

Entretien avec Dorothée Guiraud¹, créatrice de costumes

par Guillaume Jaehnert



Dorothée Guiraud est née en 1970. D'abord formée aux techniques de la confection à Marseille, elle se perfectionne en stylisme de mode lors de son arrivée à Paris au début des années 1990. Parallèlement à son poste à l'habillage au théâtre de Chelles, Dorothée Guiraud débute la création de costumes pour le cinéma avec le court-métrage *Tous les garçons mis en scène par Étienne Faure* en 1992. Au milieu des années 1990, elle fait la rencontre décisive des frères Bruno et Denis Podalydès sur le tournage de *Dieu seul me voit* (Versailles-Chantiers), où elle occupe un poste d'assistante. En 1997, Noémie Lvovskiy est la première à l'engager au poste le plus élevé, celui de créatrice de costumes, sur le tournage du film *Petites*. Depuis 2012, Dorothée Guiraud mène de front la création de costumes avec la direction artistique de la ligne de bijoux Maison Violette. En 2019, les costumes qu'elle a créés pour *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma) lui valent d'être nommée aux César des meilleurs costumes. La récurrence de ses partenariats avec les metteurs en scène, à parité entre hommes et femmes, invite à une relecture de son travail au prisme de la création collective.



Le goût de la collaboration

Guillaume Jaehnert : Vous avez débuté votre carrière très jeune, dans les années 1990. Un créateur ou une créatrice de costumes en particulier vous a-t-il transmis le goût et les techniques du métier ou bien vous êtes-vous lancée en autodidacte ?

¹ Entretien réalisé en octobre 2019, suivi par plusieurs appels téléphoniques, échanges de mails et documents jusqu'en avril 2022.

Dorothée Guiraud : J'ai commencé très jeune, en effet, ce qui fait qu'à l'époque je n'avais pas une idée précise de ce que représentait le travail de créatrice de costumes appliqué au domaine précis de l'audiovisuel. Le vêtement m'a fascinée avant le cinéma. J'allais peu au cinéma d'ailleurs. Ce que je connaissais du cinéma, je l'apprenais beaucoup par la presse. J'ai d'abord suivi une formation sur les techniques de conception et de réalisation du vêtement à Marseille. Je l'ai ensuite complétée à Paris où je me suis davantage orientée vers le stylisme de mode. J'ai commencé un BTS en banlieue parisienne, mais j'ai préféré intégrer une formation à Duperré², que j'ai obtenue.

GJ : Cela vous est-il arrivé de travailler avec des camarades de votre promotion ?

DG : J'ai croisé une ancienne camarade, qui ne travaille pas dans l'audiovisuel à ma connaissance, et sinon je n'ai pas le souvenir d'avoir revu des ancien.nes de ma promotion dans un cadre professionnel. Nous étions un petit groupe, pour ce que je m'en souvienne, je dirais environ une douzaine de personnes.

GJ : Vous étiez donc formée aux costumes ou bien aux vêtements ?

DG : À Marseille, c'était beaucoup le vêtement. À Paris aussi, le stylisme de mode prévalait sur le reste. J'ai aussi fait des stages, pour me perfectionner. Grâce à Gil Noir³, que j'assistais sur le tournage du film de Gérard Lauzier, *Le Plus Beau Métier du Monde* (1996), j'ai pu faire un stage aux Ateliers du Costume⁴ par la suite. J'ai aussi débuté au théâtre de Chelles, où je m'occupais principalement de l'habillage pour une pièce, *Pinocchio*.

GJ : Que motivait votre venue à Paris ? C'était plutôt pour le travail ou bien pour la formation ?

DG : C'était pour la formation, au départ. J'ai terminé l'école Duperré en six mois, parce que je suivais une formation accélérée pour adultes. De fil en

² Fondée en 1864, l'École Duperré est un établissement public qui dispense un enseignement supérieur dédié à la mode, à la création textile et au design.

³ Créatrice de costume et cheffe costumière, Gilette Noir (dite Gil) est décédée en 2018. Elle a notamment accompagné Gérard Depardieu.

⁴ Les Ateliers du Costume ont été ouverts en 1970 à l'initiative de Danièle Boutard (diplômée de l'École du Louvre et nommée maître d'art en 2002) et Edwige Sinègre. Situés au 10, cité de Trévise (75009), ils ont fermé à la fin des années 2000.

aiguille, j'ai vite trouvé du travail. Mon installation à Paris a facilité mon intégration professionnelle. J'avais à peine une vingtaine d'années quand ma cousine m'a présentée à Étienne Faure, qui préparait son court-métrage *Tous les garçons*. Il m'a embauchée pour m'occuper des costumes. Je gravitais autour d'un groupe de personnes de mon âge qui aimait le cinéma et les spectacles, c'est par ce biais que j'y ai moi-même pris goût. Dès le début, le réseau a été important, mais je pense que cela se vérifie pour beaucoup de gens. Les rencontres m'ont aidée à trouver du travail, mais aussi à affiner mes goûts. Auparavant, j'étais à Marseille. Je n'y trouvais pas de projets mais je ne cherchais pas encore véritablement. J'avais envie d'apprendre avant de travailler. Paris m'attirait pour plusieurs raisons : la culture et aussi la diversité des formations. C'est une ville qui facilite les rencontres avec le milieu artistique.

GJ : *Vous souvenez-vous d'une rencontre en particulier ?*

DG : Plutôt plusieurs, par l'intermédiaire de Claire Langmann, directrice de production et régisseuse. C'est elle qui m'a présentée à Céline Sciamma et à Lucas Belvaux⁵. J'ai rencontré Claire sur un film de Bruno Podalydès, *Le Mystère de la chambre jaune* (2003).

GJ : *Le générique de Vif-Argent (Stéphane Batut, 2019), regroupe plusieurs acteurs, actrices et technicien.nes que l'on retrouve dans votre filmographie⁶ : c'était voulu ?*

DG : Finalement, nous retrouvons souvent les mêmes personnes, c'est une « famille » qui n'est pas si grande.

GJ : *Vous avez collaboré à plusieurs reprises avec des cinéastes et des acteurs.ices. Les relations sont analogues d'un tournage à l'autre, d'une collaboration à l'autre ?*

DG : Je dirais que c'est différent en fonction de la nature du projet et aussi du metteur en scène. Pour moi, ce sont les réalisatrices.ices qui ont des visions différentes du costume, c'est ça qui influence ma façon d'aborder mon travail.

⁵ Dorothée Guiraud a créé les costumes de *Chez Nous* (2017) et *Des Hommes* (2020).

