

Chaudrons et merveilles : un entretien avec Yvonne Sassinot de Nesle

par Priska Morrissey¹



Formée au dessin, à la peinture et à l'histoire de l'art au sein de l'atelier parisien de Marcel Roche², Yvonne Sassinot de Nesle commence sa carrière à l'ORTF. Elle y travaille tout au long des années 1960 et jusqu'au début des années 1970, d'abord comme assistante puis comme créatrice de costumes. Elle est créditée pour la première fois au générique d'un film en 1981, pour Guy de Maupassant de Michel Drach. Au cours des trois années suivantes, elle signe les costumes de Danton (Wajda, 1983), Un amour de Swann (Schlöndorff, 1984) qui lui vaut le César des meilleurs costumes, Un dimanche à la campagne (Tavernier, 1985) et Adieu Bonaparte (Chabine, 1985). Son talent s'est particulièrement illustré dans les films historiques, toutes époques confondues, qu'il s'agisse de la cour fastueuse de Louis XIV et ses coulisses dans Vatel (Joffé, 2000), du subtil et séduisant panache de Delon dans Le Retour de Casanova (Niermans, 1992), des campagnes bretonnes de 1793 dans Chouans ! (de Broca, 1988), du XIX^e siècle avec l'élégant et sauvage Daniel Auteuil de Lacenaire (Girod, 1990) ou encore du XX^e siècle comme en témoignent les vaporeuses tenues d'Henry & June (Kaufman, 1990) ou la reconstitution de l'Indochine coloniale de l'entre-deux-guerres dans L'Amant (Annaud, 1992). Yvonne Sassinot de Nesle a créé de nombreux costumes pour la scène ; elle est également peintre et graveur.



¹ Entretien réalisé par Priska Morrissey en juin 2009.

² Marcel Roche (1890-1959) est un peintre, graveur et illustrateur français. Formé aux Beaux-Arts (Paris), il signe ses premières toiles vers 1912. Dans les années 1930, il promeut un art de la lumière, s'intéressant aux possibilités artistiques de la lumière électrique ; pendant la Seconde Guerre mondiale, il met au point une peinture à boue destinée au camouflage des bâtiments et après le conflit, s'oriente vers toutes sortes de techniques de gravure qu'il enseigne en l'école de préparation professionnelle dirigée par Suzanne Hulot et située rue de l'Yvette (Paris, XVI^e).

Priska Morrissey : *Quel rapport entreteniez-vous enfant ou adolescente avec le cinéma ?*

Yvonne Sassinot de Nesle : Je suis née en Indochine et, à Saigon, je ne suis jamais allée au cinéma. Nous étions en guerre, sous embargo japonais. Il n'y avait plus de cinéma, plus de théâtre, plus rien. En fait, jusqu'à l'âge de 13 ans, je ne suis jamais allée au cinéma. Une fois rentrés en France, nous allions voir des films en famille au petit cinéma d'Auteuil. C'était une découverte, mais mon idée, notamment au moment où je suivais les cours de l'école de peinture de Marcel Roche, n'était pas de travailler dans le cinéma. J'étais plutôt attirée par la mode. J'ai toujours aimé le vêtement. Je me souviens que je commençais à illustrer des textes. J'avais par exemple travaillé sur *La Tempête* de Shakespeare. J'en avais fait un ballet, comme ça, pour moi. Le théâtre me plaisait aussi. Nous étions abonnés à l'Opéra, aux Jeunesses musicales de France, nous allions au théâtre de Chaillot. Mais je n'avais pas l'idée de passer de l'autre côté du miroir.

PM : *Après votre formation à l'école de peinture de Marcel Roche, vous êtes entrée à la télévision. Comment cela s'est-il passé ?*

YSdN : Tout à fait par hasard. Un cousin assez lointain, Henri Agel, critique de cinéma, a regardé mes dessins un jour à la maison et m'a dit : « Je connais quelqu'un à la télévision, tu pourrais le rencontrer et voir si tu peux dessiner des costumes pour la télévision. » J'avais déjà dessiné cinq cents costumes avant mon entrée à la télévision, pour moi. Or, à l'époque, il fallait vraiment savoir dessiner quand on entrait à la télévision.

Jean-Jacques Gambut était chef de service des décors. Il a regardé mes travaux, m'a donné un grand papier, un crayon et m'a donné un sujet, un passage de Molière, je crois. Il m'a enfermée à clé dans son bureau et m'a dit : « Je vous donne une heure. » Au bout d'une demi-heure, j'ai tambouriné à la porte : je voulais partir, mon père m'attendait en bas !... Eh oui, les grands cartons à dessin, c'est lourd à porter ! Il a regardé ce que j'avais fait et m'a dit que je commençais le lendemain. C'était en 1960-1961.

J'ai d'abord été assistante. J'ai travaillé avec plusieurs costumières : Christiane Coste, Anne-Marie Marchand et Monique Dunan qui a particulièrement compté pour moi. Elle avait fait les films de Sacha Guitry, tels que *Si Versailles m'était conté...* C'était une femme extraordinaire, une grande amie, morte en 2002. Elle avait parcouru toute l'Europe pour rassembler de magnifiques pièces anciennes de costumes. Elle organisait une exposition permanente de ses merveilles dans le château du Crévy. Je partageais déjà cette passion pour l'histoire, mais elle m'a certainement transmis ce goût pour la

recherche. Nous étions toutes les deux toujours plongées dans les arbres généalogiques ; nous partions en vacances ensemble en Autriche, en Bavière, en Italie pour courir les musées et les châteaux. Et puis nous nous faisons de grands catalogues avec toutes les femmes de Louis I^{er} de Bavière par exemple, des grandes planches... Une documentation gigantesque, que j'ai toujours d'ailleurs.

PM : *Combien de temps êtes-vous restée assistante ?*

YSdN : J'ai été assistante pendant environ trois ans puis je suis passée créatrice de costumes. J'ai travaillé avec Marcel Bluwal, Jean-Claude Carrère, Stello Lorenzi, Jean Prat, Pierre Cardinal... J'ai fait énormément de dramatiques et je suis restée plus de dix ans à la télévision. Nous avions un très grand atelier de couture qui fonctionnait en permanence, et, comme nous n'avions pas de stock, nous en avons constitué un. Nous avons vraiment pu créer énormément de choses. Quand j'étais assistante, Monique Dunan me disait souvent de faire tel ou tel personnage. J'ai très vite commencé à voir mes maquettes mises en volume, c'était passionnant. On peut dire que j'ai véritablement appris mon métier à la télévision. En revanche, nous ne faisons pas les teintures et tous ces détails qui deviennent indispensables quand on travaille pour le cinéma.

PM : *Où avez-vous appris ce travail nécessaire au cinéma ?*

YSdN : Je l'ai acquis toute seule, en achetant des teintures, en faisant des essais... En fait, cela ressemble beaucoup au travail de la peinture. J'ai également appris énormément en collaborant avec le tailleur italien Tirelli qui dispose d'endroits très vastes, de lieux à tout faire où sont installés de grands baquets dans lesquels on peut faire bouillir les tissus. J'allais avec l'équipe, on faisait nos petits bouillons. On mettait des petits échantillons avec des fils et quand c'était bon, on trempait le tissu, préalablement mouillé. J'ai ainsi appris des petits trucs. À Paris, certains sont spécialistes des teintures. À la Comédie-Française, on faisait aussi beaucoup de teintures, j'y ai beaucoup appris.

