

La conception des costumes de théâtre

Amélie Kierszenbaum

▶ **To cite this version:**

Amélie Kierszenbaum. La conception des costumes de théâtre. Linguistique. 2021. dumas-03284734

HAL Id: dumas-03284734

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03284734

Submitted on 12 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ESIT – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

La conception des costumes de théâtre

Amélie KIERSZENBAUM

Sous la direction de Madame Freddie PLASSARD

Mémoire de Master 2 professionnel

Mention : Traduction et interprétation

Parcours : Traduction éditoriale, économique et technique

Anglais – Français (B – A)

Session de juin 2021

CC BY NC ND

Table des matières

Exposé 4
Introduction 5
Le costume, entre équilibrisme et sophistication 5
Le comédien et son costume 7
I - Aspects techniques : les étapes préliminaires à la fabrication 8
1) Croquis 8
2) Choix des tissus 10
3) Traitement de la couleur 11
II - Aspects techniques : montage et mise en forme du costume 12
1) Patron 12
2) Découpage et assemblage 12
III – Missions périphériques inhérentes au métier de costumier 18
IV- Costumes et Esthétique 19
Roméo et Juliette, mis en scène par Éric Ruf. Salle Richelieu, Comédie Française. 2018. . 19
Roméo et Juliette, traduit et mis en scène par Olivier Py. Théâtre de l'Odéon. 2011. 23

Texte support et traduction 26

Stratégie de traduction 50

A) Le texte support 51
I- Présentation du texte support 51
1) Ouvrage 51
2) Choix du texte support 51
3) Découpage du texte support 52

II- Forme et style du texte support....53
1) Longueur des phrases....53
2) Répétitions et figures d'insistance....55
3) « May », « Might », « Can » : l'alternance des suppositions....57
B) Traduire la couleur....59
I) Couleur et psychologie....59
1) Au carrefour des domaines....59
2) Références cognitives : les formules subjectives....60
II- Terminologie de la couleur....61
1) Emploi des termes consacrés et normalisation du langage de la couleur....61
2) La description des couleurs : concision vs explicitation....63
3) Mise en relief typographique de la terminologie....63
III – La couleur au théâtre : le « langage de plateau »....65

Analyse terminologique....67
Fiches terminologiques....68
Glossaire....79
Lexique....89

Bibliographie....102

Annexe....108

Index....112

Résumé du mémoire....115

Remerciements

Je remercie ma directrice de mémoire, Madame Freddie Plassard, pour son accompagnement attentif, son exigence et sa réactivité ;

mon spécialiste-référent, Raphaël Pouyer, régisseur son et lumière, ainsi que Clio Filleul-Lejeune et Clara Dupont, comédiennes, pour leur relecture attentive.

Exposé

Avertissement au lecteur

Dans l'exposé ci-dessous :

Les termes figurant dans le glossaire sont indiqués en italique et ceux faisant l'objet d'une fiche terminologique sont en gras souligné.

« Le costume est une écriture et il en a l'ambiguïté. »

Roland Barthes

Introduction

Le costume, entre équilibrisme et sophistication

Au théâtre, les meilleurs costumes sont parfois ceux qu'on ne voit pas, en cela qu'ils sont si bien intégrés au paysage de la *scénographie*, si adaptés aux personnages, qu'ils se fondent dans le décor et deviennent aussi naturels que des tenues de tous les jours. En cela, le travail du costumier s'apparente à celui d'un équilibriste : ses réalisations doivent être suffisamment travaillées pour être à la fois parfaitement uniques et sophistiquées, tout en se mêlant imperceptiblement à *l'esthétique* de la pièce.

Une production théâtrale se construit à la façon d'une fresque ; avec le texte en tant que base, les différents corps de métier employés au sein d'une compagnie parviennent à leur résultat par superposition de couches successives. Un **objet théâtral,** ainsi qu'il est qualifié, consiste en l'assemblage de fragments distincts : « Le Théâtre est un Tableau qui ne peut produire d'illusion que par l'heureux accord de toutes ses parties[1] ».

Dans ce contexte, le costume occupe une fonction concrète consistant à projeter le spectateur dans un univers dont les codes ont été préalablement définis. Il doit être remarquable sans être remarqué, avoir une signification et être le marqueur d'une époque ou de *choix esthétiques* sans pour autant déborder du cadre de ces fonctions.

[1] Levacher de Charnois J-C., *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant Anciennes que Modernes*, Drouhin, 1790, p.3

« D'une manière générale, le costume de théâtre ne doit être à aucun prix un alibi, c'est-à-dire un ailleurs ou une justification : le costume ne doit pas constituer un *lieu visuel* brillant et dense vers lequel l'attention s'évaderait, fuyant la réalité essentielle du spectacle, ce que l'on pourrait appeler sa responsabilité ; et puis le costume ne doit pas être non plus une sorte d'excuse, d'élément de compensation dont la réussite rachèterait par exemple le silence ou l'indigence de l'œuvre. »[2]

Roland Barthes, qui a régulièrement publié des critiques ou des essais sur le théâtre entre 1953 et 1960, définit le costume idéal comme un assemblage de « signes » porteurs de données visuelles cognitives. Par exemple, la couleur rouge est un marqueur traditionnellement associé à la passion ou à la colère. En jouant sur ces marqueurs, le costumier dissémine des indices visuels dans ses créations. C'est la raison pour laquelle, à l'origine, les personnages de la *Commedia dell'arte*, dont le comique est fondé sur la création d'archétypes, possédaient chacun une apparence et un costume caractéristiques, que le spectateur assimilait à leurs spécificités respectives. Ainsi, le costume est un argument intellectuel, dans la mesure où ce qu'il évoque, consciemment ou inconsciemment, sert le propos que l'on cherche à transmettre au spectateur.

Dans ce but, le costumier travaille en collaboration avec le metteur en scène, l'éventuel *directeur artistique*, et le *scénographe*, responsable de la lumière et des décors. Dans le cadre de grandes productions, le travail sur les costumes est subdivisé entre les différents corps de métier : le chef costumier est responsable de la conception et supervise les autres techniciens, qui se déclinent en couturiers, habilleurs (chargés de l'entretien des costumes pour l'ensemble des représentations et de l'assistance des comédiens à l'habillement), voire chausseurs et accessoiristes. Ces deux derniers postes ne sont en général tenus par des personnes distinctes du costumier que dans le cadre de projets destinés à des scènes nationales[3] ou à des théâtres nationaux[4].

---

[2] Barthes R., « La maladie du costume », article publié dans la revue *Théâtre populaire*, 1955

[3] Le label *Scène nationale* est délivré par le ministère de la Culture à des théâtres publics considérés comme des lieux de production et d'entretien essentiels du spectacle vivant.

[4] Les théâtres nationaux sont administrés par des artistes dont la mission principale est de proposer au public un large éventail de projets issus du répertoire théâtral ainsi que de former les générations suivantes. Parmi eux, on trouve la Comédie Française, le Théâtre de la Colline, ou le Théâtre de l'Odéon.

Le comédien et son costume

Barthes attribue au costume une fonction d'humanité ; il doit sculpter, servir, sublimer l'acteur, être consubstantiel à son corps, mais également accordé au « fond » dans lequel le comédien évolue, c'est-à-dire s'inscrire comme une partie naturellement intégrée du paysage de la pièce et remplir ainsi sa fonction constitutive d'un ensemble. Il qualifie d'« anachronismes morphologiques » les cas où le comédien semble avoir été extirpé de son époque et greffé à l'intérieur d'un costume dans lequel il semble n'avoir que faire.