⁶ Au générique de *Vif-Argent* : Céline Bozon (cheffe opératrice) et Delphine Jaffart (cheffe maquilleuse). Dorothée Guiraud et Stéphane Batut ont aussi collaboré avec Serge Bozon, Sandrine Kiberlain, Noémie Lvovsky ou encore Axelle Ropert sur plusieurs films.

Certains metteurs en scène ont une idée précise de ce qu'ils envisagent pour les costumes et d'autres moins, mais toutes et tous restent assez fidèles à cette approche plus ou moins consciente, plus ou moins exprimée, en fonction de leurs projets successifs. Dans les deux cas, je vois le film en cours de préparation comme une œuvre ouverte, dans laquelle je vais proposer des interprétations. Les idées des metteurs en scène sont les bienvenues. Par exemple, l'idée d'insérer des poches dans les costumes de *Portrait de la jeune fille en feu* venait de Céline Sciamma, elle le voulait pour le jeu tout en sachant que cela existait à l'époque évidemment. Je pense que le point central de la question est plutôt la façon dont on parvient à parler du vêtement à un.e autre technicien.ne (quel qu'il soit sur le plateau). Pour moi, c'est ce moment-là qui diffère : comment parvenir à exposer les enjeux que représente le costume à quelqu'un dont le vêtement n'est pas le métier ? Il s'agit, pour tous les corps de métiers présents dans la préparation du film, de trouver le bon angle pour faire l'éventail des possibilités à autrui. Le plus délicat, c'est de transmettre. Cela va dans les deux sens : en tant que créatrice de costumes, je dois parfois, entre guillemets, vulgariser mon propos, mais mon interlocuteur, le metteur en scène par exemple, essaie parfois de faire le chemin inverse pour mieux comprendre.

GJ : *Cela veut-il dire qu'une fois que vous avez travaillé avec un.e cinéaste, vous établissez une méthode que l'on retrouve de film en film ?*

DG : C'est un peu l'idée, dans la mesure où l'on se comprend mieux lorsque l'on se connaît, mais la collaboration est tout de même un peu plus subtile que cela d'un plateau à l'autre. La différence se ferait surtout entre un film d'époque et un film contemporain. Admettons que Thomas Lilti tourne un film d'époque, là l'approche des costumes ne serait pas la même que celle d'un film contemporain. La façon de communiquer sur les costumes comporte des changements entre l'histoire et le présent. C'est encore plus difficile d'échanger sur les costumes dans le cadre d'un film contemporain parce qu'on a tendance à codifier. Sur un film contemporain, des stéréotypes viennent à l'esprit. On choisit alors d'aborder dans leur sens, ou le contraire. Avec Thomas Lilti, en ce moment, nous avons tendance à détourner ces codes. Sur le tournage de la nouvelle saison d'*Hippocrate*, on pense autrement le costume contemporain. Pour habiller un chirurgien, nous aurions pu penser à quelqu'un d'aisé financièrement, qui a des goûts classiques... Il est possible de se faire des idées qu'on peut tout aussi bien chercher à défaire. C'est la volonté de Thomas Lilti et là je le suis.

GJ : *Doit-on comprendre que vous êtes physiquement présente sur le(s) tournage(s) ?*

DG : Oui, je suis présente au début des tournages. C'est là le plus intéressant pour moi parce que c'est à la fois le lieu et le moment de la passation des savoirs avec mon équipe costumes. Me rendre physiquement sur les tournages me permet de discuter à la fois avec le metteur en scène et aussi avec les habilleurs.ses. Nous essayons au maximum de prendre le temps d'effectuer des ajustements, et comme cela les habilleurs.ses s'imprègnent de mon travail, mais je ne suis pas présente quotidiennement sur le plateau. Il n'est pas exceptionnel que la personne en charge de la création de costumes soit sur le plateau. Dans mon cas, ce n'est pas une décision que je prends seule, c'est de plus en plus souvent l'usage. J'essaie de m'ajuster le plus possible aux besoins, d'être là lorsqu'un acteur ou une actrice est présent.e pour son premier jour de tournage, ou quand il y a beaucoup de figuration notamment.

GJ : *Vous profitez de votre présence sur le plateau pour parler avec le ou la scrite ? Comment suivez-vous son approche des costumes ?*

DG : Je vois la scrite dès la préparation. Sinon, oui ma présence sur le plateau facilite nos dialogues mais pour ce point précis je fais aussi confiance aux habilleurs.ses. Au départ, c'est moi qui parle à la scrite puis ce sont davantage les habilleurs.ses qui prennent le relai.

GJ : *Vous échangez aussi avec les équipes de la régie ?*

DG : Je le peux, mais je ne me rappelle pas de « faits marquants » entre la régie et moi. Et pour cela, il peut m'arriver de déléguer à mes assistants.es.

GJ : *Il y a un moment où la communication devient plus évidente avec le réalisateur ou la réalisatrice ? Un stade où vous vous comprenez mieux ?*

DG : Les essayages ! Ou parfois, des méthodes « sur mesure ». Par exemple, nous étions convenues d'une méthode de travail avec Lucie Borleteau, la réalisatrice de *Chanson douce*, sorti en 2019. Nous n'avions pas toujours le temps de nous parler, c'est pourquoi je lui avais demandé de me donner deux ou trois adjectifs pour brosser les traits de certains personnages en particulier, et c'est à partir de là que je créais les costumes.

GJ : *Par exemple ?*

DG : Au début du film, les parents [joués par Antoine Reinartz et Leïla Bekhti] organisent une sélection des nourrices pour garder leurs enfants. Parmi les candidats.es, on trouve l'actrice Coralie Russier. Lucie m'avait dépeint le portrait de son personnage en quelques phrases, où l'on trouvait des mots clefs comme : « jeune », « folette », « belle poitrine ». Lucie avait aussi pensé que l'actrice pouvait jouer avec son vêtement, en enlevant une épaisseur pendant l'entretien avec les parents.

GJ : *Cela change-t-il quelque chose de créer les costumes dans une adaptation d'un livre ?*

DG : Concernant les adaptations, je lis le livre dès les débuts du travail. En fait, l'adaptation ne bride pas la création. Cela oriente mon travail différemment mais c'est tout aussi stimulant. Dans ce cas-là, j'essaie de confirmer ou au contraire de remettre en question les descriptions du scénario. Pour *Chanson douce*, j'ai habillé Karin Viard à partir d'un modèle type de robe, que j'ai décliné en trois variations de tissus différentes. Nous cherchions à donner un aspect monocorde au personnage, à montrer son esprit étiqueté.