PM : *Pour vous, comment s'est passé le passage de la télévision vers le théâtre et surtout le cinéma ?*

YSdN : Cela a été un enchaînement assez naturel. J'avais habillé Pierre Dux et Jacques Charon pour *Le Misanthrope* à la télévision [1971], et je m'étais très bien

entendue avec eux deux. Charon a monté à ce moment-là pour la Comédie-Française *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière [1970]. Il se servait des décors de Cassandre³ mais les costumes de Cassandre étaient inutilisables et il m'a demandé de m'en occuper. C'était un vrai bonheur de travailler avec Charon. J'ai donc commencé par travailler pour la Comédie-Française, tout en restant à la télévision.

Vers 1973-1974, j'ai quitté la télévision car Jean-Claude de Nesle, mon mari – rencontré sur le tournage d'une dramatique, *La Paresse* [René Lucot, 1960] –, changeait de cap, et je le suivais, sans idée de continuer dans ce métier. Je voulais peindre. Mais un heureux hasard a voulu que je travaille à cette époque pour Nina Companeez sur *Les Dames de la côte* [1979]. À partir de ce moment-là, cela s'est enchaîné au cinéma. Pendant le montage, Michel Drach est passé voir Nina, il lui a demandé qui avait fait les costumes. Or, Catherine Leterrier, également créatrice de costumes, n'était pas libre et avait, elle aussi, donné mon nom à Michel Drach. Ce recoupement d'informations a fait que j'ai travaillé avec Drach sur *Guy de Maupassant* [1982]. Toujours au montage, celui de *Guy de Maupassant* cette fois, Andrzej Wajda est passé, Schlöndorff est passé lui aussi mais ma rencontre avec lui tient davantage à Bertrand Tavernier car Schlöndorff et lui sont très amis. En tous les cas, cela a fait boule de neige. Yves Saint-Laurent devait faire *Un amour de Swann* [1984] avec Schlöndorff mais il a finalement eu des problèmes avec la production et on m'a demandé de le faire. Or, Margaret Menegoz, productrice de *Danton*, produisait également *Un amour de Swann*. Et ça a continué comme ça tout au long de ma carrière. Je n'ai jamais eu à demander. Et je me suis toujours sentie en dehors, parallèle à ce métier. Dès qu'un film est fini, je pars. J'ai enchaîné les films jusqu'à récemment où j'ai même dit non à Tavernier, qui prépare un film sur M^{lle} de Montpensier, car je ne veux plus courir à droite, à gauche. J'ai tellement envie de peindre. Plus cela allait, plus mes dessins devenaient précis... Et puis, aujourd'hui, au cinéma, on n'a pas toujours les moyens qu'on souhaiterait avoir.

D'ailleurs, quand on ne me donnait pas les moyens que je voulais, je partais. J'ai arrêté ainsi la préparation des *Deux Frères* de Jean-Jacques Annaud [2004] comme du film *Les Mille et Une Nuits* de Philippe de Broca [1990]. Ce furent des moments terribles, mais dans des cas comme ceux-là, les budgets que j'avais proposés ont été atteints voire dépassés par l'équipe remplaçante. Or, je suis toujours restée dans les limites de mon budget prévisionnel. J'ai la

³ Cassandre, *alias* Jean Marie Mouron (1901-1968) est un célèbre graphiste et affichiste, peintre influencé par le Bauhaus. Il est connu, entre autres pour ses affiches de chemin de fer, du paquebot Normandie, pour avoir créé le logo de marque Yves Saint Laurent, etc. Il revient à la peinture et devient décorateur de théâtre à partir des années 1940.

réputation d'être chère car j'exige de beaux tissus et du travail bien fait, mais je budgète tout très précisément et il n'y a pas de surprise en cours de tournage. Dès lors que j'ai obtenu ce que je veux en amont, on s'en tient au devis. En revanche, je n'ai jamais su discuter d'un contrat ou d'un cachet pour moi. Très souvent, pour moi, je disais : « Faites comme vous voulez » et je me retrouvais avec trois francs six sous. C'est pour cela que j'ai pris un avocat par la suite, pour m'aider à mettre au point les contrats. Mais j'ai toujours su défendre les autres membres de mon équipe.

PM : *Quand vous quittez un projet en cours, que deviennent les maquettes ?*

YSdN : Quand je pars, je pars avec mes maquettes. Ce n'est pas pour elles que je suis rémunérée, il s'agit d'une propriété artistique et la production n'a aucun droit dessus. C'est très différent à l'opéra où l'on ne tient pas compte de votre temps, on vous paie pour les maquettes. Concernant les opéras nationaux, les maquettes leur reviennent et deviennent propriété de l'opéra. Au cinéma, pas du tout.



Danton, Andrzej Wajda (1983)

PM : *Vous avez mentionné votre équipe. Pouvez-vous m'en dire plus sur l'organisation pratique de votre travail ?*

YSdN : C'est une vraie petite entreprise ! Il faut d'abord bien comprendre les différents termes utilisés pour qualifier notre métier. C'est assez compliqué et les termes ont évolué. En Italie, on nous appelle tous *costumista*, mais en France, on distingue le costumier, qui va plutôt utiliser les costumes existants, du

créateur de costumes, qui les imagine et les crée. Les habilleuses assistent et habillent les comédiens et figurants. Mais elles se font parfois appeler costumières, pour des raisons salariales et peut-être parce qu'elles trouvent « habilleuses » péjoratif. Finalement, il existe une grande confusion dans l'utilisation des termes et ceux-ci peuvent renvoyer à des réalités très diverses.

Pour ma part, j'ai toujours préféré avoir une seule assistante. Je préfère avoir peu de gens autour de moi, mais extrêmement précis, qui ne sont pas à regarder leur montre et qui sont très droits dans le travail. J'ai donc une assistante, parfois un second assistant qui est costumier et qui gère plutôt l'habillage. Viennent ensuite les habilleuses : je les intègre au fur et à mesure et selon les besoins. Si un acteur a son habilleuse personnelle, j'essaie de faire accepter qu'elle ne soit pas uniquement réservée pour cet acteur, car cela augmente inutilement mon devis.

J'ai toujours favorisé le montage d'ateliers de couture spécialement pour un projet. On ne s'occupe que du film ou de la pièce de théâtre en question et cela me permet d'être tout le temps présente à l'atelier. J'arrive le matin avec les petits croissants pour encourager et je pars le soir en fermant l'atelier. Quelqu'un que j'aime beaucoup, Pierre Betoulle, a été mon chef d'atelier pendant des années. Ces derniers temps, je travaillais aussi avec une jeune femme originaire du Vietnam du Nord, une merveilleuse couturière, Pui Lai Huam. Pierre Betoulle coupait, mettait au point les modèles et embauchait petit à petit, selon les besoins, le personnel nécessaire : les couturières, les spécialistes de la teinture... Les gens arrivaient les uns après les autres, on ne partait jamais avec un atelier complet. J'ai aussi beaucoup travaillé avec Tirelli en Italie. Là, ils ont leurs ateliers déjà construits et le coût est donc toujours plus important. Mais c'est normal : il faut bien qu'ils gagnent leur vie et qu'ils équilibrent leur propre budget.

