

Le sens de la fibre Entretien avec Ginette Noiseux

Christian Saint-Pierre

Numéro 99 (2), 2001

Le costume

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26130ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Saint-Pierre, C. (2001). Le sens de la fibre : entretien avec Ginette Noiseux. *Jeu*, (99), 100–108.

Le sens de la fibre

Entretien avec Ginette Noiseux

Diplômée en scénographie de l'École nationale de théâtre du Canada en 1979, Ginette Noiseux joint le collectif du Théâtre Expérimental des Femmes en 1981, connu aujourd'hui sous le nom d'Espace GO. Elle en assume maintenant la direction artistique et générale¹. Avec à son actif une cinquantaine de conceptions de costumes, elle est une figure désormais incontournable de cette profession. C'est donc à titre d'artisane du costume que *Jeu* a rencontré cette femme aux multiples talents. Devant l'ampleur du travail de la conceptrice, nous avons choisi d'insister sur ses récentes réalisations avec René-Daniel Dubois, car sa relation avec lui est emblématique d'un phénomène de symbiose artistique entre concepteur et metteur en scène. L'homme de théâtre et la créatrice ont à l'heure actuelle collaboré pour trois productions de l'Espace GO : *les Guerriers*² de Michel Garneau (1997), *Le Roi se meurt*³ d'Ionesco (1999) et *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois (2001).

Faire ses classes

Vous avez bénéficié d'une formation plus « classique » que la plupart des concepteurs de costumes actifs en ce moment. Qu'est-ce que cette approche différente du costume de théâtre vous a apporté dans l'exercice de votre métier ?



Ginette Noiseux.
Photo : André
Panneton.

Ginette Noiseux – Je n'aime pas me comparer aux autres. Chaque concepteur est un artiste. Être un artisan de la scène, c'est poursuivre une seule et même recherche. Des matériaux nous intéressent davantage, des chartes de couleur nous appartiennent ; tout concepteur porte en lui un peintre ou un sculpteur. J'ai eu la chance immense d'être formée par François Barbeau : un vrai maître, qui m'a toujours astreint à une étude acharnée de tous les détails qui constituent un vêtement. Il a littéralement instauré la notion du costume de théâtre au Québec et introduit, au-delà de son génie créatif, une véritable rigueur. Il a imposé une grande précision à mon imaginaire débordant et m'a appris l'importance de la structure d'un vêtement. Avec Érika Hoffer, une Autrichienne qui l'assistait et possédait tout un savoir-faire acquis à

1. Au sujet du travail de Ginette Noiseux au sein du TEF, voir le texte qu'elle a signé, « De quoi j'me mêle », dans *Jeu* 32, 1984.3, p. 13-24.

2. Voir l'article de Patricia Belzil, « Histoires d'hommes ou *Vita nuova* des *Guerriers* », dans *Jeu* 82, 1997.1, p. 52-56.

3. Voir l'article de Louise Vigeant, « Le roi se meurt si jeune » et celui de Michel Vaïs, « Rater sa mort », dans *Jeu* 92, 1999.3, p. 24-30.

l'Opéra de Vienne, cette formation s'est poursuivie. J'ai appris à apprivoiser les couleurs et à transformer les matériaux. J'ai surtout compris qu'il ne faut jamais tenir pour acquis ce qu'on a entre les mains. Pour des raisons budgétaires, ces apprentissages sont de moins en moins faciles à transmettre aujourd'hui, mais, à cette époque, nous étions des artisans. Je n'ai pas été formée comme une artiste, mais comme une artisanne. Je crois que c'est après cette étape que chacun se démarque, qu'il se met à l'écoute de son propre monde. Ces années m'ont réellement mise en contact avec le tissu. Je crois que tout passe par lui, il est comme une entité vivante. Tout se résume à cela : travailler la fibre, savoir de quelle manière elle bouge et respecter son sens plutôt que de la contraindre au mien. La maquette constitue vingt-cinq pour cent du travail ; c'est en atelier que le costume commence vraiment à exister. L'autre dimension essentielle est la création du personnage par le comédien, une problématique qui sera hautement déterminante dans le devenir du costume.

Costumes de Ginette

Noisieux pour *Le Roi se meurt*

d'Ionesco, mis en scène
par René-Daniel Dubois
à l'Espace GO en 1999.