Une rencontre décisive : les frères Podalydès

GJ : *Vous avez rejoint les frères Podalydès sur le tournage du deuxième opus de la trilogie versaillaise [Dieu seul me voit (Versailles-Chantiers)]. Pourquoi cela ?*

DG : Effectivement, j'ai pris le train en cours de route. Au moment où j'ai rejoint Bruno Podalydès, je ne faisais pas la création des costumes. Mon rôle était d'assister Juliette Chanaud⁷, qui m'avait engagée, et d'habiller les acteurs et les actrices. En fait, Juliette faisait partie de mon réseau puisque nous nous étions rencontrées dans le cadre du travail de Jean-Michel Ribes⁸ à la télévision et au théâtre. Juliette Chanaud était déjà occupée par d'autres projets et c'est comme cela que j'ai tenu le poste de créatrice de costumes sur le film suivant, *Liberté-Oléron* [sorti en 2001]. Ce n'était pas vraiment un problème de

⁷ Juliette Chanaud crée les costumes des pièces de Jean-Michel Ribes représentées au théâtre du Rond-Point. Au cinéma, elle est notamment créatrice de costumes récurrente des films mis en scène par Robert Guédiguian, Olivier Ducastel et Jacques Martineau. On retrouve également son travail à la télévision (*Noës d'or*, Nader. T. Homayoun, 2019).

⁸ Dorothée Guiraud a participé aux costumes du téléfilm *Berjac, coup de maître !* (1996). Juliette Chanaud a créé les costumes des films *Chacun pour toi* (1993) et *Musée haut, musée bas* (2007).

m'intégrer, puisque que j'avais rejoint le groupe via Juliette. Mais de toute façon ce que j'aime dans mon travail c'est mettre ma touche personnelle dans le projet de quelqu'un d'autre, que mon travail soit une partie d'une œuvre collective.

GJ : *Vous habillez aussi Denis Podalydès au théâtre ? Ou bien d'autres comédiens ?*

DG : Non, je n'habille pas Denis au théâtre. Denis me parle forcément un peu des mises en scène au Français mais c'est encore plus scindé. Pour les films, c'est Bruno qui fait appel à moi, et non Denis. Cela m'est arrivé de travailler ponctuellement pour le théâtre, et puis on me le propose moins. Mais si c'était possible, je l'habillerais volontiers sur les planches. La fluidité entre les deux univers serait un aspect important à gérer. Mais j'aime beaucoup les techniques et l'ambiance de travail du théâtre. J'y ai fait plusieurs incursions pour créer les costumes de quelques pièces⁹. Pour l'instant ce n'est pas au programme.

GJ : *Vous êtes créditée pour les « costumes » aux génériques d'ouverture de Liberté-Oléron ou encore du Mystère de la chambre jaune ; ou bien en tant que « cheffe costumière » au générique de fermeture de Comme un avion, mais pas comme « créatrice des costumes ». Le qualificatif a une importance pour vous ?*

DG : C'est surtout une question de rémunération, à chaque poste correspond un salaire. Du moment que mon travail est reconnu à sa juste valeur, et celui de mes équipes également, je ne m'attarde pas sur cela. Je n'ai pas le souvenir de m'être offusquée de ces expressions différentes. Dans un film contemporain, il est moins fréquent d'occuper le poste de « créatrice de costumes », parce que le poste est en fait attribué à une « cheffe costumière », et ce même si on fabrique des costumes.

GJ : *Quand vous ne créez pas les costumes, vous louez ? Vous travaillez de manière récurrente avec un loueur, dont vous connaissez le stock ?*

⁹ Au théâtre de Bobigny MC 93, Dorothée Guiraud a créé les costumes de la pièce *Fado Alexandrino* mise en scène par Georges Lavaudant en 2011. Elle a également créé les costumes de la mise en scène de *La Station Champbaudet* par Robert Canteralla donnée au théâtre d'Évreux en 2013.

DG : Je ne travaille pas avec un loueur en particulier. L'avantage d'être dans le métier, c'est que je commence à avoir une connaissance assez étendue des catalogues et que je peux puiser dans différents stocks. Il y a la France, bien sûr, et j'y suis attachée, mais on peut aussi aller voir dans d'autres pays. Je suis allée à Londres et plusieurs fois à Rome. Je vais là où je peux trouver potentiellement ce que je cherche mais je ne suis pas fidèle par principe à un fournisseur. Ce qui compte, c'est la cohérence finale de l'ensemble. Les loueurs, c'est surtout pour les films d'époque. Pour les films contemporains, je vais assez peu dans les services presse de maisons de mode. C'est intéressant, et je ne suis pas contre, mais ce n'est pas forcément ma démarche initiale. Je tiens à une relative liberté. Je ne vais pas voir une marque, mais plusieurs. Je ne veux pas collaborer avec une marque qui me donnerait accès à beaucoup de vêtements, certes, mais qui réduirait mes choix.

GJ : *Vous collaborez avec Bruno Podalydès sur tous ses films depuis les années 1990, exception faite d'Adieu Berthe, l'enterrement de Mémé (2012). Pourquoi cela ?*

DG : Oui, c'est vrai que c'est une exception. J'aurais participé avec grand plaisir à ce tournage mais la production a tardé à donner son feu vert. Entretemps, j'avais été démarchée pour un autre projet, *Madame Solario*, de René Féret, je ne pouvais plus reculer. Mais cela n'a en rien altéré nos relations de travail, et j'ai ensuite continué à travailler avec Bruno.

GJ : *Côté décors, Bruno Podalydès ne travaille pas avec les mêmes cheffes décorateurs.ices d'un plateau à l'autre. Vous parlez beaucoup des costumes avec les décors ? Au fil de toutes ces années, vous assumez un peu le rôle de directrice artistique, ou pas du tout ?*

DG : Moi ? Mais ce n'est pas mon rôle ! Non, non je ne me considère pas du tout comme telle. Je dialogue le plus possible, mais le changement ne nuit pas à ma créativité. Ces changements ne bousculent pas ma manière de travailler. D'ailleurs, je ne crois pas avoir déjà travaillé avec un.e directeur.ice artistique. Avec les décorateurs.trices, nous nous parlons pendant les réunions de production, nous accordons nos visions, échangeons beaucoup pendant la préparation. Changer de partenaires ne me dérange pas tant que cela. Je ne pense pas que Bruno soit opposé à conserver les mêmes techniciens.nes au décor, cela dépend peut-être de leur disponibilité d'un film à l'autre. Je n'en ai jamais parlé avec lui.