Dans un second temps, c'est au comédien de ne pas se laisser « étouffer » par son costume : si ce dernier est grandiose, celui qui le porte se doit d'en être à la hauteur. Ainsi, le costume ne doit pas être un simple déguisement mais un indicateur esthétique et temporel participant à la création d'une atmosphère. Le jeu du comédien doit être « suffisant », afin que le spectateur perçoive son costume non pas comme un assemblage de tissu et d'accessoires visant à représenter une époque ou un genre, mais simplement comme les vêtements que le personnage se trouve avoir choisi de porter ce jour-là. Dans ce cas-là, il ne dissocie pas le comédien de son costume mais envisage l'ensemble comme faisant partie intégrante du tableau. Cela n'implique pas pour autant que le costume soit invisible, et nous verrons que certains metteurs en scène fondent au contraire une part importante de leur esthétique sur le caractère saisissant de leurs effets visuels ; mais il est nécessaire que le comédien aille aussi bien au costume que le costume au comédien.

I - Aspects techniques : les étapes préliminaires à la fabrication

1) Croquis

Le costume naît sur papier. Afin de pouvoir commencer ses croquis, le costumier doit avoir en tête une image précise de chaque personnage, ainsi qu'elle aura été décidée préalablement par le metteur en scène, et avoir vu les comédiens. Certains costumiers recommandent même de noter les caractéristiques principales du personnage afin d'avoir un socle de base sur lequel s'appuyer pour mieux visualiser le résultat.[5]

La majorité des costumiers choisissent le *croquis de styliste* pour leurs créations ; sa particularité consiste en une modification des proportions du corps, avec la tête comme unité de référence. La hauteur totale du corps d'un adulte est égale à 7,5 fois celle de la tête, contre 8,5 fois pour un croquis. Il est d'usage de situer le torse à hauteur d'yeux, afin que le point de vue du costumier qui consulte ses croquis ne soit ni en plongée ni en contre-plongée. L'effet de perspective est créé en envisageant le corps de manière géométrique, sous forme de lignes et de demi-cercles, les *lignes de fuite* étant généralement situées juste sous le menton. Les croquis peuvent comporter des touches de couleur mais servent avant tout à établir une représentation concrète du costume afin de pouvoir en effectuer une projection en trois dimensions.

[5] Cunningham R., *The Magic Garment: Principles of Costume Design*, Waveland Press Inc., 1989, Chapter 5, "Developing the Costume", p. 120

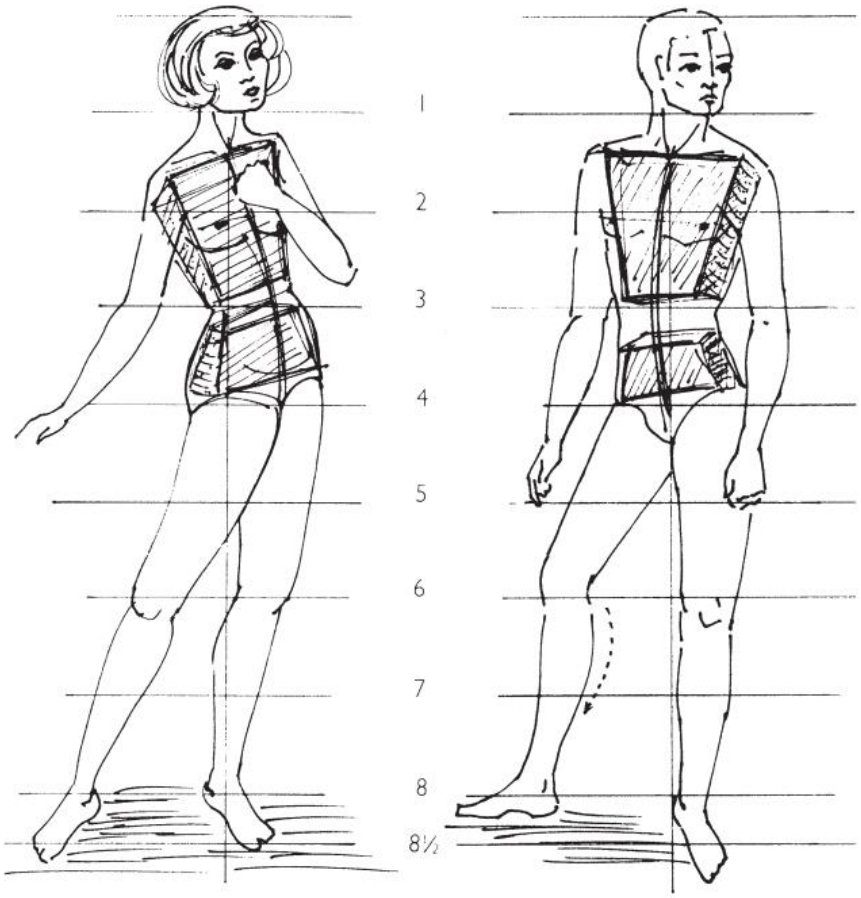


FIGURE 6.4 | Three-quarter figures. Costume sketches drawn on three-quarter figures show some of the side of the body as well as the front.

Exemple tiré de *The Magic Garment*, Chapter 6, "Drawing the Figure", p 155

Figure 6.4. Silhouettes de trois-quarts. Dessiner les silhouettes de trois quarts permet de représenter le corps à la fois de face et de côté. (Légende traduite par Amélie Kierszenbaum pour les besoins du présent mémoire.)

2) Choix des tissus

S’il est du devoir du comédien de maîtriser suffisamment son personnage pour pouvoir en endosser l’habit, il est de celui du costumier de prendre en compte les paramètres purement pratiques du rôle afin d’utiliser des matières adaptées. Cela peut paraître évident ; cependant, il est parfois ardu d’allier les volontés esthétiques du metteur en scène aux contraintes inhérentes à la performance physique des comédiens. Tous types de tissus peuvent être utilisés, car tout dépend de la manière dont le costumier les exploite. Cependant, le lycra ou l’élasthanne peuvent être recommandés si la pièce comporte de scènes de danse ou de combat. Dans certains cas, les tissus peuvent être créés spécialement pour un costume donné, la plupart du temps par *tissage*.

De manière générale, on distingue le *textile* « traditionnel », consacré à une utilisation quotidienne fondée avant tout sur le confort et l’apparence (vêtements, nappes, tapisserie), du textile « technique », dont les caractéristiques majeures sont mécaniques, physiques, ou chimiques. Dans cette catégorie, on retrouve notamment les textiles utilisés pour la fabrication de blouses médicales ou d’uniformes sportifs. Le costume de théâtre nécessite parfois l’utilisation de textiles appartenant à ces deux catégories.

Le choix des tissus implique une prise en compte de leurs propriétés thermiques afin d’assurer le confort des comédiens, mais aussi de leur capacité à résister au temps et au transport. Il est possible de les teindre, voire de peindre directement dessus pour créer un effet de superposition des couleurs.

3) Traitement de la couleur

Le choix des couleurs doit prendre en compte deux types de paramètres : ceux qui relèvent de la dimension cognitive et de la dimension technique. Les premiers doivent être fondés sur un double éventail de références : celles dont dispose le spectateur, qui varient énormément selon les cultures, et celles qui sont inhérentes au contexte de la pièce. Ainsi, en Égypte, le violet est la couleur traditionnellement associée à la Terre ; dans le judaïsme, elle représente le divin et le sacré ; et dans le christianisme, la pénitence, la repentance ou le sacrifice. Jusqu'à Newton, elle se confond avec le noir et symbolise la fourberie ou le deuil.[6] Chaque nuance s'accompagne d'associations cognitives qu'il est bon de prendre en compte dans le choix des couleurs.