Mais c'est à moi d'inventer des solutions en fonction du budget. Par exemple, sur *Aurore* [2006], Nils Tavernier souhaitait mettre un maximum d'argent pour les costumes, il voulait de très belles robes pour ce conte de fées, mais, malgré tout, il disposait d'un budget très réduit. Or, dans le film, il y a trois bals. Je lui avais dit : « Tu sais, à l'époque, trois bals... Les invités doivent fatalement changer de costume. Cela va être difficile. » Changer les costumes de tous les invités aurait coûté beaucoup trop cher. De toute façon, cela n'aurait pas été très lisible à l'image. Comme il s'agissait d'un royaume imaginaire, j'ai donc eu l'idée que les gens arriveraient avec, sur leurs costumes, leurs armoiries. Dès lors, il n'y avait plus de raison de changer. On a fait les costumes et, par-dessus, on a appliqué une sorte de petite cuirasse avec les armes de chacun.

Toujours pour le même film, il fallait montrer toute la cour en grand deuil, au moment de l'enterrement de la reine. Le plan durait très peu de temps et

cela aurait supposé un coût énorme si on avait dû fabriquer des vêtements de deuil pour tout le monde. J'ai dit à Nils : « On va acheter deux cents mètres de tulle de décor, très large et noir. » Et nous avons recouvert tout le monde de ce grand voile noir. C'était très beau car le roi était entièrement voilé, on apercevait sa silhouette au travers, suivant le cercueil de la reine. J'avais fait un dessin très proche du plan qu'on retrouve dans le film. Nils a tenu à faire ce plan à l'identique, il l'appelait le « plan d'Yvonne ». Ce voile apportait un petit côté étrange à la scène, sans avoir à changer les costumes.

PM : *Comment se passe concrètement l'achat des tissus ?*

YSdN : Je m'en charge personnellement. J'ai toujours favorisé les tissus de très grand choix, de luxe. Comme je vous l'ai dit, j'avais la réputation d'être chère, mais j'ai souvent entendu dire qu'avec moi, on sait où part l'argent. Par exemple, pour *Vatel* de Roland Joffé [2000], tous les costumes étaient réalisés en taffetas de soie venu des grands soyeux de Lyon ou en grands velours italiens. On trouve dans mes films des costumes réalisés dans des velours vénitiens, des velours teints à la main, aux dessins réalisés au pochoir à la main... Je préfère une belle robe plutôt que trois en nylon. Avec une très belle robe, faite dans un très beau tissu, vous ne vous ennuyez jamais. Elle prendra toujours très bien la lumière, sauf si elle est faite dans un velours noir en coton qu'il ne faut surtout pas utiliser car, vous pouvez toujours mettre des kilos de lumière dessus, cela donne un trou noir à l'écran. Il faut un velours de soie, qui accroche la lumière. J'aime beaucoup les tissus changeants qui jouent avec la lumière. La lumière est un élément essentiel et incontournable.

PM : *Vous avez aussi travaillé à l'étranger. Cela se passe-t-il de la même façon ?*

YSdN : Cela dépend du pays dans lequel vous vous trouvez. J'ai beaucoup travaillé avec les loueurs et fabricants anglais et italiens. En Angleterre, on vous apporte généralement les tissus à l'atelier et vous n'avez pas à vous déplacer auprès des marchands alors que j'ai toujours préféré aller voir et chercher par moi-même. Autre particularité : ils n'aiment pas trop teindre et travailler le vêtement qui reste souvent neuf. En Italie, c'est très différent. Pour *Danton* [1983], je suis partie travailler chez Tirelli : quel bonheur ! Ils aiment la teinture, on est tenu d'aller choisir soi-même les tissus chez différents éditeurs... J'ai le souvenir d'avoir un jour demandé d'acheter les rideaux d'un éditeur. Je ne trouvais pas le tissu que je voulais ; on m'emmène chez Dalisio, un vendeur de tissus anciens, et j'aperçois leurs rideaux, faits dans un vieux vert sombre,

exactement ce que je voulais. Je reviens vers Tirelli qui me demande si j'ai trouvé ce que je cherche : « Oui, mais ils ne veulent pas me vendre leurs rideaux ! » Nous les avons finalement obtenus et c'était merveilleux : nous avons coupé les costumes dans ces rideaux.

PM : *Quand vous faites des propositions de tissu, vous estimez le nombre de mètres ?*

YSdN : Non, il vaut mieux que ce ne soit pas moi qui fasse le métrage. Je ne sais pas coudre, j'ai horreur d'une aiguille. J'ai fait rire tout le monde quand un jour, sur un tournage, j'ai dû recoudre un bouton qui était tombé d'un imperméable. Cela ne m'empêche pas de savoir exactement dans quel tissu je veux le costume. Je sais que, si je prends un tissu trop mou, je n'obtiendrai pas ce que je veux. Il faut quand même avoir une idée du vêtement pour faire cela et surtout savoir ce que cela va rendre parce que si vous hésitez sur le tissu, là, cela devient dangereux. Avec le temps et l'expérience, j'ai bien sûr acquis le vocabulaire de la couture : il m'arrive par exemple de demander qu'on monte dessous tel tissu comme toilage ; je peux demander un molleton pour éviter les plis cassés. J'ai beaucoup appris au contact de Pierre Betoulle, mon tailleur. Aujourd'hui, on n'a même plus besoin de se parler. Cela fait plus de quarante ans qu'on se connaît et c'est un grand ami. Je lui apporte les maquettes, il les regarde et comprend tout de suite.

Par ailleurs, j'ai énormément de livres sur les tissus et leur histoire, j'aime savoir à quelle époque on utilisait telle ou telle chose. Cela ne se verra pas forcément à l'écran, mais je trouve qu'il est intéressant d'être le plus vrai possible.

PM : *Quelles sont les étapes de la préparation d'un costume ?*

YSdN : Je montre d'abord mes dessins au metteur en scène. Il est le premier à regarder les maquettes et à voir vers quoi je me dirige. Je discute aussi avec les acteurs pour qu'ils me disent s'ils craignent telle ou telle couleur. Par exemple, Pierre Dux, qui était un grand comédien et administrateur de la Comédie-Française, hurlait quand il voyait du vert. Quand je l'ai habillé pour *Le Misanthrope* de Molière, j'avais donc choisi un vert tirant vers le bleu, il a finalement accepté. Certains font des allergies, d'autres ne supportent pas le contact avec la laine... Il faut parler des costumes avec les acteurs : ce sont eux qui vont les porter et s'ils sont gênés par quelque chose, le costume est raté. Aux essayages notamment, ils doivent me dire tout ce qui les gêne.

PM : *Vous avez appris pendant votre formation à peindre les tissus. Vous est-il déjà arrivé de peindre directement des tissus pour un costume ?*

YSdN : Oui, dans *Un amour de Swann* par exemple. Après avoir lu le scénario, j'ai lu *À la recherche du temps perdu*, où j'ai trouvé plein de choses qui m'ont servi. Cela ne se voit peut-être pas forcément, mais je m'étais inspirée de descriptions de costumes. Pour Swann, par exemple, c'est vraiment Montesquiou dans ses costumes gris perle, tel qu'a pu le peindre Boldini. Pour le déshabillé d'Odette en revanche, je n'ai pas marché. Proust décrivait un peignoir avec de la peluche, du cygne rose ou mauve...