GJ : *D'autres technicien.nes font aussi partie de la « troupe Podalydès » : Anne-Françoise Brillet (photographe de plateau) ; Laurent Poirier (ingénieur du son), et parfois aussi Guillaume Plumejeau (assistant mise en scène). Cette récurrence favorise les échanges d'ordre professionnel entre vous ?*

Je crois que la photographe d'un film essaie d'être discrète de manière générale. Avec le directeur de la photographie, selon les projets nous échangeons beaucoup, notamment à propos des couleurs. En ce qui concerne les techniciens du son, c'est souvent de l'ordre de la technique. Nos échanges ont lieu dès la préparation. Pour le son, j'essaie d'éviter certaines matières, parce qu'elles peuvent gêner les prises par des bruissements. C'est le cas, notamment, avec des matières synthétiques, les tissus déperlants, et certaines torsions de coton. Avec Guillaume Plumejeau, nous avons de bons rapports, mais nos échanges restent limités s'agissant du costume.

GJ : *Travailler au sein de la « troupe », cela vous laisse plus de temps pour échanger en amont avec les autres techniciens, ou pas du tout ?*

DG : Non, pas vraiment. De manière générale, quand nous travaillons sur un film, le temps de préparation est souvent assez court (environ deux mois). Je dois dire qu'il y a, avec Bruno en particulier puisque c'est votre question, une relation de travail assez incroyable. En réalité, nous nous voyons peu avec les décors, les costumes, la mise en scène pendant la préparation. Mais ce qui fait que c'est réussi, c'est la présence de Bruno comme point central : il est à l'origine du projet, il le porte, son enthousiasme est communicatif et fédérateur. Même si nous nous parlons peu, nous avons trouvé un moyen pour mettre en commun notre travail : la production, Why Not. Si la production organise des réunions, c'est un plaisir de venir avec des propositions. C'est à cette occasion que nous nous mettons la pression parce que nous savons que c'est à ce moment-là que les échanges vont se renforcer entre nous tous.tes. Nous alternons ces réunions avec des phases de travail personnel. En revanche, non, je ne suis pas consultée en avance, même si nous nous connaissons bien.

GJ : *Et Denis Podalydès, vous parlez du costume avec lui ? Je me souviens du t-shirt qu'il porte dans Liberté-Oléron, c'est le même que celui de Jean Podalydès...*

DG : Pour le t-shirt, oui c'est fait exprès (ill.). Pour le reste, c'est un peu plus compliqué. Denis est parfois co-scénariste des films de Bruno [Liberté-Oléron,

Adieu Berthe], mais aujourd’hui il est assez occupé par ses projets en dehors des films de Bruno. Lorsqu’il est co-scénariste, le côté fraternel se trouve naturellement renforcé. Les répercussions dans mon travail sont assez limitées parce que c’est pour moi toujours la même joie de les retrouver. Ce n’est pas cela qui fait que Bruno ou Denis vont donner plus de consignes sur les costumes, d’ailleurs quand Denis est co-scénariste, aucun des deux ne m’en donne plus que l’autre.

GJ : *Cela vous est déjà arrivé qu’un de vos costumes influence une scène ? Ou inversement, que Bruno Podalydès ait une idée très précise d’un costume ? (Je pense aux blouses des vendeurs du magasin de bricolage dans Bancs Publics (Versailles Rive-Droite)).*

DG : Effectivement, pour ces blouses, Bruno avait appelé son magasin « BricoDream », c’est pourquoi j’ai cherché à donner un côté comique à la scène. C’était un jeu de mots avec les nuages, par métonymie avec le nom du magasin. Bruno n’avait pas d’idée sur les costumes, le résultat kitsch et appuyé vient de moi. Les films de Bruno, en l’occurrence celui-ci, m’incitent à suggérer des costumes éloignés du naturalisme. C’est ce qui change avec les films contemporains de Bruno Podalydès, c’est cette propension plus grande à pouvoir s’engager presque dans le grotesque pour des détails, comme ces blouses.



Liberté-Oléron, Denis (de dos) et Jean (à droite) Podalydès.

GJ : *Et par rapport aux costumes plus naturalistes, cela vous est arrivé de puiser dans la garde-robe personnelle d’un acteur ou d’une actrice ?*

DG : Oui, cela peut arriver. Je n'ai pas de souvenirs précis parce que j'essaie de ne pas le faire. Mon sentiment est de devoir composer quelque chose en dehors de leurs personnalités propres. Même si parfois les acteurs peuvent interpréter des rôles qui paraissent proches de leurs personnes, il me semble qu'il y a quand même un désir de rentrer dans la dimension du film. Choisir des costumes qui n'appartiennent pas à leur garde-robe favorise davantage cela et leur permet de s'extirper d'eux-mêmes et d'elles-mêmes pour mieux comprendre leurs personnages.



*Bancs Publics (Versailles Rive-Droite),
blouses du magasin « Bricodream ».*

GJ : *Vous diriez que Bruno et Denis Podalydès sont impliqués dans la création des costumes de leurs films ?*

DG : En fait, le critère du plaisir est primordial lorsqu'on travaille sur un film mis en scène par Bruno Podalydès. C'est valable pour tous les corps de métiers du plateau et, concernant le costume, Bruno a une exigence, c'est que l'acteur ou l'actrice ait plaisir à le porter. Il est soucieux du confort et de la justesse du vêtement, bien sûr, mais le plaisir de le porter doit servir à donner une dynamique et participer à l'osmose. C'est véritablement le fil conducteur de mon travail dans les films de Bruno.

GJ : *Votre rapport avec Bruno et Denis Podalydès a-t-il évolué depuis votre première collaboration ?*

DG : Je ne pense pas que nos relations aient véritablement changé avec le temps. Il y a une confiance qui est là. Je dois avoir une vision cohérente du projet. Je ne pense pas que Bruno travaillerait avec moi si mes propositions ne lui convenaient pas, il y a sûrement de la fidélité entre nous, mais je n'y vois pas d'exclusivité. Il se trouve que jusqu'ici j'ai pris énormément de plaisir à travailler pour ses films, et oui, j'espère continuer à travailler à ses côtés. La durée de notre relation n'a pas augmenté ses directives, ni fait baisser son intérêt pour mon travail et inversement. Nous sommes parvenus à une certaine constance dans nos rapports, c'est-à-dire que nous avons gardé une sorte de fraîcheur, de gaieté à un haut niveau de connivence. Je reste très libre, et lui, je crois, reste très franc sur mon travail.