La dimension technique doit être fondée sur un travail de collaboration avec le scénographe, et cela pour deux raisons : le costume doit se fondre dans l'environnement esthétique de la pièce et, plus simplement, ne pas jurer avec la lumière. Un travail de précision sur les nuances et la symbolique d'une teinte chaude peut s'avérer inutile si le metteur en scène a décidé de son côté de baigner le plateau de lumière bleue. L'*intensité lumineuse* et le type de projecteurs utilisés sont également à considérer. Les acteurs peuvent par exemple être éclairés de face, avec ou sans *gélatines*, qui permettent de modifier la texture et la couleur de la lumière, puis par les douches, projecteurs situés au-dessus de la tête du sujet et orientés à la verticale. Le costume doit pouvoir s'adapter à ces changements constants et prendre en compte la totalité de l'espace. L'usage de la *colorimétrie*[7] permet de déterminer la perception de plusieurs *tons* superposés en fonction de leur degré d'*absorption* et d'adapter la couleur des costumes en fonction de la création lumière ou vice-versa.

[6] Pastoureau M., Simonnet D., *Le petit livre des couleurs,* 2005, Editions du Panama, collection Histoire, p.113
[7] Déribéré M., *La Couleur*, Douzième édition, *Que sais-je ?*, collection encyclopédique, n°220, 2014, p. 96

II - Aspects techniques : montage et mise en forme du costume

1) Patron

À ce stade de la création, le costume existe au niveau conceptuel. Les étapes suivantes peuvent être effectuées par le costumier lui-même ou par un assistant. Dans un premier temps, il est nécessaire de prendre les mesures du comédien pour un résultat parfaitement adapté à sa morphologie. La plupart du temps, le costumier utilise ensuite ces mesures afin de dessiner un *patron* à l'échelle. Il existe d'autres techniques consistant à utiliser des modèles de patrons prédéfinis puis à les adapter, par ajustements, au travail en cours[8]. Une fois le patron découpé, le costumier peut monter le costume en drapant le tissu autour d'un *mannequin* ou, si l'organisation de la pièce le permet, faire plusieurs essais directement sur le comédien concerné.

2) Découpage et assemblage

Pour les besoins du présent mémoire, j'ai assisté à trois séances de travail, réparties sur deux mois, de Y. Balazi, costumier, et de son assistant N. Turounet, étudiant en DMA (Diplôme national des métiers d'art et du design) de costumier-réalisateur, sur la robe d'un personnage féminin de la pièce *Les Exilés* de James Joyce par la compagnie Peel. Ces séances m'ont permis d'observer en temps réel le processus de conception et ses aléas ainsi que d'échanger avec des professionnels en action. Dans un premier temps, ils ont utilisé de la *toile à patron* en coton, qui a la particularité d'être à la fois solide et souple. L'assistant a découpé une première mouture d'après les mesures de la comédienne, qui a ensuite servi de mannequin. Au moyen de marques en pointillé, ils indiquaient directement sur le tissu les détails du futur costume, les modifications à effectuer pour la coupe et les zones à retravailler.

[8] Ingham R., Covey L., *The Costume Technician's Handbook*, Third Edition, Heinemann, 2003, p. 118



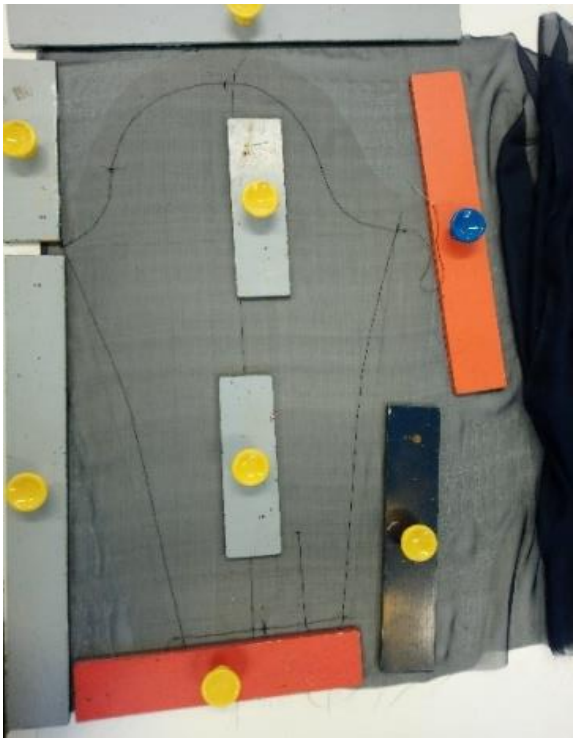


Les Exilés, James Joyce, essai n°1 pour le costume du personnage de « Béatrice ». Photographies d'Amélie Kierszenbaum.

Après cette première séance, à partir des marques apposées sur le tissu, l'assistant costumier a pu effectuer le découpage et le *montage* de la robe, constituée d'un mélange de laine et de viscose. Les manches et le col, en mousseline de soie, donc beaucoup plus fragiles que le reste de la robe, ont été cousus d'après des patrons réalisés directement sur la comédienne. Ils ont été ajoutés dans un second temps, une fois le montage de la robe effectué.

Ce travail a donné lieu à un deuxième essayage visant à s'assurer d'une part que le costume était conforme aux dimensions indiquées sur le patron, et d'autre part que le tombé du tissu choisi rendait l'effet escompté.

Lors de cette deuxième séance, la metteuse en scène de la pièce était présente afin de s'assurer que le résultat était conforme à ses attentes. Elle a également observé la comédienne en mouvement et lui a demandé de jouer un court extrait d'une de ses scènes pour constater l'efficacité du costume en travail. Cet exercice a donné lieu à une discussion entre elle et le costumier visant à fixer les derniers détails relatifs à la conception, tant d'un point de vue technique (longueur des manches, solidité du tissu) qu'esthétique (hauteur du col, silhouette). La communication entre le costumier et son assistant était efficace et souvent non-verbale, ce qui leur permettait de trouver rapidement des solutions aux problèmes soulevés par la metteuse en scène.







Les Exilés, James Joyce, processus de découpage et de montage du costume du personnage de « Béatrice ».

Au cours de la discussion avec la metteuse en scène, l'assistant costumier prenait des notes sur papier tout en apposant les marques correspondantes sur la robe indiquant les modifications à effectuer. Ici, l'ourlet était à reprendre, comme indiqué sur le bas de la robe en pointillés blancs, et les manches à redécouper.

Dans un dernier temps, l'assistant costumier, après avoir effectué les modifications convenues, a ajouté les détails, en l'occurrence les boutons du col et des manches. Un dernier essayage a permis au costumier de s'assurer que le cahier des charges avait été entièrement rempli par l'assistant et que la robe était conforme aux attentes de la scénographe et metteuse en scène.

Le costumier prenait le temps de répondre à mes questions à l'issue de ces séances, comme par exemple :

Q : « Comment avez-vous choisi vos tissus ? »

R : « Le personnage de Béatrice doit combiner rigueur et fragilité. Le costume doit donc être le marqueur d'une certaine rigidité (d'où la coupe droite de la robe) tout en demeurant fluide pour symboliser le conflit entre le côté conservateur du personnage et sa difficulté à prendre des décisions pour s'en libérer. Le tissu souple et transparent des manches marque cette ouverture. Dans une partie de la pièce, le personnage est vêtu d'un manteau. Lorsqu'elle l'enlève, la découverte des manches participe à la transformation progressive de son image. »

Q : « Combien de temps pour créer un tel costume ? »

R : « En l'occurrence, cinq mois, mais cette configuration est un peu particulière, puisqu'il fallait que je transmette les instructions à l'assistant avec l'aval de la metteuse en scène, qu'il les effectue puis qu'on programme les séances d'essayage tous ensemble. Quand je travaille seul sur une commande, je vais beaucoup plus vite. »





Les Exilés, James Joyce, essai n°2 pour le costume du personnage de « Béatrice ». Photographies d'Amélie Kierszenbaum.