PM : *Pourtant, il y a bien un côté vulgaire chez Odette...*

YSdN : Oui, d'ailleurs cela se voit un peu dans le film, dans le choix des couleurs par exemple : c'est toujours un peu limite. Mais Odette aime les chinoiseries et je m'en suis inspirée pour proposer autre chose à Schlöndorff. Tirelli a fait les costumes. Je suis partie à Rome et j'ai passé tout le week-end de Pâques à peindre un grand métrage de soie très légère, que j'avais épinglé en haut aux rideaux de la chambre de mon hôtel et en bas à mon dessus de lit. J'étais en équilibre instable mais j'ai réussi à peindre tout le kimono, à la main.

PM : *Ce peignoir en soie renforce le côté fluide et insaisissable de ce personnage qui sans cesse échappe à Swann.*

YSdN : Oui, Ornella Muti rendait très bien cela, elle avait ce côté pulpeux, pas « ordinaire », mais disons qu'elle ne faisait pas duchesse de Guermantes. C'était drôle car elle n'était pas du tout habituée aux corsets, elle en souffrait beaucoup. Au début, elle voulait qu'on lui enlève son corset tout le temps, jusqu'au jour où je lui ai proposé : « Si tu continues à toujours enlever ton corset, tu n'arriveras plus à le remettre. Tu arrives le matin, on te corsète et tu l'enlèves le soir. » Elle m'a dit qu'elle allait essayer. Par la suite, quand elle voyait une figurante passer, elle demandait à Mimi Gayo, mon assistante : « Va mesurer son tour de taille, je veux être plus fine qu'elle ! » C'est ainsi qu'elle a gagné quelques centimètres car, tous les jours, Mimi courait avec son centimètre, annonçait un centimètre de moins, et tac, on resserrait le corset d'Ornella. Elle était vraiment superbe et toute fière car le corset modifie le corps et, à la fin du tournage, elle flottait dans son jeans trop grand !

Le corset donne une attitude, y compris pour les hommes. Toujours dans *Un amour de Swann*, Jeremy Irons est corseté. Alain Delon aussi. Il l'avait d'abord très mal pris, mais je lui ai expliqué que c'était une question de maintien et rien d'autre. À cette époque-là, les hommes passaient leur vie à cheval et ils étaient tenus, toute l'armée était corsetée. Cela a fini par intéresser Delon : du coup, quand il joue la scène où il est plus âgé, il pouvait enlever son corset et s'avachir. À la fin, seul Irons continuait de porter un corset tandis que Delon se relâche complètement. Regardez les contemporains de Musset par exemple : la taille des hommes était fine, la redingote était très près du corps, très moulée du haut et juponnant dans le bas.

J'exige toujours d'adapter les corsets à la morphologie de l'acteur ; je les fais faire sur mesure. Dans *Le Guépard* [1963], Visconti avait imposé à Claudia Cardinale de porter le corset de sa mère ou grand-mère à lui. Or, Claudia n'avait pas du tout la même morphologie. La longueur de buste doit être parfaitement réglée et Claudia était très serrée dans le corset. Elle a fini par s'évanouir tellement elle était serrée dans quelque chose qui ne lui allait pas.

Quand une comédienne ne supporte pas le corset, je fais faire une robe très armée, et qu'on peut lacer. Jusqu'en 1910, quasiment jusqu'à la guerre de 14, tout le monde était lacé. Après, on bascule. Je me souviens que, quand on a tourné *Guy de Maupassant* de Michel Drach avec Simone Signoret, une jeune femme jouait sa belle-sœur dans l'histoire et portait, comme elle, un corset. La petite comédienne était assise près d'elle, au maquillage, et a dit qu'elle mettrait le corset après le déjeuner. Simone a rétorqué : « Ma petite, vous devriez mettre ce corset maintenant. Après, vous ne pourrez plus. » La fille a mis le corset sans rien dire. Quand Simone arrivait le matin, elle était corsetée, et elle le restait toute la journée. Carole Bouquet tient aussi à une discipline d'enfer. Elle est très exigeante, avec elle-même avant de l'être pour les autres. Elle aime son métier et le fait à fond. Sur le tournage d'*Aurore*, il faisait très chaud, on pouvait attendre deux ou trois heures entre les plans et elle restait stoïque, assise, sans bouger. J'avais fait construire un système américain de grandes planches sur lesquelles les comédiens peuvent s'adosser et poser leurs pieds, avec deux accoudoirs. On incline cette planche molletonnée, et cela leur permet de se reposer tout en étant soutenus. Les Américains avaient imaginé cela pour *My Fair Lady* [George Cukor, 1964].

PM : *Comment effectuez-vous vos recherches sur les costumes et les tissus ?*

YSdN : Tout ce que je sais, je l'ai appris en ouvrant les livres et en regardant les tableaux. Par exemple, comment marcher avec des poulaines, ces chaussures qui pouvaient faire jusqu'à deux fois et demie la longueur du pied

quand vous apparteniez à la noblesse. Si un comédien essaie seul de marcher avec des poulaines, il fera trois pas et sera par terre, il ne peut pas faire autrement. Les gens avaient au bout des chaussures des petits anneaux, des baguettes et des petites chaînes et c'est ainsi qu'ils arrivaient à marcher.

C'est un métier où il faut apprendre à fureter dans tous les coins et passer son temps au musée. Je lis énormément d'ouvrages sur les tissus, les costumes comme *La Culture des apparences* de Pierre Roche [1989], les ouvrages d'Odile Blanc ou de Françoise Piponnier sur le Moyen Âge ou le passionnant *Dictionnaire culturel du tissu*, dirigé par Régis Debray et Patrice Hugues [2005]. J'ai beaucoup fréquenté les bibliothèques, le musée d'histoire de France à Versailles, le musée Carnavalet... Quand on lit beaucoup, on échappe au document et il est souvent intéressant de garder en mémoire les détails.

Dans le cas de *Danton* de Wajda par exemple, j'avais préparé pour la télévision un *Saint-Just* [*Saint-Just ou la force des choses*, Pierre Cardinal, 1974] avant et cela m'a beaucoup aidée. J'avais lu que Saint-Just s'épuisait littéralement à cheval, tous les matins, dans les bois à Vincennes. C'était un fou d'équitation et c'était sûrement un moyen pour lui d'évacuer la pression. C'est pour cela que, dans le film, on le voit toujours avec un costume d'écuyer et une cravache. J'avais aussi lu des choses sur l'échafaud et ce qui se passait autour. Il n'y avait pas de cordage autour de l'échafaud jusqu'au jour où le fils du bourreau Sanson a dérapé dans le sang gluant et est tombé mortellement de l'échafaud. À partir de ce moment-là, Sanson, qui ne voulait pas perdre son autre fils, a fait tendre des protections tout autour si bien qu'au moment de la mort de Danton, il y avait des cordes. Toujours pour *Danton*, un détail que j'avais lu dans *Les Confessions d'un enfant du siècle* de Musset m'avait marquée : les enfants des guillotins portaient un fil rouge autour du cou pour se reconnaître et, quand le hasard faisait qu'ils se croisaient, ils laissaient tomber leur tête en avant pour se saluer. Je l'ai raconté un jour à Wajda qui l'a mis dans son film : la femme de Camille Desmoulins met un fil rouge autour de son cou au moment de la condamnation de son mari. Autre anecdote dont, cette fois, je me suis bien gardée de parler à Wajda car il nous l'aurait demandé et cela aurait été pour le moins difficile : les alentours de l'échafaud étaient noirs de mouches...