GJ : *Cela vous est-il déjà arrivé de contredire un choix proposé par Bruno Podalydès ou un autre membre de l'équipe ?*

DG : Je n'ai pas le souvenir d'avoir contredit Bruno ou un membre de l'équipe. C'est peut-être un cliché, mais le travail sur un film de Bruno Podalydès est fluide. En revanche, j'ai déjà fait des propositions pour accorder, justement, le plaisir de l'actrice exigé par Bruno avec le rôle. Je me souviens du processus de conception des costumes de *Bécassine !* La bande dessinée a pour cadre les années 1920, et connaissant un peu Karin Viard, j'ai réfléchi à ce que pourraient donner les costumes de l'époque sur elle. J'ai pensé que les lignes des années 1930 seraient mieux appropriées. Cette liberté fonctionnait aussi parce que Karin occupe une place à part dans le film dans la mesure où les autres personnages féminins du film ont des costumes qui sont un peu hors mode (les domestiques principalement). C'était Karin qui marquait l'époque. Je lui en ai parlé avant Bruno, c'était un peu une erreur, j'aurais dû faire l'inverse mais l'idée m'a devancée. Bruno m'a fait confiance, dès que je lui en ai parlé. C'est aussi simple que cela.

L'équipe costumes, les acteurs et la production : trois facteurs importants de la création de costumes

GJ : *Comment échangez-vous avec vos équipes costumes ? Vous voyez, vos assistant.es ou bien vous communiquez indirectement au moyen de documents communs (type Google Docs) ? Vous faites des réunions additionnelles ?*

DG : Nous avons des rapports très simples, très directs. Nous nous voyons. Nous partageons ensemble plusieurs sortes de documents : des recherches

iconographiques, des *mood boards*, les croquis des costumes ou de détails à réaliser. Je préfère tirer le plus grand profit de nos réunions officielles afin de respecter la vie privée de mes collaborateurs.ices (et la mienne). Je tiens notamment à respecter les fins de semaines et les soirées. Vous savez, on pourrait travailler sans arrêt, mais je suis attachée au respect de la vie privée.

GJ : *Dessinez-vous souvent ?*

DG : Je dessine des maquettes essentiellement lorsque je fais fabriquer. Dans ce cas, je fais des croquis en couleurs, je dessine des détails de coupe, de motifs, que je peux proposer au metteur en scène.

GJ : *Choisissez-vous vos équipes costumes ?*

DG : Je choisis mon équipe, et ce n'est pas spécifique aux films de Bruno. Je travaille, par exemple, souvent avec Patricia Faget, qui m'assiste. Je l'ai rencontrée sur le tournage du *Mystère de la chambre jaune* par l'intermédiaire d'une amie brodeuse, Nadja Berruyer¹⁰. Je n'étais pas spécialisée dans le costume historique, c'est pourquoi j'ai fait appel à elle. Patricia est très compétente dans ce domaine, elle est diplômée de l'ENSATT¹¹. Nous avons travaillé ensemble sur plusieurs films par la suite. Je fais surtout appel à elle lorsque je travaille sur un film d'époque, comme *Portrait de la jeune fille en feu*. Dans cette configuration, Patricia constitue à son tour l'équipe qui travaille à l'atelier de fabrication. Nous en parlons, mais elle est libre. Nos choix ne sont pas en contradiction. J'essaie de la contacter aussi pour des besoins ponctuels en contemporain. Par exemple, c'est elle qui a fabriqué la veste à paillettes que l'on voit dans *Vif Argent*.

¹⁰ Un documentaire réalisé par Aurélie Martin est consacré à son travail. Nadja Berruyer a notamment collaboré au film *Brodeuses* mis en scène par Éléonore Faucher (2003).

¹¹ L'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) est le nom donné en 1969 au Centre de Formation Professionnelle du Spectacle créé à Paris en 1941. Son adresse parisienne lui vaut d'être surnommé « École de la rue Blanche » avant son déménagement à Lyon en 1997. Cette école nationale publique forme ses élèves aux diverses techniques du jeu, de la scénographie, de l'industrie culturelle théâtrale et propose notamment un cursus de conception de costumes.



Vif-Argent, Thimothée Robart
porte une veste confectionnée dans l'atelier de Patricia Faget

GJ : *Votre cheffe d'atelier n'est donc pas Stéphanie Huam ? C'est indiqué comme tel dans le générique de fermeture de Comme un avion.*

DG : Non, non, c'est bien Patricia. En revanche, Stéphanie Huam avait travaillé sur ce film. Je pense qu'elle est créditée comme cheffe d'atelier parce qu'elle a dû participer à la fabrication des costumes d'Agnès Jaoui en plus d'assumer d'autres tâches. Cette appellation renvoie à ce que nous disions sur les rémunérations, mais elle n'est pas la personne avec qui j'ai l'habitude de travailler.

GJ : *Vous choisissez aussi vos exécutants.es ?*

DG : Oui, je choisis aussi les exécutants.es de mes costumes, qui ne sont jamais des maisons de couture ou des grands ateliers comme l'Atelier Caraco¹² : je

¹² L'Atelier Caraco est un studio collectif de création et de réalisation sur-mesure de costumes pour les arts du spectacle et de vêtements pour la haute-couture fondé à Paris sur l'initiative de Claudine Lachaud et quatre collègues costumières en 1988 au 4 de la rue Saulnier (IX^e arrondissement). Il prend son nom du caraco, veste portée au XVIII^e siècle. Site Internet de l'atelier Caraco. Dernière consultation le 11 décembre 2020 [En ligne]. URL : <http://ateliercaraco.fr/genese/>

n'en ai pas l'habitude. Je travaille avec des ouvriers.ères spécialisés.es dans la coupe, comme Alpha Barry¹³, un tailleur qui vend et fabrique sur mesure dans le dix-neuvième arrondissement de Paris. C'est adapté, notamment, pour les petites séries. C'est lui qui a fabriqué les tuniques de couleurs que l'on voit dans la première saison de la série *Hippocrate*, par exemple. J'essaie de ne pas faire de première location¹⁴, parce que dans ce cas je ne connais pas bien les fabricants. Quand je monte un atelier dit « volant » (je réunis plusieurs personnes expertes dans la coupe et la réalisation des costumes pour les besoins d'un seul film et uniquement le temps de la fabrication), je travaille avec Patricia. Je préfère travailler ainsi, avec des collaborateurs.ices récurrent.es, c'est plus intéressant parce que nous nous comprenons mieux, nous nous entendons très bien et nous avons l'habitude de travailler ensemble.

