obtient la teinte la plus juste et proche du vêtement trouvé par Jacqueline Moreau. Le décor et le costume se rejoignent plus que de coutume : ils ne font littéralement qu'un.



Les Parapluies de Cherbourg, Geneviève dans sa chambre à coucher.
Concordance exacte entre la robe et le papier-peint

Étymologiquement, la couleur est assimilée à un fard : « issue du latin *color*, *coloris* [...] elle se rattache au groupe de *celare*, “cacher” selon l’idée qu’elle recouvre et cache la surface d’une chose³⁶ ». Au contraire, dans le cas de Bernard Evein et Jacqueline Moreau, la couleur met en lumière la communion de deux activités définitivement mêlées en un corps esthétique unique. Les spectateurs sont alors dans la capacité de visualiser concrètement les liens qui rassemblent les deux pratiques. En définitive, les travaux de Bernard Evein et Jacqueline Moreau interrogent la nature de l’activité de ces derniers par la remise en question et en excès de leur enseignement et des traditions qui conduisent leurs pratiques. De par l’utilisation généreuse des couleurs, ils dévoilent les modalités de fabrication de l’ensemble décor/costume et les règles d’usage qui conduisent leur activité. Ils forment ainsi des ensembles apercéptifs, révélateurs des artifices de l’art cinématographique.

Ce n’est que sous la lumière de l’appareil de projection que le souvenir de cette coalition est ravivé. Après le tournage, les costumes sont offerts aux comédiens, réemployés pour un autre film ou exposés dans un musée. En studios, les décors sont généralement détruits ou recyclés. En décors naturels, Bernard Evein et son équipe recouvrent les couleurs des rues occupées à la demande des propriétaires. De ses prémisses à son recyclage ou à sa conservation, le couple décor-costume s’unit définitivement dans les salles de cinéma. La projection serait alors un espace-temps où chacun retrouverait leur moitié et reconstituerait leur corps d’antan. Comme le souligne Lucien

³⁶ *Dictionnaire historique de la langue française* commentée par Alain Rey, Paris, Robert, 2012.

Aguettand dans son article « Décors avec ou sans âme », sans le défilement des silhouettes en costumes qui l'habitent, le décor reste un espace sans vie.

En définitive, la collaboration de Bernard Evein et Jacqueline Moreau, repose sur la communion des goûts, des savoirs et des gestes. Pour maîtriser les couleurs, ils mettent en place un rituel et conçoivent une sorte de partition colorée, un objet symbolique de leurs échanges et, plus largement, de la collision recherchée entre leur corps professionnel. La couleur invite ainsi le décorateur et la costumière à revoir leurs pratiques et leurs outils jusqu'à, pourquoi pas, les exposer aux yeux des spectateurs. Ils s'approprient ainsi les règles traditionnelles de leur enseignement et affirment leur proximité avec l'art pictural. Ce dernier offre une clé de lecture notable pour appréhender esthétiquement la complicité du décorateur et de la créatrice de costumes.



Bibliographie

OUVRAGES GÉNÉRAUX

BERTHOMÉ Jean-Pierre, *Le Décor au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

CHION Michel, *Le Cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990.

DOUY Max et Jacques, *Décors de cinéma : un siècle de studios français*, Paris, Édition du Collectionneur, 2003.

VIVIANI Christian (dir.), « Le Costume », *CinémAction*, n° 144, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2012.

REVUES

« L'art du costume dans le film », MANUEL Jacques (dir.), *La Revue du cinéma*, n° 19-20, automne 1949.

« Le Costume à l'écran », MOISSON Alain et VIVIANI Christian (dir.), *Positif*, n° 425-426, juillet/août 1996.

La collaboration de Jacques Demy avec Bernard Evein et Jacqueline Moreau

BERTHOMÉ Jean-Pierre, *Jacques Demy et les racines du rêve*, Paris, L'Atalante, 1992.

TABOULAY Camille, *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.

Entretiens avec Bernard Evein et Jacqueline Moreau

Bernard Evein, « Entretien avec Bernard Evein (décorateur de Jacques Demy) », entretien par Jean-Pierre Berthomé, *Cinéma*, n° 271-272, Juillet/Août 1981, p. 72-75.

Bernard Evein, « Profession décorateur, entretien avec Bernard Evein », entretien par Le Péron et Sainderichin, *Le Journal des Cahiers du Cinéma*, n° 29 dans *Cahiers du cinéma*, n° 342, Paris, décembre, 1982, p. III-IV.

Bernard Evein, « L'École de Nantes », entretien par Vincent Ostria, *Cahiers du Cinéma*, n° 438, Paris, décembre 1990, p. 46-47.

Jacqueline Moreau, « Entretien avec Jacqueline Moreau, créatrice de costumes », entretien par Jean-Pierre Berthomé, *Positif*, n° 329-330, juillet-août 1988, p. 57-65.

Jacqueline Moreau, « Conversation from 2014 between Demy biographer Jean-Pierre Berthomé and costume designer Jacqueline Moreau », entretien par Jean-Pierre Berthomé, *The Young Girls of Rochefort*, DVD, New York, The Criterion Collection, 2017.