III – Missions périphériques inhérentes au métier de costumier

Le travail du costumier ne s'arrête pas nécessairement une fois le costume terminé. Ce dernier peut en effet accompagner la troupe lors des représentations, si par exemple l'habillage ou la gestion des accessoires requiert sa compétence. En outre, son intervention peut être nécessaire en cas d'accrocs. Dans certains cas, le costumier doit effectuer une réparation rapide entre deux scènes suite à un accident survenu au cours de la représentation.

Outre la gestion du cahier des charges, de l'organisation du travail, et parfois des aspects techniques de la conception, le costumier doit être en mesure de travailler dans l'urgence, voire de faire preuve de suffisamment de maîtrise pour rassurer un comédien paniqué. Ce métier nécessite donc de disposer d'un vaste éventail de compétences et d'une capacité d'adaptation efficace permettant de travailler sous pression et de pouvoir tenir des délais parfois intenables. Comme pour la plupart des métiers artistiques, le costumier est souvent contraint d'exercer une activité parallèle afin de s'assurer un revenu de complément. Certains se mettent au service de particuliers souhaitant se faire dessiner des vêtements sur mesure.

Le costumier doit faire preuve d'une grande capacité d'adaptation pour trouver, d'une représentation à l'autre, des solutions aux problèmes qu'il n'avait pas prévus initialement. Dans une interview, Roberto Surace[9], costumier pour *Mischief*, (une troupe britannique dont les spectacles truffés de cascades nécessitent des costumes ultra-résistants) raconte avoir dû fabriquer deux costumes pour le même personnage après un problème de pantalon déchiré survenu lors de la première représentation. Composé de deux parties, le costume retravaillé consistait en une combinaison souple et résistante à la chaleur portée sous une couche supérieure en satin, plus large de quelques millimètres et visible par le public. Ce léger écart entre les deux couches permettait au comédien de se mouvoir sans craindre que le tissu ne se rompe à nouveau.

[9] Interview de Roberto Surace, costumier pour la compagnie Mischief, Mischief Makers (série d'interviews des membres de la troupe réalisées par d'autres membres), Anchor by Spotify

IV- Costumes et Esthétique

Le costume est une manifestation de l'esthétique de la pièce. Ainsi, selon la volonté personnelle du metteur en scène, un même texte n'a souvent rien à voir d'une production théâtrale à une autre.

L'esthétique comme interprétation du texte : *Roméo et Juliette*

Roméo et Juliette, mis en scène par Éric Ruf. Salle Richelieu, Comédie Française. 2018.

En 2018, l'administrateur général de la Comédie Française, Éric Ruf, met en scène *Roméo et Juliette,* de William Shakespeare. La scénographie est épurée et blafarde ; le décor est majoritairement constitué de hauts blocs de béton blanc qui donnent à l'ensemble une austérité quasiment monacale. Les costumes sont simples, conformes à l'époque, et Juliette est vêtue la majeure partie du temps d'une longue robe de nuit blanche.

La dernière scène de la pièce constitue une *rupture esthétique* : Juliette pleure agenouillée dans le caveau, entourée de squelettes debout, richement vêtus. Alors que les costumes des personnages sont si neutres qu'ils en deviennent invisibles, les morts sont habillés de tissus luxueux, épais, (velours rouge et pourpre ou satin bleu) aux couleurs plus ou moins fanées par les années. Ici, les morts dépassent les vivants, comme s'ils avaient aspiré leurs couleurs, donc symboliquement leur souffle de vie. Les décors et les costumes du monde des vivants sont ainsi aux couleurs des ossements.

Les squelettes sont habillés par Christian Lacroix. Celui-ci a créé les costumes d'après les indications du metteur en scène pour une action se déroulant dans une « nouvelle Vérone » aveuglante, « entre Balkans et Italie, avec peut-être une touche de Maghreb[10] ».

[10] Note d'intention de Christian Lacroix pour *Roméo et Juliette*, dossier de presse édité par la Comédie Française, octobre 2015



Roméo et Juliette, par Éric Ruf. Salle Richelieu, 2018. Avec Suliane Brahim. Photographie de Vincent Pontet.

La teinte sépia des costumes rappelle les albums photo à l'ancienne, qui sont le marqueur d'un souvenir ou d'époques révolues. Ces « broderies éteintes » ont été en partie conçues à partir de reliques vestimentaires[11] des greniers de la Comédie-Française, afin de souligner l'importance donnée au passé et à l'oubli.

Pour les costumes des personnages, Lacroix s'inspire de leurs singularités : « Ainsi, par petites touches, détails ou éléments précisent les costumes déjà en partie induits par la personnalité des comédiens, choisis souvent presque à contre-emploi, qu'ils habilleront. Cette méthode m'inspire un travail de collages photographiques plutôt que de classiques maquettes dessinées et peintes. Ces assemblages hétérogènes finissent par construire chaque personnage et la concrète netteté des documents photographiques parle mieux aux divers intervenants qu'un croquis impressionniste, imprécis[12]. »

[11] Rivier E., « Éric Ruf et Christian Lacroix écrivent l'obscur dans l'éclatante blancheur de la scène du Français : *Roméo et Juliette* à la Comédie-Française », *Shakespeare en devenir* [En ligne], N°9 - Saison 2016-2017, *L'Oeil du Spectateur*, Adaptations scéniques de pièces de Shakespeare et de ses contemporains

[12] Note d'intention de Christian Lacroix pour *Roméo et Juliette*, dossier de presse édité par la Comédie Française, octobre 2015



Roméo et Juliette, par Olivier Py. Avec Camille Cobbi, Matthieu Dessertine. Photographie de Alain Fontenay.

Roméo et Juliette, traduit et mis en scène par Olivier Py. Théâtre de l'Odéon. 2011.

Olivier Py envisage la pièce en tant qu'expression d'une exaltation intemporelle et estime que, l'amour de Roméo et Juliette ayant traversé les âges, la scénographie doit être contemporaine. Sous sa direction, les personnages sont le symbole d'une jeunesse révoltée et enivrée. Le chœur des tragédies grecques est réinterprété en un groupuscule de punks hagards. La traduction d'Olivier Py ouvre la voie à ces choix scéniques. Ainsi par exemple, les deux premières répliques de la pièce, prononcées par Grégoire et Samson, *"Gregory, o' my word, we'll not carry coals*." "*No, for then we should be colliers"* traduites par les trois auteurs suivants, deviennent :

François-Victor Hugo (traduction des œuvres complètes de Shakespeare entre 1857 et 1872) :

S : Grégoire, sur ma parole, nous ne supporterons pas leurs brocards.
G : Non, nous ne sommes pas gens à porter le brocart.

Yves Bonnefoy (1968) :

S : Par ma bonne lame, Grégoire, ce n'est pas nous qui leur tiendrons la chandelle.
G : Oh, que non ! Ce serait plus propre de leur en faire voir quelques-unes.

Olivier Py (2011) :

S : Dis, on va pas s'écraser ?
G : On va leur écraser la gueule, oui.

L'esthétique de la pièce est à l'image de la traduction, avec des décors sertis de tags, une lumière rouge persistante et des personnages condamnés à errer et à crier. Les costumes, nettement contemporains, sont un mélange de treillis militaires déchirés et de teintes rappelant les tenues du mime Marceau. Des taches de rouge apparaissent à la manière d'éclairs au niveau des mains et des poitrines.

Ici, le costume souligne à grands traits les choix esthétiques du metteur en scène et sont en grande partie à l'origine de l'atmosphère du résultat final. Cet exemple reflète une tendance de plus en plus présente dans le théâtre contemporain qui consiste à revendiquer avec force une esthétique qui se veut conforme aux crises actuelles. Dans ce contexte, le costume devient un outil politique.