GJ : *C'est pareil pour les habilleurs.euses ? Vous les choisissez ?*

DG : Oui, tout à fait. Mais il peut y avoir des exceptions parce que certain.es acteurs.ices s'attachent à leur habilleur.se personnel.le. Je comprends très bien, ce n'est pas un caprice de leur part : c'est assez intime comme rapport de travail. Sur le tournage de *Mères et Filles* [Julie Lopes Curval, 2009], c'est Aurélie Morille qui habillait Catherine Deneuve. Il arrive que cette habilleuse devienne aussi celle du reste du plateau. C'était le cas sur le tournage de *Des Hommes* : Valérie Le Hello, l'habilleuse récurrente de Gérard Depardieu, a également travaillé avec les autres acteurs.ices. J'essaie d'être la plus ouverte possible. Concernant les habilleurs.es, ces souhaits viennent le plus souvent des acteurs et des actrices, donc ce choix a une grande importance pour les mettre à l'aise. C'est dans cette optique que j'ai fait la connaissance d'Agathe Meinnemare¹⁵ sur le tournage de *Portrait de la jeune fille en feu*. Adèle Haenel avait suggéré (sans rien imposer) de travailler avec elle, par l'intermédiaire de la production, et j'étais heureuse à mon tour de pouvoir faire une nouvelle rencontre.

¹³ Fondé en 2005, l'atelier-boutique est situé au 58, rue Armand Carrel, 75019 Paris.

¹⁴ Si un organisme de location de costume dispose aussi d'ateliers propres de création, des costumes peuvent être créés, le plus souvent pour les besoins spécifiques d'un film, et ensuite intégrés au stock après le tournage. Ce système de première location peut convenir lorsque les stocks de costumes d'une certaine période sont déjà utilisés sur un ou plusieurs tournages de manière concomitante.

¹⁵ Diplômée de l'ENSATT, Agathe Meinnemare est habilleuse et costumière pour le spectacle et le cinéma. Elle a collaboré avec Anaïs Romand sur plusieurs tournages parmi lesquels *Saint Laurent*, *Journal d'une femme de chambre* ou encore *Les Gardiennes*, *La Douleur* et *Paris Police 1900*. Site Internet personnel d'Agathe Meinnemare. Dernière consultation le 22 octobre 2020. [En ligne]. URL : <https://agathemeinnemare.wordpress.com/>

GJ : *Les acteurs et actrices participent-ils donc aussi ?*

DG : Absolument. De manière générale, je n'aime pas imposer et je préfère la concertation. Et je dirais même que les acteurs et les actrices peuvent influencer mon travail de plusieurs façons. La première, c'est leur physionomie. J'ai beaucoup aimé habiller les actrices « glamour », comme Karin Viard mais aussi Agnès Jaoui. Ses costumes pour *Comme un avion* ont presque tous été fabriqués sur mesure parce qu'Agnès m'a inspiré la création. Sinon, la collaboration avec un acteur une actrice peut se faire à sa demande explicite. Je me souviens d'avoir beaucoup collaboré avec Sabine Azéma pour *Le Parfum de la dame en noir*.

GJ : *Sabine Azéma porte une robe Chanel dans ce film. L'idée de collaborer avec Chanel pour ce film venait de vous ?*

DG : Le travail avec Sabine, c'est formidable. Je me souviens de l'investissement particulier qui animait Sabine dans la préparation de ce film. Quand je l'ai rencontrée lorsque nous commençons à travailler sur le film, Sabine était portée par une énergie qui était très productive. Elle avait déjà joué dans le film précédent, *Le Mystère de la chambre jaune*, et était déjà entrée dans un véritable travail de recherche sur son costume. En quelque sorte, elle avait déjà anticipé une tâche assumée d'habitude par la créatrice de costumes, celle de la recherche iconographique et documentaire sur l'époque du film. Je ne l'ai pas du tout ressenti comme le désir de s'imposer, c'était vraiment de la curiosité et du plaisir. Je me souviens qu'elle m'avait parlé des repérages qu'elle avait faits elle-même aux puces. Il y avait bien quelque chose de l'ordre de la séduction dans toutes ses propositions. Je ne me souviens plus exactement comment s'est passée la collaboration avec Chanel, si Sabine avait repéré un modèle ou si elle m'avait proposé d'y aller sans savoir à l'avance ce que l'on y trouverait. En tout cas, c'est sûr, c'est Sabine qui m'y a amenée.

C'est typiquement le genre d'exemple où on peut véritablement parler d'une collaboration avec l'actrice dans la mesure où c'est Sabine qui m'a conduite sur un terrain (Chanel) vers lequel je ne serais pas allée de moi-même, et finalement le choix de la robe s'est révélé tout à fait juste à l'écran. Je n'ai pas rencontré Karl Lagerfeld mais une personne qui travaillait au studio (peut-être Virginie Viard en personne, je ne sais plus). Sabine et moi avons sélectionné une robe qui nous plaisait, qui n'était certainement pas très juste en ce qui concerne l'époque mais ce n'est pas le genre de chose que je considère comme primordial. Quand je conçois les costumes d'un film d'époque, je fais un travail nécessaire de documentation mais j'essaie de le dépasser. La vraisemblance est

un critère, mais je considère que l'objectif de mon métier n'est pas d'atteindre la reconstitution historique mais bien d'interpréter et d'adapter le vêtement au rôle. Souvent, les metteurs en scène sont d'accord avec moi. La maison Chanel poussait le professionnalisme jusqu'à nous proposer ses propres bijoux de la place Vendôme, mais nous ne voulions pas aller jusque-là. Pour le reste des tenues de Sabine dans le film, je ne crois pas que nous en ayons fabriquées parce que nous avions dû trouver des vêtements d'époque. Nous avions beaucoup chiné, aux puces de Clignancourt. Une fois les vêtements trouvés, la production les achète et nous les ajustons pour les besoins du film.

GJ : *En-dehors des équipes costumes et des acteurs, il y a un autre facteur important dans votre travail ?*

DG : Il y a une configuration particulière dans la collaboration sur le plateau des films de Bruno, pas moins appréciable, c'est la place que prend parfois la production. Nous nous entendons bien avec la maison Why Not, qui nous suit depuis longtemps sur les films de Bruno. Il est d'ailleurs arrivé que la production nous suggère des choix judicieux concernant les costumes. Cela m'oblige souvent à retravailler mes choix dans un délai très court parce que la production peut faire des remarques appropriées sur des costumes déjà fabriqués. Sur le tournage de *Comme un avion*, par exemple, nous étions contents d'avoir sélectionné un modèle de vareuse pour Bruno Podalydès. Cette vareuse était prévue pour être un point central du film, parce qu'elle était presque le costume unique du personnage principal. Nous nous étions concertés avec Bruno, qui a l'habitude de porter des vareuses, pour parvenir à une teinture verte, après beaucoup d'essais avec la cheffe-opératrice¹⁶. Or, Bruno évolue souvent au milieu d'éléments naturels (herbes, cours d'eau) qui sont verts, notre choix de costume visait à inscrire le personnage dans son élément. La production ne souhaitait pas cet effet « caméléon ». Au contraire, le producteur tenait à faire ressortir le côté ludique, un peu comique du film. En conséquence, nous avons tout repris à zéro, c'est pourquoi Bruno Podalydès porte cette vareuse rouge, qui le distingue du milieu naturel qui l'entoure. C'était bien vu de la part du producteur.