Sur la photo : Jean-François
Pichette (Bérenger 1^{er}),
Diane Lavallée (la Reine
Marie) et Élise Guilbault
(la Reine Marguerite).

Photo : André Panneton.

Mais quel sens prend réellement le classicisme de votre formation dans votre pratique actuelle ?

G. N. – Je crois que chacune de nos nouveautés est un maillon qui s'ajoute à la longue chaîne d'une tradition séculaire. Une tradition qui a été nourrie par le savoir-faire d'artisans, de coupeurs, de couturières... Nier cette continuité, c'est se brimer comme créateur. La contagion des expériences est, selon moi, garante de la liberté et du renouveau perpétuel de l'art. Se couper de cela n'est pas sans conséquence. Je crois

qu'au théâtre nous sommes tous fondamentalement pilleurs et qu'il faut par conséquent savoir ce qu'on pille. Le propre d'un artiste qui marque sa société, c'est d'être inimitable. C'est quelqu'un qui arrive, à travers toute cette pluralité, à développer une voie singulière, qui sera riche si on sait à qui on s'adresse et dans quel contexte on le fait. Voilà pourquoi je considère que ma formation classique est fondamentale. Cela dit, je comprends les concepteurs qui évacuent aujourd'hui cette tradition : ils n'ont pas les moyens de s'y arrêter. Je me déssole pourtant de voir les jeunes créateurs et créatrices s'alimenter uniquement à l'ici et maintenant ou à l'art contemporain, sans comprendre d'où viennent leurs idées. L'art contemporain lui-même est truffé de ces références à l'histoire de l'art que plusieurs jeunes concepteurs ne parviennent plus à décoder.



Qu'est-ce qui vous a fait choisir le costume plutôt que toute autre discipline scénographique ?

G. N. – Je ne voulais pas faire de costume, il y a vingt ans, car ma passion, c'était l'architecture. À cette époque, il y avait très peu de femmes qui exerçaient des professions scénographiques. Si je n'avais pas rencontré François Barbeau, je ne pense pas que je me serais intéressée au costume. Ce qui m'intéressait avant tout, c'était le théâtre. Je suis venue au théâtre par l'écriture et, aujourd'hui encore, je considère que l'auteur est le premier artisan du renouveau théâtral. Quel que soit le génie du metteur en scène, des acteurs ou des concepteurs, c'est l'auteur qui insuffle cette inspiration, ce désir et cette quête d'innovation, à la base de l'entreprise théâtrale. Mais, si ma passion pour le théâtre est issue de ma passion pour la littérature, un des plus grands chocs que j'ai eu dans ma vie, c'est devant une toile de Borduas, un tableau couvert de rouge et de noir. Je me souviens – je devais être âgée de neuf ou dix ans – avoir été tellement gênée devant ce tableau. Je ne comprenais pas ce que je voyais, j'étais sans référence face à un véritable « geste » artistique. Ce fut une rencontre déterminante. Cette convergence entre les mots et les arts plastiques a donc été cruciale.

Vous avez d'ailleurs déclaré que le costume seul vous ennuyait.

G. N. – C'est vrai, les costumes seuls n'ont pas vraiment d'intérêt. Ce qui ne m'a pas ennuyée, c'est François Barbeau. Cela n'avait rien à voir avec le costume, mais tout à voir avec le tissu, les couleurs et surtout l'être humain, une chose qui me passionnait. Barbeau ne dessine pas des costumes : il s'intéresse à la condition humaine. C'est précisément par là qu'il est venu me chercher. De quelle manière on s'interroge ? Comment intervient-on ? Comment communique-t-on avec un public ? Nous étions à l'époque dans la matière humaine, physique et charnelle comme dans les idées, et ce en permanence. C'était l'époque des ateliers où on retrouvait cinq tables de coupe et vingt-cinq couturières à temps plein. Nous étions continuellement dans la création, tellement que lorsque nous revenions dans la réalité, elle nous paraissait souvent bien irréelle. C'était une aventure exigeante ! Il faut aussi dire que j'ai reçu une formation scientifique avant mon entrée à l'École nationale. C'est sûrement pour cette raison que me retrouver dans l'atelier de François Barbeau, cet immense laboratoire où on faisait des expériences sans savoir exactement comment la matière réagirait, m'a tout de suite passionnée. À l'École, j'ai signé des décors et je trouvais ça fantastique quand je marchais dedans : j'avais l'impression de marcher dans mon dessin. Pourtant, sans vouloir enlever quoi que ce soit à la scénographie, un