Texte support et traduction

Rebecca Cunningham, *The Magic Garment: Principles of Costume Design*, troisième edition, Waveland Press Inc, 2020, 455p, p. 84-92

Nombre de mots du texte source : 3196

Nombre de mots du texte cible : 3262

Avertissement au lecteur

Pour le texte source et sa traduction :

Les termes figurant dans le glossaire ou faisant l'objet d'une fiche terminologique sont soulignés.

Les passages commentés dans la stratégie de traduction sont isolés entre crochets { }

Psychological Effects of Light

The more light in a space, the more spring-like, cheerful, happy, and youthful the perception of that space will be. Conversely, a space with less light is perceived as sadder, older, and more winter-like. Sharp, bright, crisp, warm light in a space gives the feeling of joy, glory, or hope. Soft, diffused, cool light projects grief, melancholy, or romance. Harsh, strong light may suggest anger, violence, or power. The color of the light may suggest the time of day, the weather or climatic conditions, and the mood of the scene.

Color Perception

Strictly speaking, objects do not *have* color. They have pigmentation. A *pigment* is a material with the ability to reflect certain light waves. The perception of color in an object is the result of light reflected from the pigmentation of that object to the eye of the viewer. The color observed in an object depends upon the color pigmentation of that object, the color of the light rays illuminating the object, *and* the beholder's ability to discern the difference in the rays.

So-called "white light" appears white because it contains all colors of the visible spectrum in balanced proportions. When this light strikes a surface, two effects may result: the light may be reflected unchanged as sharp white highlights (such as are reflected off satins, vinyls, and water) or the white light may slightly penetrate the surface of the object, where the pigment in that surface absorbs all the wavelengths but one. That unabsorbed wavelength is reflected to the viewer's eye and the object is perceived as the color of *that wavelength*. The color we perceive is the color *not* absorbed by the surface pigment of the object. If balanced white light is focused on an object with no pigmentation, all the wavelengths are reflected and the object is perceived as white. If a surface contains pigments to absorb all the wavelengths, few are reflected, and we perceive the object as black. The perception of black costumes on stage often depends on the color of the area surrounding the actor. The reflection of light from surrounding areas defines the black costume against those areas and compensates for the absorption of light by the black of the costume.

Lumière et effets psychologiques

{Plus l'espace est éclairé, plus l'ambiance semble joyeuse, dynamique, printanière et légère} À l'inverse, un espace sombre paraît glauque, gris, et évoque l'hiver. Une lumière vive, éclatante et chaude engendre des sentiments de joie, d'allégresse et d'espoir. Brute, elle figure la colère, la violence, et la notion de pouvoir. Lorsqu'elle est tamisée, diffuse et froide, la lumière est synonyme de deuil, de mélancolie ou d'intrigue amoureuse. Elle fournit en outre des indications sur la météo, l'heure et l'ambiance de la scène.

Perception de la couleur

Les objets n'ont pas de couleur à proprement parler. Leur teinte provient des pigments, une substance permettant la réflexion de certaines ondes lumineuses. La couleur d'un objet correspond en fait à la manière dont l'œil perçoit la lumière réfléchie. Ainsi, la couleur d'un objet dépend de sa pigmentation, de la couleur de la lumière projetée sur cet objet, ainsi que de la capacité de l'œil à distinguer les différents rayons lumineux.

La couleur de la lumière dite blanche est due à la concentration équilibrée de l'ensemble des couleurs du spectre lumineux. L'incidence de la lumière sur une surface peut avoir deux résultats : soit la couleur de la lumière demeure identique, c'est-à-dire blanche et brute, comme c'est le cas lorsqu'elle frappe le satin, le vinyle et l'eau ; soit la lumière pénètre à peine la surface de l'objet, dont les pigments absorbent l'ensemble des longueurs d'onde excepté une. Celle-ci est réfléchie et sa couleur est perçue comme celle de l'objet. Lorsque la lumière blanche frappe un objet sans pigments, la totalité des longueurs d'onde est réfléchie et l'objet apparaît blanc. À l'inverse, si les pigments absorbent l'ensemble des longueurs d'onde, peu d'entre elles sont réfléchies, et l'objet apparaît noir. Sur scène, la perception des costumes noirs dépend de la couleur de l'espace autour de l'acteur. La réflexion de la lumière dans les espaces adjacents permet de faire ressortir les costumes noirs et de compenser l'absorption de lumière par les pigments noirs des costumes en question.

In practice, however, pure white light is seldom used for stage. The lighting designer develops a plan using various colors of light to create a mood or environment for each of the hundreds of moments in a play. The use of dozens of lighting instruments focused on the acting area enables the lighting designer to subtly (or dramatically) direct the audience's attention to important points of action and to reflect or enhance the mood of the moment.

Colored lights for stage are produced by inserting a sheet of color medium into a frame that is placed in front of the lighting instrument. This plastic medium (sometimes called *gel*) screens out all wavelengths except that of the medium. Because a pigmented surface can reflect *only* the colors that are in the light that strikes it, colored light can seriously alter the perception of the color of objects on stage. Box 4.E indicates the *probable* effects of colored light on costume colors. Further complicating matters, stage light usually combines several colors, with the dominant color changing as the play progresses. Variations in the colors of light on stage are designed to give objects and figures dimension, create mood, and stimulate emotional responses from the audience.

Not only is the color of stage light controlled but the levels of illumination are also constantly varied. The level of illumination affects the perception of the object, and some colors may darken more quickly than others as the light dims. Colors with longer wavelengths (reds and oranges) lose their reflecting ability faster and therefore look darker sooner as the lights dim. Colors with shorter wavelengths (blues and violets) retain their reflecting ability longer and darken more slowly. This phenomenon might be an important consideration when scenes overlap, and one area of the stage dims as lights go up in another area. Actors in costumes in the darker area should disappear quickly as the lights dim so as not to be "ghosts" moving offstage—unless, of course, this is the desired effect.

Dans la pratique, cependant, la lumière blanche n'est que peu utilisée au plateau. Pour la création lumière, le scénographe choisit un éventail de couleurs permettant de créer une ambiance et un contexte pour la multitude de moments qui composent la pièce. Les projecteurs, par dizaines, permettent de souligner de manière plus ou moins évidente les éléments principaux de l'action et de mettre en valeur l'ambiance de la scène.

Sur scène, les lumières colorées sont obtenues grâce à des gélatines, des rectangles de plastique colorés placés devant les projecteurs. Ils filtrent toutes les longueurs d'onde, excepté les moyennes. Une surface pigmentée réfléchissant uniquement la couleur des rayons qui l'illuminent, la lumière colorée modifie grandement la couleur des éléments présents sur le plateau. Le tableau 4.E répertorie les effets que la coloration des costumes par les lumières produit a priori sur le spectateur. La création lumière est souvent fondée sur l'association de plusieurs couleurs, avec des changements d'atmosphère et de thème coloré au fil de la pièce, ce qui ne facilite pas la tâche du scénographe. Les changements de couleur permettent de donner corps aux objets et aux silhouettes des acteurs, de créer une ambiance et de provoquer l'émotion du spectateur.

{L'intensité lumineuse change elle aussi constamment.} La perception des corps en dépend : certaines couleurs plongent plus rapidement dans l'obscurité à mesure que ce niveau diminue. Les longueurs d'onde élevées, telles que celles du rouge et de l'orange, ont une capacité de réflexion plus faible : à mesure que la lumière baisse, elles apparaissent sombres plus rapidement. À l'inverse, les couleurs dont la longueur d'onde est courte (bleu, violet) ont une forte capacité d'éclairage, et plongent moins vite dans le noir. Ce phénomène est à prendre en compte pour les transitions entre les scènes, quand la lumière diminue sur certaines zones du plateau tandis qu'elle augmente ailleurs. Les acteurs qui se trouvent dans la zone sombre doivent rejoindre rapidement les coulisses pour éviter de se transformer en fantômes, à moins que cette transformation soit délibérée, bien évidemment.