¹⁶ Claire Mathon et Dorothée Guiraud ont respectivement travaillé ensemble à la photographie et aux costumes d'*Angèle et Tony*, *Le Dernier Coup de Marteau* (Alix Delaporte, 2011 et 2014) et *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2018).

GJ : *La production est-elle intervenue à d'autres occasions dans le processus de conception des costumes d'un film de Bruno Podalydès ?*

DG : Oui, c'est arrivé à plusieurs reprises. Toujours pour une histoire de vert, d'ailleurs. Quelques années plus tard, sur le tournage de *Bécassine !*, nous avons rencontré un obstacle analogue à celui de *Comme un avion*. Le film accorde une grande place au costume de l'héroïne, un costume unique aussi, et très fort d'un point de vue formel et stylistique. Avec Bruno, nous avions fait là aussi des essais de teintures, et nous avions même achevé la fabrication des costumes en plusieurs tailles suivant les âges de Bécassine et pour la cascadeuse. Or, la production a trouvé encore une fois que le vert que nous avions sélectionné ne faisait pas assez ressortir le personnage. Nous avons donc opté pour un vert plus vif, deux semaines avant le tournage.



Bécassine ! Trois croquis de Dorothée Guiraud

GJ : *Justement, du côté de la production : le budget des costumes est-il établi à l'avance ou bien est-il évolutif en fonction des moyens que vous proposez (devis, dossiers illustrés...)* ?

DG : J'envoie des documents types tableurs Excel, mais on ne me demande pas de justifier mon budget d'un point de vue artistique. Avec Bruno, la production me propose un budget. Si j'ai des remarques à faire, je suis tout à fait libre d'en parler. Dans le cas d'un film d'époque, nous faisons chacun un devis (la production et moi-même) et nous en discutons après. Ensuite, nous pouvons lancer la fabrication.

GJ : *Les délais peuvent être aussi courts avec le maquillage et la coiffure ? À part Delphine Jaffart (au maquillage) les technicien.nes changent souvent de ce côté-là...*

DG : En effet, c'est encore plus resserré car ils ne sont présents que le jour des essais techniques. Ils louent un studio, font des essais avec les costumes. C'est vraiment très dur parce qu'il n'y a presque pas de recul sur le travail des autres équipes, notamment celui des costumes.

GJ : *À ce moment-là, vous intervenez dans le travail du maquillage et de la coiffure ?*

DG : On peut, mais cela varie d'un.e collègue à l'autre. Nous avons des approches différentes. Moi, je n'aime pas trop. Il est plus ou moins imposé que le créateur ou la créatrice de costumes voit l'ensemble de la silhouette, donc avec la coiffure et le maquillage, surtout pour un film d'époque, mais c'est moins vrai pour un film contemporain. En ce qui me concerne, je n'assume pas de diriger ou de proposer le maquillage et la coiffure. À la rigueur, j'esquisse des suggestions et j'en parle à Bruno, mais c'est assez rare. Et le maquillage et la coiffure ne participent pas à la préparation, ce qui augmente le respect total que j'ai pour le travail de ces équipes, qui ont l'énorme mérite de parvenir à capter l'essence du film en si peu de temps, sans vraiment avoir droit à l'erreur.

GJ : *Bruno Podalydès place la fusée de Tintin dans ses films, ce clin d'œil fonctionne aussi pour les costumes d'un film à l'autre ?*

DG : Il y a la fusée et aussi la « glaviole¹⁷ ». Mais du côté des costumes, je n'ai pas de marottes. Je m'en souviendrais. J'aime la neutralité, je suis instinctive et spontanée. L'esthétique de *Liberté-Oléron* est un peu datée par exemple. Je ne réutilise pas les costumes de film en film, même si c'est du contemporain et que je suppose qu'ils pourraient resservir sur un éventuel prochain film. Il y a

¹⁷ La glaviole est une pièce métallique de forme circulaire employée comme ressort comique récurrent dans les films de Bruno Podalydès. Répertoriée dans le Wiktionnaire comme « synonyme plaisant de truc, bidule », la glaviole est reconnue par France Culture comme partie de la « constellation d'objets » du metteur en scène. Les personnages trébuchent souvent dessus, ce qui a pour but de tisser un fil rouge entre chacun des films. La glaviole a fait l'objet de la bande-annonce numéro 3 de *Bancs Publics (Versailles Rive-Droite)*, disponible sur Internet. Source YouTube. Dernière consultation le 22 octobre 2020. [En ligne]. URL : https://www.youtube.com/watch?v=N2EXmfXFmAc&feature=emb_logo&ab_channel=BANCSPUBLICS

aussi un manque de place : on conserve peu les costumes. Certains de ceux des films de Bruno sont chez Why Not, mais je n'ai pas envie de me replonger dans ce stock. Je n'ai pas de stock personnel. Cela ne m'intéresse pas de stocker des costumes, dans mon esprit les costumes sont propres à chaque film, je n'ai pas envie de les réutiliser. Chaque film est une nouvelle aventure.

GJ : *Sur les films d'époque, comme les adaptations de Gaston Leroux, cela ne pourrait pas fonctionner ?*

DG : Pas vraiment, parce que nous n'avions pas envisagé dès le début de faire un diptyque, donc je n'avais pas conçu les costumes dans cette optique. L'idée de la suite du *Mystère de la chambre jaune* est venue, si je me souviens bien, avec le succès du premier. Et puis je crois que le remploi des costumes antérieurs, même en partie, m'aurait bridée dans l'acte de création.

GJ : *C'est vous qui avez eu l'idée d'habiller Pierre Arditi chez Dormeuil ?*

DG : Pierre Arditi est effectivement habillé par Dormeuil¹⁸, mais ça venait de moi, ce n'est pas Bruno qui me l'avait demandé. J'avais choisi cette maison parce qu'elle incarne un certain prestige et une élégance qui me paraissaient tout à fait s'attacher à la personne de Pierre Arditi, et c'était le cas.