Danton, Andrzej Wajda (1983)

PM : *Vous parlez des tableaux comme source de recherche : la pose et le costume y relèvent d'une composition. Dans quelle mesure peut-on savoir si le tableau n'est pas trompeur ?*

YSdN : C'est pour cette raison que je me suis surtout intéressée aux dessinateurs. Il faut connaître l'œuvre dessinée des peintres et les travaux des dessinateurs de chaque époque. C'est surtout vrai pour les petites gens. On a beaucoup d'informations sur les grands mais beaucoup moins sur les gens ordinaires. Cette richesse, cette diversité dans la forme des costumes apporte quelque chose à l'image. L'idée est aussi de faire un film historique différent d'autres films historiques qui répètent inlassablement les mêmes poncifs sur les costumes. La mode est très changeante et tenir compte de cette évolution peut se révéler très enrichissant.

PM : *Le plan de travail est indispensable pour le travail des costumes. Quand l'avez-vous en main ?*

YSdN : Le plan de travail arrive assez tard. On en a déjà une idée avec le scénario, et je sais quelles sont les intentions du metteur en scène au moment de commencer. Quand j'ai le plan de travail en main, je mets au point la liste des séquences raccord. J'indique les costumes successifs (C1, C2, C3...) et les raccords entre les séquences. Autrefois, je donnais un nom aux costumes mais c'est devenu trop compliqué. Cela fait normalement partie du travail de la scripte, mais je le fais en amont pour aider mes habilleuses et mon assistante à

suivre. À cinq heures du matin, la scripte n'est pas encore arrivée, donc c'est bien d'avoir tous ces renseignements. En revanche, ce que je ne sais pas, c'est comment l'acteur a terminé la dernière séquence. Si un élément a changé, c'est à la scripte de me le dire.

PM : *Vous êtes présente sur le tournage ?*

YSdN : Oui, tout le temps, avec mon assistante et les habilleuses. Autant je n'ai pas besoin de nombreuses assistantes, autant j'ai besoin d'habilleuses solides. Au moment du tournage, il en faut toujours une sur le plateau. Ensuite, pour s'occuper de la figuration, on engage trois, quatre, cinq habilleuses, jusqu'à trente pour certains films. Sur *Vatel*, j'en avais au moins une trentaine.

Les habilleuses doivent avoir une bonne connaissance de la couture car si quelque chose craque, il faut qu'elles puissent recoudre. Quand on fait des essayages de figuration, fatalement, il y a de la retouche. On ne fait pas les costumes de la figuration sur mesure ; on fait faire tant de costumes en taille 38, 40... Pour la figuration, je demande toujours qu'on pense aux grosses femmes. À certaines époques, les femmes étaient plus rondes. Je dis aux assistants : « Trouvez-moi des rondeurs. » La morphologie change... Il faut en tenir compte.

PM : *Comment avez-vous travaillé sur Danton ? Dans ce film, l'harmonie des couleurs est frappante, notamment pour les scènes de groupes.*

YSdN : De manière générale, les costumes doivent fonctionner comme une palette quand on les voit les uns à côté des autres. Dans les groupes, les personnages doivent aller ensemble tout en n'ayant pas l'air d'être préparés pour aller ensemble.

Pour *Danton*, Wajda m'avait demandé des couleurs très froides pour le côté Robespierre et chaudes pour le côté Danton, pour le peuple. Sur ce film, il y a eu un problème au sujet des couleurs avec le chef opérateur Igor Luther, qui ne parlait pas du tout français. J'avais préparé tous les costumes et je ne l'ai rencontré que la veille du tournage. Il regarde ce que j'avais fait, parle au traducteur qui se tourne vers moi et me dit : « C'est embêtant, il déteste le rouge. » Je lui ai répondu : « Alors là, c'est raté ! Le rouge est quand même la couleur de la Révolution... » Tous mes rouges étaient descendus au maximum pour que cela ne claque pas, ils étaient plutôt dans les bordeaux et très rarement violents. Quand ils étaient violents, ils étaient généralement teints. Et finalement il a été obligé de les éclairer. Comment montrer une carmagnole,

sinon ? Les carmagnoles et les grandes ceintures qui entouraient la taille étaient très souvent rouges



Vatel, Roland Joffé, 2000

PM : Dans *Vatel* aussi, les costumes fonctionnent en termes d'opposition : la cour d'un côté, les cuisines de l'autre.

YSdN : Pour *Vatel*, on a dû exécuter pas moins de mille costumes. J'avais une équipe énorme qui faisait les bijoux, les chaussures, les chapeaux. J'ai aussi travaillé avec un perruquier. Pour Colbert, j'étais un peu ennuyée par les choix de Joffé car j'avais proposé une maquette assez proche de la vraie coiffure de Colbert, mais ils ont un peu cassé cette vérité historique.

Au départ, quand j'ai rencontré Joffé, il m'a demandé de faire quelques croquis pour voir ce que j'imaginais. J'ai décidé de ne pas dessiner la cour (c'est banal, tout le monde saurait le faire). J'ai donc fait des croquis de la cuisine et cela lui a plu. Plus tard, pour la cour, il m'a dit : « Je voudrais que ce soit japonais. » Je lui ai répondu : « Japonais ? Louis XIV japonais ?... Il a certes reçu le Grand Turc, mais japonais... » Bon, j'ai accepté, et, simplement, nous avons un peu agrandi le volume des manches, avec de grands revers. Si Joffé m'avait dit qu'il ne voulait pas de perruque, je serais partie, mais là, on a seulement réinterprété la coupe et le volume afin d'obtenir une silhouette plus graphique.

C'était une époque très étonnante, où les hommes étaient parés et portaient des perruques tandis que les femmes avaient de petites têtes sans perruque. Les perruques des femmes apparaissent beaucoup plus tard, sous la Régence : de petites perruques frisées, toutes petites, alors que les perruques des hommes ressemblaient à des crinières de lion. Dans *Le Retour de Casanova* d'Édouard Niermans [1992], j'ai fait porter à Alain Delon une perruque qui lui descendait jusqu'à la taille. Au début, il n'était pas du tout content, mais une fois la

perruque sur la tête, il a changé d'avis. Cela lui donnait une force, une majesté animale. Il était devenu un lion et savait très bien se servir de cette perruque. Pour *Les Chouans* [1988] aussi j'avais un peu démodé Philippe Noiret en lui faisant porter une très longue perruque.

Dans *Vatel*, Joffé et le comédien Julian Glover ne voulaient pas de la perruque pourtant incroyable du prince de Condé. Dans le film, Condé ne porte pas de perruque, ce qui était impensable à l'époque. Je trouvais cela banal, d'autant qu'on le voit toujours comme ça d'un bout à l'autre. Pour la reine d'Espagne, j'avais imaginé garder sa coiffure très large et si spécifique. Il y avait tellement de personnages qu'il était nécessaire de pouvoir identifier facilement les plus importants.