In bright, white light, colors seem warmer and tend toward yellow; at low light levels, the same colors seem cooler and tend toward blue. The costume designer may need to compensate for low levels of illumination in certain scenes. For example, if a red fabric is chosen for a dimly lit scene, a red-orange will appear warmer and richer than a pure red or a red with blue undertones. Greens might need to be more yellow to keep from looking too cool in lower illuminations. A moonlight scene such as the balcony scene in *Cyrano de Bergerac* requires some careful thought. Cyrano's black costume will make it easy for him to almost disappear under the balcony as he coaches Christian in the art of wooing, but will he disappear completely? What colors should Roxanne and Christian wear? In what light will they be seen? The usual colors of moonlight (blues) will make blue costumes more intense. Orange-based tones will gray out. Reds with too much blue will appear to vibrate. The costume will appear darker in the lower light levels than it actually is. What effect is desired?

Color

Beautiful ribbons, Count! That color, now,
What is it—"Kiss-me-Dear" or "Startled-Fawn"?
I call that shade "The Dying Spaniard."
Ha. And no false colors either. . . .

***Cyrano de Bergerac,* Edmond Rostand**

The most exciting, powerful, and provocative element of design is color. As a purely physical phenomenon, we have seen that color is the result of the reflection of specific wavelengths of light from an object and the perception of those wavelengths by the observer. The physical understanding of this element, however, is only a small part of the story. The emotional or psychological response elicited by color is the result of both a vast store of cultural associations shared by a society and associations unique to each individual. The costume designer must learn to manipulate both the physical and psychological aspects of color in order to produce the desired audience response.

Les couleurs paraissent plus chaudes et tirent sur le jaune dans une lumière blanche et vive. Si l'éclairage est faible, ces mêmes couleurs semblent froides et tirent sur le bleu. Pour certaines scènes, le costumier doit parfois compenser : par exemple, pour une scène où le plateau est faiblement éclairé, un rouge orangé semblera plus chaleureux et chatoyant qu'un rouge vif ou violacé ; de même, il est préférable que le vert tire sur le jaune pour ne pas paraître froid. Une scène au clair de lune, comme celle du balcon de *Cyrano de Bergerac*, requiert une réflexion poussée de la part du costumier. Cyrano, traditionnellement habillé en noir, peut devenir presque invisible depuis la cachette d'où il chuchote des vers à Christian. Doit-il l'être totalement ? De quelles couleurs Christian et Roxane doivent-ils être vêtus ? Par quelle lumière doivent-ils être éclairés ? Les tons bleutés généralement utilisés pour figurer le clair de lune accentuent le bleu des costumes, tandis que les tons orange s'affadissent. Le rouge violacé donnera l'impression de vibrer. Si l'intensité lumineuse est faible, le costume semblera plus sombre qu'en réalité. Quel est l'effet recherché ?

La couleur

Deuxième Marquis : Les beaux rubans ! Quelle couleur, comte de Guiche ?
Baise-moi-ma-mignonne ou bien Ventre-de-Biche ?
De Guiche : C'est couleur Espagnol malade.
Premier Marquis : La couleur ne ment pas […]

Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*

La couleur est l'élément le plus important et évocateur du processus de création. D'un point de vue optique, elle provient de la réflexion de certaines longueurs d'onde et de leur perception par l'œil. La compréhension de ce phénomène n'est qu'une part du processus de création. Les émotions et réactions psychologiques associées à certaines couleurs sont issues de références culturelles consensuelles ou spécifiques à un individu. Le costumier se doit de maîtriser tous ces aspects afin d'obtenir les réactions désirées.

Dimensions of Color. To discuss color properly, one needs to understand its different aspects or dimensions. *Hue* is the general term or family name applied to a color, the location of the wavelength on the light spectrum. A pure hue is a color as it appears in the spectrum or on the color wheel. *Value* is the lightness or darkness of a hue. Colors with white added to them are called *tints* and are said to have *high values*. Colors with black added to them are called *shades* and are said to have *low values*. The values of colors can be compared to a gray scale shading from white to black. Every pure hue has its own *home value.* Yellow, the lightest hue, has the highest home value. The next color in descending value is orange, then red and green at similar home values, then blue, and at the lowest and darkest home value is violet. Changing the value of a hue can alter the psychological effect it produces. Lighter values tend to be purer, clearer, more youthful colors; darker values appear more serious, rich, and meaningful. However, the addition of white or black to some colors tends to alter the hue of that color. Black added to yellow, for example, pushes yellow toward a green hue. Some violets begin to appear pink when white is added. Black, white, and grays are *neutrals* because they express no hue.

Intensity is the brightness or dullness of a hue. Intensity is also referred to as saturation, chroma, purity, or vividness. Colors of high intensity are bright, clear hues; colors of low intensity are dull, slightly grayed hues. A hue is its brightest, therefore at its full intensity, only at its home value. To reduce the intensity of a hue with the least alteration in its value, a small amount of its complement can be added. Equal strengths of complementary colors combine to form a neutral gray. Because pigments are not all of the same concentration and because different hues are of differing intensities, adjustments in the *amount* of pigment may be needed in order to mix equal *strengths* of two complementary hues. To produce a true neutral, complements must be of equal *strength*.

La couleur sous tous les angles. Il est nécessaire de connaître tous les aspects relatifs à la couleur. La *teinte* est le terme général employé pour désigner une couleur et correspond à la position de sa longueur d'onde sur le spectre lumineux. Les *teintes* pures sont visibles telles quelles sur le cercle chromatique. La *valeur (tonale)* désigne le degré de clarté ou d'obscurité d'une couleur. Un *ton dégradé,* dont la valeur est élevée, désigne une couleur à laquelle a été ajouté du blanc. Un *ton rabattu,* dont la valeur est faible, désigne une couleur à laquelle a été ajouté du noir. La valeur peut être représentée par une échelle dont le dégradé s'étend du blanc au noir. Chaque teinte pure a une *valeur propre*, celle du jaune étant la plus claire, puis, par ordre décroissant, l'orange, le rouge et le vert (de même clarté), puis le bleu, et enfin, le violet, les plus sombres. Le fait de modifier la valeur d'un ton peut jouer sur les effets psychologiques. Les valeurs claires sont associées à la pureté et à la jeunesse, tandis que les valeurs sombres paraissent plus riches, solennelles, et lourdes de sens. L'ajout de noir ou de blanc modifie le ton. Un jaune auquel on ajoute du noir se rapproche du vert. Certaines nuances de violet semblent roses dès lors qu'on y ajoute du blanc. Le noir, le blanc, et les nuances de gris sont qualifiés de *neutres* car dépourvus de ton.

L'intensité désigne la vivacité plus ou moins importante d'un ton. On l'appelle également saturation, chromaticité, ou pureté colorimétrique ou d'excitation. Les tons dont l'intensité est élevée sont clairs et vifs ; à l'inverse, une intensité faible est synonyme de tons ternes et grisâtres. Un ton est au maximum de sa vivacité uniquement lorsqu'on n'altère pas sa valeur propre. Pour réduire l'intensité d'un ton sans modifier sa valeur outre mesure, il est possible d'y ajouter une petite quantité de sa couleur complémentaire. L'association de deux couleurs complémentaires d'intensité égale donne un gris neutre. Dans la mesure où la concentration de tous les pigments n'est pas identique, il peut être nécessaire d'ajuster leur quantité afin que les deux couleurs complémentaires mélangées soient d'intensité égale, ce qui est nécessaire à la création d'un ton vraiment neutre.