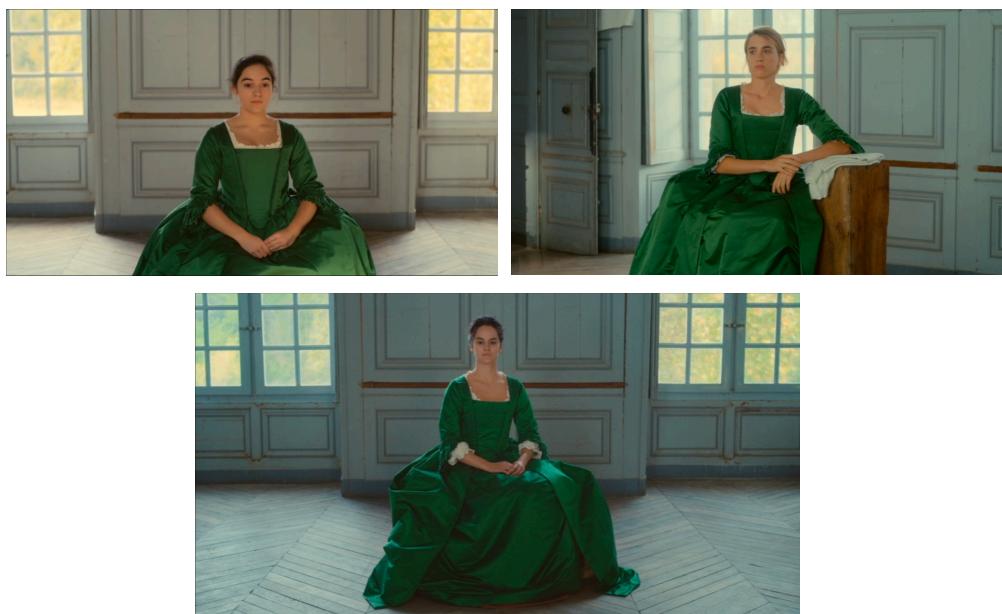
GJ : *Cela vous est arrivé d'employer vos bijoux Maison Violette dans votre travail pour un film ?*

DG : Cela pourrait m'arriver mais c'est un peu gênant pour moi parce que c'est ma marque, donc je ne veux pas m'imposer sur le tournage. Je crois bien que sur le tournage du dernier film [*Les 2 Alfred*], Bruno Podalydès a évoqué l'idée que Sandrine Kiberlain porte un de mes bijoux. Finalement, nous ne l'avons pas fait. En revanche, j'ai vendu des bijoux à des collègues créatrices de costumes pour qu'elles les utilisent dans leurs films. Mais la démarche est différente.

¹⁸ La maison Dormeuil est une entreprise de textile franco-anglaise fondée par les frères Jules, Alfred et Auguste Dormeuil au milieu du XIX^e siècle. Les collaborations avec les sportifs (parmi lesquels Arnaud Massy, Jean Borotra, René Lacoste) sont remarquées parce qu'elles font la promotion de nouveaux tissus innovants comme Sportex ou Frilex. Après avoir commercialisé des tissus pour une clientèle féminine à partir des années 1920, la maison s'ouvre au prêt-à-porter dans les années 1950.

GJ : En-dehors de Bruno Podalydès, vous avez aussi collaboré avec beaucoup de femmes dans vos équipes costumes et dans les metteurs en scène, comme récemment Céline Sciamma¹⁹. Vous y avez déjà pensé ? Cela changeait quelque chose de travailler avec des équipes statistiquement plus féminines que d'habitude sur Portrait de la jeune fille en feu ? Cela vous a apporté une expérience particulière ?

DG : Je ne me suis jamais fait la réflexion concernant les metteurs en scène, et mes équipes sont le plus souvent féminines. Pour le travail avec Céline Sciamma, oui, cela changeait quand même quelque chose. Je ne saurais pas l'expliquer, cela tient aux personnes elles-mêmes.



Portrait de la jeune fille en feu
avec la robe verte unique portée par les trois actrices principales

GJ : Le traitement pictural du film a-t-il eu une importance dans le processus de conception des costumes et le choix des matériaux (pour la robe verte, par exemple) ?

DG : La robe verte est réalisée en soie et coton. L'effet pictural a eu une importance, mais j'ai aussi pensé les costumes pour l'image de façon globale, pour la façon dont les tissus évoluent, vivent également.

¹⁹ Dorothée Guiraud a travaillé avec : Danielle Arbid, Lucie Borleteau, Caroline Bottaro, Isabelle Broué, Delphine et Muriel Coulin, Alix Delaporte, Julie Lopes-Curval, Noémie Lvovsky, Axelle Ropert, Céline Sciamma, Claire Simon.

GJ : *Avez-vous eu recours à des stratagèmes pour adapter la robe verte aux multiples personnages qui la portent ?*

DG : Non, c'est la même robe pour les trois.

GJ : *La complémentarité de ce vert avec la couleur rouge du costume porté par Noémie Merlant était-elle prémeditée ? À ce propos, comment ferme le haut du costume de Noémie Merlant ?*

DG : C'est une recherche qui n'est pas intellectuelle, mais instinctive, comme beaucoup de choses dans mon travail. Son costume ferme par des crochets et une sous-pâte sur le milieu du devant.

GJ : *Le fait de retrouver Claire Mathon, cheffe opératrice, a favorisé les liens entre vous ? Partagiez-vous les mêmes références iconographiques (Vigée-Lebrun, Gentileschi, Corot) ? Comment se sont passés les essais filmés menés conjointement avec Marie Luiset²⁰ (cheffe maquilleuse) ?*

DG : Cela ne nous a pas spécialement rapprochées, mais il est vrai que plus on se connaît, mieux c'est pour travailler. Nous avions les mêmes références iconographiques. Lors des essais filmés, les costumes étaient très avancés et nous n'avons rien changé.

GJ : *Avez-vous parlé des costumes avec les équipes en charge de l'étalonnage ?*

DG : Nous avons assez peu parlé de l'étalonnage.

GJ : *Et, plus largement, de votre nomination aux César avec l'équipe du film ?*

Je ne crois pas que nous en ayons véritablement parlé. Nous avons partagé notre joie d'y être nommé.es.

²⁰ Marie Luiset a travaillé au maquillage de plusieurs films de Céline Sciamma (*Naissance des pieuvres* en 2007, *Tomboy* en 2010 et *Bandes de filles* en 2014).