Julian Sands, qui devait jouer le roi, était extraordinaire. Il est arrivé des États-Unis la veille du tournage. Je me suis rendu compte qu'il faisait bien 1 m 90 quand Louis XIV faisait 1 m 55... J'ai dit à Pierre Betoulle : « Vous me le préparez, vous lui mettez ses collants... » Il faut toujours faire les habillages petit à petit. Ne jamais commencer par la veste. Il faut que l'acteur sache exactement ce qu'il porte. Donc on lui a mis ses bas, sa culotte, sa chemise. Quand il a eu mis tout cela, on lui a mis ses bottes. Pierre m'a appelé car Julian Sands ne voulait pas mettre de hauts talons. Je lui ai expliqué qu'il ne pouvait y échapper, car le roi portait des talons très hauts et rouges. Il a d'abord marché comme un canard mais a très vite compris comment marcher avec. Je lui ai mis ce très long manteau sur le dos et lui ai appris comment le porter et surtout comment pivoter. Il avait une très grande canne et ne savait pas comment l'utiliser : il faut ouvrir la marche, la ramener ensuite. Une fois qu'il a été habillé en roi de pied en cap, il est devenu Sa Majesté. Nous avons ouvert la porte afin qu'il présente le costume à la production et, comme un vrai mannequin, Sands a fait le tour de l'assemblée présente avec un mépris profond, a tourné rapidement, fier de montrer que son long manteau ne lui posait aucun problème, puis il s'est incliné, a tourné le dos et a quitté la pièce. Tout cela vous explique bien pourquoi il faut que le costume soit parfaitement adapté à l'acteur. On ne lui met que le costume du roi sur le dos, c'est à lui de devenir le roi, mais en l'habillant progressivement, en lui expliquant chaque pièce du costume, on l'aide à se sentir devenir le roi.

PM : *Quels autres choix de tissus ou de couleurs avez-vous fait pour Vatel ?*

YSdN : Les costumes étaient réalisés dans des matières magnifiques, de somptueux brocards. Certains costumes étaient faits de crin de cheval. C'est un tissu qui ne se plie pas. Du coup, tout est articulé au pliage du bras, autour de

la taille. Le tissu était doublé, pour lui donner un côté très chaud, gansé de daim et posé sur un fond d'or.

Toute la bande du duc d'Orléans était pensée dans des tons plutôt verts. Pour le costume du duc, il m'est arrivé de descendre un peu le vert afin qu'il ait la couleur voulue. J'avais acheté dans une très grande maison de Lyon, un magnifique tissu qui coûtait une fortune. J'en avais donc acheté juste ce que demandait le patron dessiné par Pierre Betoulle. Quand le tissu est arrivé, je l'ai étendu tout du long sur un fil avec des épingles et j'ai vaporisé de la peinture pour soie, un mélange de gris et d'ocre, pour descendre le vert afin qu'il ne soit ni trop neuf ni trop éclatant. Le costume restait très fort mais la couleur était un peu descendue.



Vatel, Roland Joffé, 2000

PM : *Vous aviez fait des essais avant, par sécurité ?*

YSdN : Pas vraiment. Chaque fois je changeais le mélange à projeter, je ne faisais pas attention si j'en mettais trop ou pas assez. Mais cela s'est bien passé. Je préfère le faire moi-même : c'est assez délicat, d'autant qu'il faut commencer

à vaporiser avant le tissu et non au moment où le tissu commence. C'est redoutable, je ne peux pas abandonner cette responsabilité. De manière générale, il faut traiter le tissu avant la réalisation du costume car si on le fait bouillir, il risque de rétrécir. Il n'y a pas que les teintures. Pour vieillir un habit par exemple, il existe des tas de recettes délicieuses comme placer les habits dans un lave-linge avec des pierres. J'ai un atelier spécial pour cela. On peut broser la toile en tous sens avec des brosses un peu dures, les faire tremper dans de l'huile, etc.

PM : *Pour en revenir à Vatel, comment étaient conçus les costumes des personnages qui ne font pas partie de la cour : les cuisiniers, les jardiniers ?*

YSdN : Tous les occupants des cuisines étaient habillés par Tirelli à Rome. Je voulais des couleurs cendre, le rouge du foyer et le rouge du sang. Chaque corporation avait ses vêtements et pour les connaître j'étais allée aux Compagnons de France. J'avais appris par exemple que la corporation des menuisiers portait du rouge sur la tête.

Pour les jardiniers, je me suis battue avec Joffé. Ceux qui plantaient les fleurs la nuit étaient vraiment en haillons, mais, s'ils rencontraient le roi le jour, ils étaient mieux habillés. Quand les premiers figurants sont arrivés, Roland a commencé à prendre des ciseaux pour déchirer leurs costumes qu'il trouvait trop propres. Je lui ai expliqué : « Non, le roi ne peut voir la saleté. Je t'ai fait aussi des jardiniers dégoutants mais c'est qu'ils travaillent de nuit, pas le jour. »

PM : *Dans le film Jean Galmot, aventurier d'Alain Maline (1990), vous avez dû travailler les costumes au fur et à mesure du tournage ?*

YSdN : Oui, quand Jean Galmot, joué par Christophe Malavoy, arrive à Cayenne, il est très correctement habillé. Pendant le dîner, il est drogué et enlevé, et il va rester avec le paludisme au fin fond de la forêt de Guyane. Le costume devient petit à petit une vraie serpillière. Nous avons tourné en pleine nature, pas loin de la jungle. Je mettais la redingote de Jean Galmot directement dans l'eau du fleuve pour qu'elle rétrécisse, je la salissais et je la mettais à sécher sur un énorme caillou brûlant de soleil.

PM : *Dans Le Frère du guerrier de Pierre Jolivet (2002), Guillaume Canet porte une longue chemise au coloris dégradé, blanche en haut et tirant vers le noir en bas.*

YSdN : Oui, parce que son personnage, Arnaud, vit dans la boue, il a été battu par les brigands... Nous avons même fait des traces très douteuses sur sa chemise. Comme nous tournions dans un endroit assez froid, nous l'avions habillé avec de la soie un peu sauvage, un type de soie très épais. Cela lui tenait un peu chaud et dessous – il faut aussi y penser – il avait des sous-vêtements suisses en soie qui coûtent une fortune et que j'avais traités de manière à les assembler à son costume.

J'ai beaucoup utilisé le lin pour les costumes de ce film. Or, c'était quasiment impossible que les personnages en portent. Seule la très haute société en portait, tout comme le coton. Dans les campagnes, on portait le chanvre. Mais pour le confort du comédien... le chanvre, cela gratte beaucoup. J'aime bien pousser le réalisme, mais il ne faut pas non plus exagérer.

Pour la scène où la mère meurt au début du film, Jolivet m'a dit : « On ne va pas lui remonter le drapeau sur la tête, c'est trop classique. Que pourrait-on trouver d'autre ? » Je lui ai proposé de lui faire un bonnet et, sur ce bonnet, il y avait un grand morceau de tissu qu'on a ramené sur le visage de la mère. On la voile ainsi sur son lit de mort, en rabattant le tissu...

PM : *Dans ce film, les costumes soulignent le caractère interchangeable des deux frères, Arnaud et Thomas.*

YSdN : Oui, car à un moment, Thomas, joué par Vincent Lindon, endosse le costume d'Arnaud. J'aime que les comédiens soient très à l'aise, or j'avais repéré que Vincent Lindon, dans la vie, ne portait que des jeans. Du coup, j'ai acheté de la toile de jean que j'ai teinte. J'ai fait des bouillons pour lui donner un côté très usé et je lui ai fait un pantalon avec cette toile, et du cuir pour qu'il tienne bien en selle. Tout son pantalon est capitonné, il n'avait pas de risque de se blesser. En bas, c'est coupé comme une culotte de cheval avec une sorte de laçage qui lui permettait de ramener tout pour qu'il mette ses bottes. Et le jeans était lavé, usé, cassé, si bien qu'il a retrouvé sur lui la matière qu'il avait l'habitude de porter.