1. *The same color will look different against two contrasting background colors.* Two costumes of the same color may appear to be different hues if played in front of set areas of greatly differing colors.
2. *Two juxtaposed complements intensify one another.* A green costume on a red-haired actor has the effect of intensifying the hair color.
3. *Two closely related (but not adjacent) juxtaposed hues tend to repel each other.* When the "middle" color is added, a link is provided to draw the colors together by emphasizing their similarities. A character in a red costume and one in a violet costume might appear quite independent of each other until a third character in red-violet completes the color group.
4. *A color gives the effect of its complement to colors juxtaposed with it.* A neutral, tint, or shade will tend to take on the character of the complement of the juxtaposed color. An orange costume may cause a neutral gray backdrop to have a cold blue feeling. The exception: Bright colors may reflect onto juxtaposed colors.
5. *Reds, oranges, and white tend to spread and merge with each other and with other colors; greens, blues, violets, and black tend to separate and delineate colors.* Shapes outlined in white look lighter and merge with one another and surrounding space. Shapes outlined in black are sharp and distinct. A costume with skirt ruffles outlined in white will look lighter and more delicate; a costume with skirt ruffles outlined in black will look heavier, crisper, and more distinct.

1. *La perception d'une couleur change selon celles en fond de scène.* {Les couleurs de deux costumes identiques sembleront différentes s'il existe des écarts importants entre les teintes des éléments du décor, au second plan.}

2. *Les couleurs complémentaires se mettent en valeur les unes les autres*. Les cheveux roux d'un acteur vêtu de vert sembleront plus vifs.

3. *Des teintes proches (mais non voisines) sur le cercle chromatique produisent l'effet inverse.* L'ajout de la couleur intermédiaire permet de créer un rapport entre ces teintes et de mettre leurs similitudes en avant. Un personnage vêtu de rouge semblera relativement indépendant de son homologue en costume violet jusqu'à l'arrivée d'un troisième personnage vêtu de rouge violacé.

4. {*Une couleur juxtaposée à une autre prend la teinte complémentaire de cette dernière*, surtout si la nuance de départ est neutre. Un costume orange sur fond gris neutre créera l'impression que ce fond est d'un bleu froid} Une exception subsiste : les couleurs vives ressortent lors d'une juxtaposition.

5. *Rouge, orange, blanc : ces couleurs tendent à ne pas se délimiter et à se mêler entre elles et aux autres.* Les vert, bleu, violet et noir sont à l'inverse nettement séparés des autres couleurs. Ainsi, les corps cernés de blanc semblent clairs, et se mêlent les uns aux autres ainsi qu'à l'espace. Les corps cernés de noirs sont strictement délimités et ressortent davantage. Pour un costume, une jupe à volants blancs donnera à l'ensemble un aspect délicat et frais ; tandis que des volants noirs rendront le tout plus sérieux, sec et distingué.

6. *Edges between adjacent hues of like value and intensity tend to fade.* Groups of chorus or crowd members who need to be nonspecific will be less distinct if costumed in adjacent colors of similar value and intensity—for example, medium-value, low-intensity blues; medium-value, low-intensity greens; and medium-value, low-intensity blue-greens.

   Visual mixtures are blendings of color that occur in the eye and brain rather than on the surface of objects. Dots of color placed next to one another are blended by the eye and brain. Visual mixtures are particularly interesting for stage use because the distance from stage to audience is a necessary ingredient in the process. With the addition of multicolored stage light, the richness of visual mixtures is enhanced. Visual mixing is achieved through choosing fabrics with small flecks, dots, or patterns of color or by spattering or spraying the garment with paint or dye. The colors produced by visual mixing have more depth, richness, and vibrancy than colors achieved through pigment mixing.
7. *Visual mixtures of points or dots of two primary colors produce vibrant secondary or tertiary colors.*
8. *Visual mixtures of all three primaries and/or black and white tend to mix more quickly and are muted.* These visual mixtures provide rich neutrals for background or chorus colors.
9. *Color points of similar value and intensity mix more easily than those of extremely contrasting values or intensities.*
10. *Smaller dots of color blend visually at shorter distances than larger dots of color.* The closer the audience is to the acting area, the smaller the points of color need to be for complete visual mixing.

6. *Les limites entre deux teintes de valeur et intensité identiques ont tendance à s'estomper*. Les comédiens constituant une foule ou un chœur en fond de scène se fondront davantage dans le décor s'ils sont vêtus de couleurs voisines, identiques en valeur et en intensité : par exemple, une variation de bleu, de vert et de bleu-vert de valeur intermédiaire et d'intensité faible.

On parle de *mélange visuel* pour désigner les mélanges de couleurs effectués non pas à la surface des corps, mais par l'œil et le cerveau, qui amalgament les points colorés juxtaposés. Les mélanges visuels sont particulièrement indiqués pour la scène dans la mesure où la distance entre le plateau et le public doit être prise en compte. Ils se trouvent en outre enrichis par le caractère multicolore des lumières du spectacle. On parvient à ce mélange par l'utilisation de tissus mouchetés ou composés de petits points ou de taches de couleurs, obtenus par éclaboussures ou avec de la peinture en bombe. Les couleurs ainsi produites sont plus riches, profondes et vives que celles obtenues par mélange de pigments.

7. *Le mélange visuel de points ou de taches de deux couleurs primaires permet de créer des couleurs secondaires ou tertiaires très vives.*

8. *Le mélange des trois couleurs primaires et/ou de noir et blanc est instantané et donne un résultat plus pâle,* ce qui constitue un arrière-fond à la fois neutre et riche.

9. Les points de couleur d'intensité et de valeur identiques se mélangent plus facilement que s'il existe un écart important entre les intensités et les valeurs.

10. *Vu de près, les points de couleur de petite taille s'amalgament davantage que ceux de grande taille*. Plus le public est proche du plateau, plus la taille de ces points doit être réduite.

Physical Effects of Value. Contrast in value is one of the most powerful principles of visual design. The stronger the value contrast, the bolder and more severe the effect is; the softer the value contrast, the gentler and more subtle the effect is.

1. *Light values advance and enlarge; dark values recede and reduce.* Lighter values tend to make individuals stand out from large groups on stage. A main character dressed in a lighter value should be clearly visible standing in front of the chorus.
2. *Value affects apparent density.* If two shapes are the same size and are seen against a neutral background, the dark one will appear to weigh more. This effect explains the top-heavy feeling given by some garments when the upper portion is dark and the lower portion is light.
3. *Light and dark values juxtaposed push each other apart, stressing their differences.* Light values make dark values seem darker; dark values make light colors seem lighter. The stronger the contrast in value between costumes, the less the characters will seem to be related. This effect can be overcome by the use of different values of the same hue.
4. *When value contrast is extreme, the hues involved are less noticeable; when values are closer together, the hues are more apparent.* The audience is more aware of the strong contrast in hue than in the colors involved. When costumes are closer in value, the variety of hue becomes more important.

Valeur et effets visuels. L'une des notions capitales en conception visuelle est celle de contraste entre les valeurs. Plus il est important, plus le résultat sera efficace. S'il est faible, à l'inverse, cela créera une impression de subtilité et de douceur.

1. *Les valeurs claires donnent l'impression que les corps sont plus près et plus volumineux ; les sombres créent l'effet inverse.* Les valeurs claires permettent de faire ressortir un comédien par rapport aux autres, surtout en groupe, comme par exemple dans le cas d'un chœur.

2. *La valeur a un effet sur la perception de la masse d'un corps.* Prenons deux formes de même taille sur fond neutre. La forme la plus sombre donne l'impression de peser plus lourd. C'est la raison pour laquelle certains costumes, sombres en haut et clairs en bas, créent une impression de déséquilibre.