Maquettes des costumes de Ginette
Noiseux pour René Gagnon et Jean-
François Pichette, dans *les Guerriers*,
mis en scène par René-Daniel
Dubois (Espace GO, 1997).
Photo : André Panneton.

décor ne choque pas. Le costume, lui, nécessite une adaptation tellement plus aiguë à l'acteur et à son image. On traite toujours les gens au décor comme des vedettes – la rémunération plus importante dont ils bénéficient en est un symptôme. Le travail du costumier est pourtant aussi fondamental que celui du scénographe. La scénographie est une vision de l'esprit, alors que le costume est plus charnel. Deux morceaux de bois font ce qu'ils ont à faire : un tissu sur un corps qui bouge, c'est inattendu.

Une conception du costume

Les saisons théâtrales mettent en valeur certaines constantes dans les matériaux utilisés pour la conception de costumes. Ne pourrions-nous pas alors parler de tendances au théâtre, comme on le fait dans le domaine de la mode ? Quels sont, d'après vous, les rapports entre l'univers de la conception de costumes pour le théâtre et celui de la mode, du design vestimentaire ?

G. N. – Il ne devrait jamais y avoir de lien entre ces deux univers, qui sont complètement différents. Les gens qui œuvrent dans la mode habillent leurs contemporains, et les concepteurs de costumes habillent des images d'Épinal et des mythes, même modernes. Ces mondes ne doivent pas interférer l'un sur l'autre. Puiser dans la mode pour un concepteur de costumes est probablement une des formes les plus paresseuses de l'esprit. Néanmoins, je comprends comment on en arrive à un tel désastre. L'État s'est retiré du développement des arts de la scène ; il est évident qu'à partir du moment où l'art dans notre société ne bénéficie plus que de la portion congrue des intérêts politiques, nous allons perdre les gens qui détiennent le savoir. Je pense que, si des costumiers vont s'alimenter aux boutiques tendance de la rue Saint-Laurent ou au dernier défilé de je ne sais quel designer au goût du jour, c'est qu'il n'y a plus de lieu de création pour le costume et que ces gens-là sont complètement orphelins de moyens et d'espace. Non seulement il n'y a plus de lieu, mais il n'y a plus de transmission de la connaissance. Comment alors former de véritables concepteurs de costumes qui pourront transmettre leur savoir, alors que l'on sait qu'il faut au moins vingt ans pour en former un adéquatement ?

C'est quand même incroyable : l'Atelier de costumes B.J.L., qui est un des lieux les plus importants de notre patrimoine, est sans arrêt au bord de la faillite. On y abandonne de plus en plus la production pour se consacrer à la location de costumes destinés au cinéma. Il y avait là autrefois de véritables trésors. Ils y font toujours un travail formidable, mais ils sont constamment dans une situation de survie. Un concepteur de costumes n'existe pas sans budget, sans atelier et sans artisan. Le métier de costumier est l'un des



moins valorisés au théâtre, parce que méconnu ! Il n'est donc pas surprenant de voir une baisse de qualité sur nos scènes en ce qui a trait aux costumes. Les concepteurs travaillent aussi fort que nous à l'époque, mais dans des conditions horribles. Rares sont ceux qui persistent. Il y a bien une nouvelle génération de concepteurs sortie des écoles il y a environ dix ans, mais ceux-là commencent tout juste à se forger une signature. Il faut au moins une décennie pour y arriver.

Quelle importance a pour vous le regard du public ? Vous attendez-vous à ce que le spectateur puisse décoder les multiples références que vos costumes charrient ?

G. N. – Je ne travaille jamais en fonction d'un spectateur ; je dessine un costume pour servir une production, un metteur en scène, une œuvre. Je ne pense pas à la capacité du spectateur de tout assimiler. Il existe plusieurs types de spectateurs : ils recevront bien ce qu'ils sauront « lire » dans le costume. Il est certain que je suis toujours heureuse et flattée quand un spectateur vient me dire qu'il a remarqué dans un de mes costumes tel ou tel détail faisant référence à un contexte historique ou à une donnée socio-anthropologique particulière, mais je n'en fais pas une priorité. Pourtant, je soigne toujours beaucoup mon travail, de manière à ce que personne ne puisse me reprocher une erreur ou une incohérence. Si je provoque un anachronisme ou une contradiction, ce sera volontairement.