PM : *Cet aspect matelassé est également présent dans le gilet.*

YSdN : C'est un gilet qu'on portait sous l'armure et qui était en soie assez costaude ou en cuir genre chamois. On calait l'armure sur ce gilet pour éviter les pincements des écrevisses, des articulations. Pour moi, Lindon incarnait un personnage qui s'habillait de rapine. Il volait à droite, à gauche. On pouvait

trouver un lin qui faisait penser aux tissus d'Orient, parce qu'on pouvait imaginer qu'il avait dépouillé un croisé.

PM : *Tous les costumes sont dans les tons de terre et de boue.*

YSdN : Oui, il fallait que ce soit terre. De toute façon, à l'époque, ce n'était pas riche, la couleur. Le brigand, lui, était beaucoup plus coloré. Il a piqué dans tous les coins possibles et imaginables, a probablement volé un seigneur, il a des armes qui ne lui appartiennent pas, des bijoux sur la tête.

PM : *Comment avez-vous travaillé les harmonies de couleurs dans Voleur de vie d'Yves Angelo (1998) ?*

YSdN : Pour les personnages qui, comme Dame Cimetière, jouée par Bulle Ogier, vivent sur l'île d'Ouessant, j'ai choisi des couleurs de l'île : lichen, vert, jaune... J'ai eu une petite tension avec Sandrine Bonnaire car, même si Olga, son personnage, n'était pas chic et ne quitte pas l'île non plus, elle a absolument tenu à avoir une jupe blanche alors que je lui en proposais une sombre. J'ai finalement trouvé un tissu qui n'était pas vraiment blanc mais qui, à l'image, donne un effet blanc.

Dans ce film, l'idée était de ne pas être pile à la mode du moment. Angelo, lui non plus, ne voulait pas quelque chose de trop contemporain, trop daté. Dans les films que je voyais à l'époque, tout le monde portait des jeans bleus, un haut un peu coloré et des Nike. Il n'en était pas question pour ce film. J'ai acheté des kilos de vêtements à Emmaüs. Les personnages principaux étaient habillés sur mesure, hormis quelques vêtements, mais ces achats m'ont servi pour habiller tous les autres personnages. Et j'ai tout teint dans les tons gris, bleus et ocre, les couleurs d'Ouessant. Avec mon assistante, nous avons tout teint nous-mêmes. On s'en fichait si c'était esquiné. Certaines matières rendaient bien tandis que d'autres, en nylon par exemple, n'ont pas supporté, et les vêtements ressortaient parfois fendus ou abîmés. Mais j'en avais acheté pour six mille francs d'alors, et j'ai habillé tout le monde avec cette énorme pile de costumes. Ces teintures permettent de donner un peu d'intemporalité au film ; on arrive moins à situer l'époque.

PM : *La question du son semble toujours poser problème aux créateurs de costumes. Comment travaillez-vous avec les ingénieurs du son ?*

YSdN : Pour ma part, j'ai toujours fabriqué pour mes camarades du son des petits sacs en coton que j'équipe moi-même et qui permettent de brancher le micro installé dans le costume. Je n'aime pas qu'on aille soulever les jupes, embêter les comédiens, les mettre mal à l'aise, d'autant que cela se passe généralement au moment de jouer. Si ces petits sacs risquent de se voir comme sur les vestes d'hommes de profil, ils sont faits dans le même tissu que le costume. Les comédiens peuvent avoir des réactions assez violentes. Il n'était pas question par exemple d'aller bricoler autour d'Alain Delon quand il était prêt à tourner. Son matériel était donc prêt et il ne restait plus qu'à brancher le micro. Mimi, mon habilleuse, savait très bien quand et comment brancher le matériel. Par ailleurs, j'utilise généralement du lin, du fil d'Écosse, car cela ne fait pas de bruit, contrairement au nylon qui produit de l'électricité, qui crépite. Pour peu que le comédien soit nerveux, c'est terrible !

PM : *La soie aussi fait du bruit...*

YSdN : Ce n'est pas la même chose, cela ne crépite pas pareil. À ce moment-là, on place le micro à l'intérieur, entouré d'un coton qui le protège, on met une chemise en coton qui étouffe le bruit, on l'isole de la soie. S'il s'agit d'un costume de femme, le micro reste souvent dans le décolleté. Pour l'homme, il y a vraiment de quoi le caser, sur un côté du vêtement par exemple.

Le taffetas fait beaucoup de bruit car c'est une soie cassante tandis qu'un satin est plus rond, plus doux. Mais j'ai toujours eu des robes invraisemblables et on y est toujours arrivé. Lorsque les femmes avaient des traînes, pour les bas de jupon, je faisais des volants superposés de gros coton, si bien que le bruit de la soie ou du taffetas était très amorti.

PM : *Pour prendre un exemple, l'ingénieur du son Jean-Pierre Ruh, sur Guy de Maupassant, était-il attentif aux bruits du tissu en son direct ?*

YSdN : Ruh était quelqu'un de très minutieux. Il nous disait toujours : « On voit qu'elles sont en robe de soirée et on sait très bien qu'il y a un bruit de soie intéressant. Il faut le laisser et même le capter. » Quand les comédiens étaient en gros plan et sans marcher, on relevait au maximum les traînes avec des pinces à linge ou avec des épingles, même si, avec le poids du tissu, elles risquent de déchirer le vêtement. Quand nous avons fait la grande entrée chez la princesse de Potocka, les femmes ont des robes du soir énormes avec des traînes de deux ou trois mètres, en taffetas, soie, satin. Il y avait un froufrou très joli et peu de texte. Ruh attendait la fin du tournage et enregistrerait des

« sons seuls ». Sur le plateau, on faisait marcher de long en large les acteurs de complément et il mettait son micro pratiquement dans les jupes des femmes. Il se promenait avec son micro, se rapprochait, s'éloignait. Il obtenait ainsi toutes sortes de niveaux de bruits. Ruh était quelqu'un de merveilleux. J'ai regretté de n'avoir travaillé qu'une fois avec lui. Mais, mis à part un petit crépage de chignon avec l'ingénieur du son au début du tournage d'*Un amour de Swann*, cela s'est toujours bien passé. Quant aux metteurs en scène, certains comme Drach ou Schlöndorff aiment bien le bruit des tissus.

PM : *Dans le dossier rassemblant les maquettes pour L'Amant de Jean-Jacques Annaud (1992) que vous m'avez montré, j'ai aperçu des photos de famille. Vous êtes-vous inspirée de vos souvenirs familiaux de Saïgon pour ce film ?*

YSdN : Seulement un petit peu.