Comment les notions de beau et de laid guident-elles votre création ?

G. N. – Une des choses que je trouve dommage dans les écoles de théâtre, même si je crois que la situation tend actuellement à changer, c'est qu'on choisit trop souvent des gens beaux comme dans les magazines. C'est emmerdant ! Je suis très heureuse quand je voyage de voir des comédiens fabuleux qui sont gros, laids, difformes ou marginaux. Pour moi, cela devient un problème. Je suis forcée d'enlaidir les interprètes, car il n'existe pas d'acteurs « laids » au Québec. Il faut beaucoup de front de la part d'une comédienne pour accepter de mal paraître dans le but de servir un personnage. Je crois qu'il y a trop souvent une recherche du beau et pas assez de l'esthétique. Esthétique ne veut pas dire beau, il y a une fascinante dynamique entre la beauté et la laideur qu'il faut exploiter.



Quels rapports vous unissent aux acteurs, comment votre travail interagit-il avec le corps et la gestuelle spécifique des acteurs que vous habillez ?

G. N. – Il y a quelque chose de très troublant dans ce rapport avec les comédiens. Maintenant, avant d'approuver un projet, j'exige une présentation des conceptions aux comédiens et comédiennes et une rencontre individuelle avec chacun d'eux. Il m'est arrivé de travailler avec une comédienne qui était à un âge qu'elle vivait difficilement, et qui jouait un rôle plus vieux qu'elle. À la dernière minute elle n'a pu assumer la conception, et nous avons dû rajeunir le personnage. Les propres limites de l'actrice ont alors pris le dessus. On travaille toujours avec ce type de situation, mais cette fois c'est le sens même du personnage qui a été profondément changé. Depuis cette aventure, je soigne beaucoup cette relation avec l'acteur. C'est un rapport très intime avec le corps du comédien, probablement plus que celui que développe le metteur en scène avec ce même corps. Des gens dont on est complètement inconnu doivent se déshabiller devant soi. On compose avec la fragilité d'un corps, ses imperfections. On apprend qu'il est grave de nuire à la représentation d'un corps, pour l'acteur comme pour le public ; c'est sacré. Un acteur est semblable à tous, mais il faut se souvenir qu'il ne l'est pas vraiment : c'est un héros qui ose se lever dans la lumière pour raconter une histoire. La psychologie du personnage, je la laisse au metteur en scène et à l'acteur, mais la psychologie de l'acteur, cela me concerne. Je dois reconnaître que certaines de mes conceptions ont rendu des acteurs malheureux, mais cela fait partie de l'apprentissage. Il y a des costumes qui vont aider des comédiens à trouver leur personnage ; il y a des interprétations de comédien qui vont aider un concepteur à trouver un costume. C'est un travail qui nécessite beaucoup d'écoute et d'observation.

Les « vêtements de théâtre » conçus par Ginette Noiseux pour *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois (Espace GO, 2000).
Sur la photo : Luc Chapdelaine et Patrick Goyette. Photo : André Panneton.

La relation avec le metteur en scène : le cas Dubois

Vous avez collaboré à trois reprises en tant que conceptrice de costumes avec René-Daniel Dubois. Comment définiriez-vous ce partenariat qui semble particulièrement fécond et à la base de propositions fortes et assumées ?

G. N. – René-Daniel Dubois est avant tout un ami, et nous avons longtemps hésité à travailler ensemble, de peur de compromettre cette amitié. Finalement, c'est bien le contraire qui s'est produit : notre amitié ne s'est que confirmée. J'apprécie particulièrement la clarté de ses projets et la vision dramaturgique décapante qu'il a d'une œuvre. Il a des convictions à défendre et il ne monte que des textes qu'il juge nécessaire de monter. Je ne suis pas très bonne juge de la fécondité de nos collaborations, mais j'ai un plaisir sincère à travailler avec lui. Dubois a une grande qualité, celle de ne pas demander à un concepteur de faire le travail de mise en scène à sa place ; il sait ce qu'il veut et formule ses demandes de manière précise. J'apprécie beaucoup cela, car je peux me consacrer à la conception des costumes et non poursuivre le travail dramaturgique du metteur en scène ou encore lui servir de thérapeute ! Par ailleurs, ce qui est bien avec Dubois, c'est qu'il est incroyablement intègre. On sait qu'il ne va pas changer d'idée du jour au lendemain parce qu'il a vu le spectacle de je ne sais qui ou écouté une émission qui a remis en question ses idées. Son projet est très solidement enraciné, et c'est un atout considérable pour un metteur en scène. Je dirais qu'au sein même du travail il réussit fort bien à donner les bornes nécessaires

à un créateur de costumes : des éléments de base qui vont offrir une assise solide et stimulante à ma créativité. Lorsqu'existe une ligne claire, il est possible d'être plus débridé sur le plan créatif. C'est dans la contrainte que s'exprime le plus vivement la création.