PM : *Vous avez fait faire tous les costumes, y compris ceux des gens du pays ?*

YSdN : Oui, tout était création, comme pour *Vatel*. À la fin de ma carrière, je ne souhaitais plus louer de costumes. Cela ne me plaisait pas et surtout les costumes de location n'arrivaient pas à se rencontrer avec les miens. J'ai commencé la préparation en septembre 1990, nous avons commencé à tourner en janvier 1991 et je ne suis pas rentrée avant fin juillet. C'était un projet terriblement compliqué. Les ateliers qui fabriquaient les sabots en bois avec la barre qui passe au-dessus se trouvaient perdus dans la campagne vietnamienne ; il fallait faire des kilomètres pour les obtenir, de même pour trouver les tissus que je voulais. Nous avons fini par partir à la frontière du Cambodge pour acheter le lan, cette soie fameuse, si particulière qui combine fluidité et texture. À Saïgon, on me proposait des choses dans l'esprit, mais c'était du nylon, cela n'avait pas du tout le même aspect. Les tissus qu'on me présentait ressemblaient vraiment à de la nappe en toile cirée. Dans ce film, j'ai même dessiné les chaussures du marié en satin brodé. Nous avons fabriqué, je crois, plus de mille paires de chaussures.

PM : *Les hauts talons un peu trop grands pour l'héroïne, jouée par Jane March, jouent d'ailleurs un rôle important dans le film.*

YSdN : J'ai conçu ces chaussures de soirée en décalage total avec la robe, la ceinture du grand frère et le chapeau d'homme. Quand la jeune fille est sur le

bac, accoudée, on voit que les chaussures sont trop grandes. En fait, Jane March avait une paire qui lui allait pour qu'elle puisse marcher sans tomber, et une autre, un peu trop grande, notamment pour cette scène. Je les ai dessinées moi-même : elles étaient en satin noir avec des brillants. J'ai ensuite retiré certains brillants, je les ai frottés et travaillés au chalumeau pour les vieillir et les abîmer. J'ai poncé avec du papier de verre et brûlé le tissu pour donner un côté recroquevillé qu'ont les vieilles chaussures. J'ai surtout fait cela sur la paire trop grande. La paire qui lui allait a été moins travaillée afin qu'elle y soit plus à



l'aise. Son chapeau a également été dessiné. Là aussi, afin de le vieillir, j'avais vaporisé très légèrement le feutre qui était d'un vieux rose passé avec un gris perle, en insistant autour du ruban, là où l'on transpire de la tête.



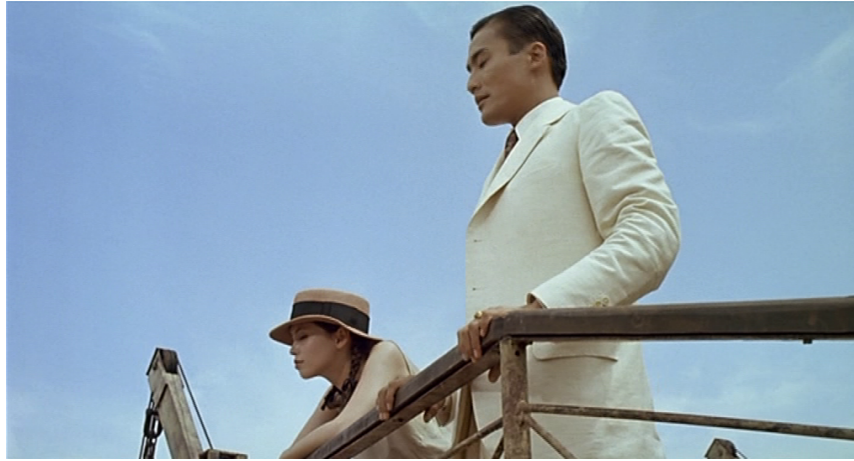


L'Amant, Jean-Jacques Annaud, 1992

PM : *En revanche, les chaussures de Tony Leung Ka Fai, l'amant, sont luxueuses.*

YSdN : Je suis carrément allée chez John Lobb, le plus grand chausseur qu'on puisse trouver en Angleterre. Tony Leung porte des Derby magnifiques qui ont coûté une fortune. J'en avais deux paires. Il vaut mieux en avoir une de rechange au cas où. Pour moi, ce sont les détails dans lesquels il faut vraiment mettre l'argent. Là, cela n'a posé aucune difficulté.





L'Amant, Jean-Jacques Annaud, 1992

PM : *Dans ses chaussures comme ses vêtements, on a le sentiment que cette très jeune femme, entre deux âges, est indéfinissable et on ressent une impression d'inadéquation. Sa robe est la fois sensuelle et un peu inadaptée, un peu trop grande là aussi...*

YSdN : Oui, c'est une ancienne robe de sa mère et sa mère est beaucoup plus grande qu'elle. C'est ma robe préférée. Lorsqu'on dessine une belle robe, une robe historique, on est toujours plus ou moins sûr de réussir. Mais là, réaliser cette petite robe décrite par Marguerite Duras, c'était un défi. C'est le costume le plus difficile que j'aie jamais eu à réaliser. Il fallait qu'on reconnaisse aussitôt cette robe sans que cela devienne une obsession, il fallait qu'on l'oublie aussi vite. Je voulais quelque chose de très simple mais qu'il s'agisse quand même d'une robe de cocktail. J'ai fait cinq prototypes, et chaque fois, Annaud les trouvait trop élégantes. Jane March est, depuis son plus jeune âge, habituée aux publicités et aux plateaux. Elle prenait admirablement la lumière et savait très bien comment se placer. Elle était ravissante, et tout de suite, tout devenait trop beau sur elle.

Je m'étais dit que le plus simple était de faire un débardeur long, une sorte de long tee-shirt et de le ceinturer à la taille. Mais il fallait que cette jeune fille soit élégante aussi. La veille du départ pour le Vietnam, Annaud a voulu voir la robe que je venais de finir. Il arrive avec Jane March, je lui mets la robe que j'avais fait broder à Saigon. Annaud me dit : « Ah oui, c'est tout à fait cela ! » Et puis, au bout d'un moment, Jane a commencé à minauder et il a ajouté : « Mais c'est encore beaucoup trop beau. » Nous devions partir le lendemain... Je lui ai dit d'aller déjeuner et de revenir avec Jane une heure plus tard. J'ai mis la robe dans le lave-linge, y ai ajouté de l'encre de chine très diluée et un petit peu

d'ocre et j'ai mis l'appareil en marche. Au bout d'un quart d'heure, j'ai ressorti la robe qui avait pris un ton de rêve : sale et gris. Le tissu était juste terni comme il fallait, la broderie ne brillait plus et tout était descendu d'un ton. C'était très léger, juste un petit jus... J'ai rhabillé Jane March en lui disant d'éviter de faire la belle et j'ai rassuré Annaud : « Tu verras, quand elle aura couru dans tout Saigon, avec la chaleur qu'il y fait, cela va la casser. » Elle est sortie avec cette robe reprise de partout et descendue de valeur et Annaud m'a dit : « C'est gagné ! C'est la robe ! »

C'est ce petit bout de chiffon qui m'a donné le plus de mal. Et c'est ma robe préférée. C'est joli de faire la duchesse de Guermantes, c'est très élégant, c'est ce que j'appelle le costume à effet. Tandis que là, on est vraiment du côté du vêtement porté. Pour moi, le costume est d'abord et avant tout un vêtement, et un vêtement cela s'endosse. Quand on habille les comédiens, il faut bien veiller à ce que les deux s'accordent. C'est pour cela que je travaille toujours avec une photo du comédien. Je demande toujours à la production, aux agents, des photographies au naturel. Je ne veux pas voir l'acteur en costume ou dans un autre film ; je veux le voir tel qu'il est dans la vie.