Qu'est-ce qu'un metteur en scène idéal pour un concepteur de costumes ?

G. N. – Un metteur en scène doit savoir où il s'en va et être animé par des idées qui sont enracinées dans une conviction. Il se doit également d'être au centre de son projet, de savoir le porter et le partager tout en sachant se laisser nourrir par les propositions de ses collaborateurs. La relation idéale avec un metteur en scène, c'est d'être étonné et de grandir à son contact, d'être forcé de se dépasser soi-même. Je crois d'ailleurs que la collectivité théâtrale fera preuve de maturité quand les metteurs en scène seront les premiers porteurs de leurs projets. De toute façon, le spectateur le sent toujours lorsque n'existe pas une forme d'appel viscéral entre le metteur en scène et l'œuvre. Quand l'urgence et l'enracinement ne sont pas là, la rencontre n'est plus que commande.

Comment parvenez-vous à garder votre individualité de créatrice tout en servant des univers et des metteurs en scène différents ?

G. N. – Il y a deux choses qu'il faut toujours distinguer et que je tiens à préciser dès le début d'une conception : suis-je en train de concevoir des costumes ou des vêtements de théâtre ? Par exemple, pour *Being at home with Claude*, il a été dès le départ question de vêtements. Cela change toute la perspective. Ce n'est pas un travail moins intéressant, mais une autre démarche toute en délicatesse qui se fait à ce moment-là sur une charte de couleur, sur des détails. J'ai bien sûr énormément de plaisir à faire des productions aussi baroques que *les Guerriers* ou *Le Roi se meurt*, ou encore d'autres spectacles avec Alice Ronfard ; c'est un registre dans lequel je me sens à l'aise. Pourtant, j'ai autant de satisfaction et j'ai aussi l'impression de progresser dans ma recherche esthétique lorsque j'ai à concevoir des vêtements qui s'inscrivent dans une esthétique plus réaliste.

Croyez-vous qu'il s'agisse d'une preuve d'humilité de la part d'un concepteur ?

G. N. – Je ne conçois pas cela de cette façon. Les costumes des *Guerriers* étaient assez flamboyants, et il me semble avoir tout de même fait preuve d'humilité en les concevant. Pour *Le Roi se meurt*, c'était peut-être autre chose : René-Daniel Dubois m'avait vraiment demandé de me défoncer un peu plus. Néanmoins, tout cela n'a rien avoir avec l'exposition. Je

Maquettes des costumes de Ginette Noisieux pour Diane Lavallée (la Reine Marie) et Denys Paris (le Garde), dans *Le Roi se meurt*, mis en scène par René-Daniel Dubois à l'Espace GO en 1999.
Sur la photo : Jean-François Casabonne, Jean-François Pichette, Diane Lavallée et Denys Paris.
Photo : André Panneton.



ne cherche pas à mettre de l'avant mes costumes, ma conception, mon talent. Bien sûr, je réagis peut-être ainsi parce que j'ai également mon théâtre. J'ai un point de vue différent des autres concepteurs de costumes, puisque j'ai un autre lieu d'expression que le costume, une autre tribune pour me faire clairement entendre. Je ne sais plus qui a dit que le plus grand des engagements exigeait le plus grand des détachements, mais je crois que c'est très vrai, et ce peu importe la place qu'on occupe au sein d'un spectacle. Le théâtre est un travail collectif où l'on évolue nécessairement plus lentement que dans une démarche individuelle de plasticien.

Vos créations pour Le Roi se meurt et les Guerriers ont manifestement quelque chose en commun. Ces deux conceptions témoignent de recherches esthétiques parentes. À quoi croyez-vous que cela soit dû ?

G. N. – Chaque projet est autonome et, s'il y a des rappels, c'est un peu malgré nous. J'arrive toujours avec un regard neuf, j'ai le sentiment que je ne connais rien, mais il est évident que je suis habitée par un imaginaire. En dehors de toutes les considérations dramaturgiques, un concepteur de costumes poursuit forcément

une esthétique qui constitue une signature. Personnellement, je suis préoccupée par les volumes, la transformation des matériaux et la couleur. Je cherche souvent à greffer des objets sur le costume de manière à ce que la matière soit relâchée. Je souhaite également intervenir le moins possible sur le tissu, qu'il y ait le moins de coutures possible. Ce sont ces lignes directrices qui contribuent à ce que des éléments reviennent d'une production à l'autre, et non un désir primaire de les citer à nouveau. D'ailleurs, les costumiers que j'admire ont une signature propre. Pourtant, même si je poursuis une certaine hybridité des formes

et des époques, c'est toujours la vision d'un metteur en scène qui oriente ma création. Pour *les Guerriers*, René-Daniel Dubois savait très précisément que les costumes devaient incarner les XVIII^e et XIX^e siècles, celui des Lumières et celui de l'industrialisation. Avec comme point de départ les antécédents réalistes de ce texte et la didascalie de l'auteur prescrivant des costumes « sportifs grand luxe »,



comment aurais-je pu avoir ce type de vision ? Sans Dubois, je n'aurais jamais trouvé cette idée ; il m'a lancée sur une voie précise qui a déclenché toute la création des costumes.

Créer en contexte

Comment définiriez-vous le contexte dans lequel le concepteur de costume doit travailler au Québec ?

G. N. – Dès que le talent d'un scénographe au Québec lui confirme sa place au sein du milieu, il atteint un certain plafond. Vers l'âge de trente ans il a fait les plus grandes scènes, a eu accès à toutes les tribunes, mais il a aussi atteint un budget qui restera éternellement le même et qui ne lui donnera jamais l'occasion de se dépasser. On ne parle pas ici d'un cachet, mais bien d'un budget de production. C'est un pays qui ne fait pas grandir ses artistes et qui, par le fait même, ne leur permet pas de poursuivre leurs recherches, de développer leurs vocabulaires. De plus en plus, l'économie rogne sur l'humain. Il nous faut constamment négocier les budgets à la baisse. À l'époque, à l'École, on nous montrait à travailler sans limite de budget. Il y a beaucoup de détracteurs de cette école de pensée, mais je suis toujours pour cette vision. En travaillant dans l'absolu, on découvre les techniques. Il y a effectivement toujours des contraintes avec lesquelles un concepteur doit composer, mais il faut que sa formation lui ait permis d'explorer tout un éventail de possibilités dans lequel il ira puiser par la suite. On ne développe pas un esprit en lui donnant un livre de dix pages à lire jusqu'à la fin de ses jours. Puisque c'est un métier qui permet de repérer très vite les gens qui ont du talent, car il s'agit d'un milieu très dur et qui exige l'excellence, pourquoi ne pas donner aux créateurs talentueux les moyens de progresser ? Un gros budget n'est en aucun cas une menace pour un créateur. L'argent n'est jamais la cause d'une conception inefficace ou convenue. L'idée voulant que peu de moyens stimulent la création et l'imaginaire est une mentalité réactionnaire, moraliste, et j'irais même jusqu'à dire qu'il s'agit d'un discours de Jésuites. On est en train de se contenter du peu qu'on nous concède. Il est déjà grave qu'on soit passif face à cela, mais si en plus on commence à se dire que c'est mieux ainsi, alors on est vraiment sans repère. C'est un savoir qui s'émiette et une culture qui s'effondre, il faut en prendre conscience.

Quel regard portez-vous sur les créateurs qui émergent actuellement ?

G. N. – La nouvelle génération de concepteurs et de conceptrices de costumes est beaucoup moins conventionnelle que mes maîtres l'ont été, elle a moins de préjugés. Cet éloignement du conformisme est sans nul doute une de ses plus grandes forces. Ces jeunes concepteurs font preuve d'ignorance à plusieurs égards, mais le poids des conventions ne pèse plus sur eux. Il ne faudrait pas croire que c'est leur ignorance qui les préserve du conformisme. L'idée voulant que, pour inventer, il faut ignorer d'où l'on vient est une totale absurdité. Chose certaine, ce sont des artistes, ils charrient quelque chose de positif et de constructif, et il faut leur donner les moyens d'exprimer cela ! **j**