3. *Juxtaposées, les valeurs claires et sombres se repoussent les unes les autres, ce qui souligne leurs différences.* Les valeurs claires rendent les valeurs sombres plus sombres ; les valeurs sombres font paraître les valeurs claires encore plus claires. Plus le contraste entre les différents costumes est important, plus les liens entre les personnages sembleront s'estomper. L'utilisation de la même teinte mais de différentes valeurs permet d'éviter cet effet.

4. *Lorsque le contraste est particulièrement fort, les teintes choisies ressortent moins. Lorsque les valeurs sont proches, c'est le contraire*. Le public remarque davantage le contraste des teintes que les couleurs. Lorsque les valeurs des différents costumes sont proches, les teintes semblent plus variées.

Physical Effects of Intensity. The careful manipulation of color intensities provides an infinite variety of color effects for the costume designer's use.

1. *Brighter intensities demand more attention.* In general, the brighter the intensity of a hue, the less of the color is needed for effect. A strong accent of bright red draws attention on a black dress, even if it is rather small.
2. *Bright intensities advance and enlarge; dull intensities recede.* Bright intensities worn by important characters make them stand out from low-intensity group colors. With stage lighting, however, a group of similar intensities can be lowered by reducing the amount of light or altering the color of the light on them. Spotlighting one member of a group makes that character's costume color a brighter intensity than the rest of the group in a lower light level.
3. *Large areas of unrelieved, bright-intensity color can become tiring to the observer.* This effect, too, can be altered with stage lighting; variations in light color and level of illumination create different intensities of color on large areas of the same hue.
4. *Different intensities intensify each other regardless of hue.* Any differences in color will be emphasized when there is contrast in intensity. A high-intensity red and a low-intensity blue used together visually separate and delineate each other. Medium intensities of these colors used together tend to be less distinct and the edges between the two may blur at a distance.
5. *Small areas of bright intensity balance larger areas of dull intensity.* Conversely, large areas of bright intensity tend to overpower smaller areas of low-intensity color (face, hair). Scenes with many characters in low-intensity colors can easily be accented with small areas of bright-intensity color (scarves, flowers, hats, ties). More difficult may be very colorful scenes (musical numbers, dance, crowd scenes) where focus may wander from the actors' faces. Potential solutions include careful variation of hue and intensity and introduction of neutrals.

Intensité et effets visuels. L'utilisation minutieuse de l'intensité ouvre un vaste champ de possibilités de jeux sur les couleurs.

1. *Une forte intensité attire l'œil* et évite d'avoir à incorporer une grande quantité de couleur au costume. Un rouge vif, même en faible quantité, ressortira énormément sur une robe noire.

2. *Une forte intensité donne l'impression que le comédien est plus massif et plus proche ; une intensité faible a l'effet inverse*. Habiller les personnages importants de couleurs intenses permet de les faire ressortir par rapport au reste d'un groupe vêtu de couleurs d'intensité moindre. Le jeu sur les lumières permet de fondre dans le décor un groupe dont les costumes sont d'intensité uniforme, en réduisant ou modifiant la couleur de l'éclairage. {Orienter un projecteur sur un acteur intensifie la couleur de son costume et le distingue du reste du groupe}

3. {*De vastes zones intensément colorées en permanence peuvent fatiguer les yeux des spectateurs.*} La lumière permet de parer cet effet, en faisant varier la couleur et l'éclairage, ce qui permet d'obtenir plusieurs niveaux d'intensité pour les zones d'une seule teinte.

4. *Quelle que soit la teinte, des intensités dissemblables se mettent en valeur les unes les autres* et font ressortir les différences entre les couleurs. L'utilisation d'un rouge intense et d'un bleu peu intense permet d'établir une délimitation claire entre les deux. Une intensité moyenne aurait pour effet de brouiller la distinction entre ces couleurs, voire, de loin, de les mêler.

5. *Une intensité forte sur de petites zones permet de compenser une intensité faible sur des zones plus importantes*. En revanche, la couleur des cheveux ou du visage peut être étouffée par des couleurs intenses. Lorsque de nombreux personnages sont vêtus de couleurs peu intenses, l'ensemble peut être relevé par de petites touches de couleurs plus vives : écharpes, fleurs, chapeaux, cravates. Un ensemble très coloré, comme dans les comédies musicales ou lors d'une scène de foule, par exemple, présente davantage de difficultés dans la mesure où les visages des comédiens n'attirent pas le regard du spectateur. Une variation minutieuse des teintes et de l'intensité, ainsi que l'ajout de tons neutres permettent d'y remédier.

4.f | Historical Color Symbolism

	Red	Yellow and Gold	Green	Blue	Purple	White	Black	Other
West and Middle East								
Egypt	Mortals	Sun, universal power	Nature	Heaven, sacred	Earth			
Classical Greece	Love and sacrifice		Learning	Truth, integrity, altruism		Divinity, purity		
Druids			Wisdom	Truth		Supremacy, purity		
Judaism	Sacrifice, love, glory, salvation, sin	Heavenly	Earthly	Glory of the Lord	Divine condescension, splendor	Purity, victory		
Cabalism	Strength	Beauty	Victory	Mercy	"The Foundation"	"The Crown"	Understanding	Orange: glory
Christianity	Holy Ghost, human body, blood of Christ, suffering, Hell, martyrdom, charity, sacrifice	Glory, power, God the Son, the human mind, earth	Immortality, faith, contemplation	Hope, deity, serenity, heaven, God the Father, the human spirit, sincerity, love of divine works, the Virgin Mary	Penance, suffering, repentance, self-sacrifice, faith, endurance, affliction, melancholy	Purity, innocence, chastity, joy, glory	Death	Gray: wisdom
Far East								
Heraldry	Courage, zeal	Loyalty	Youth, hope	Piety, sincerity	Sacrifice, patriotism, royalty	Faith, purity	Grief, penitence	Orange: strength, endurance
Academics	Theology	Science	Medicine	Philosophy	Law	Arts and letters	Evil	Orange: engineering Pink: music
Brahmanism	Sacred	Universal understanding		True hue of the sun			Sacred	
Confucianism		Sacred to Confucius		Sacred, the Ultimate				
Buddhism	Love, sin	Sun, universal power, sacred to Buddha						
Shintoism	Blood of life		Wisdom			Eternity	Mystery	
Persia		Glory	Immorality			Infinite joy	Sin	
Islam	Sacred		World mother, sacre to Mohammed			Salvation		

4.f Symbolique de la couleur à travers l'Histoire

	Rouge	Jaune, Or	Vert	Bleu	Violet	Blanc	Noir	Autre
Occident et Moyen-Orient								
Egypte	Mortels	Soleil, pouvoir universel	Nature	Paradis, sacré	Terre			
Grèce antique	Amour, sacrifice		Apprentissage	Vérité, intégrité, altruisme		Divinité, pureté		
Druidisme			Sagesse	Vérité		Suprématie, pureté		
Judaïsme	Sacrifice, amour, gloire, salut, péché	Céleste	Terrestre	Gloire du Seigneur	Condescendance divine, splendeur	Pureté, victoire		
Kabbale	Force	Beauté	Victoire	Miséricorde	« La Création »	« La Couronne »	Compréhension	Orange : gloire
Christianisme	Saint-Esprit, corps humain, sang du Christ, souffrance, Enfer, martyr, charité, sacrifice	Gloire, pouvoir, Dieu le Fils, l'esprit humain la Terre	Immortalité, foi, introspection	Espoir, divinité, sérénité, paradis, Dieu le Père, esprit humain, sincérité, amour des œuvres divines, la Vierge Marie	Pénitence, souffrance, repentance, sacrifice, foi, patience affliction, mélancolie	Pureté, innocence, chasteté, joie, gloire	Mort	Gris : sagesse
Extrême-Orient								
Héraldique	Courage, zèle	Loyauté	Jeunesse, espoir	Piété, sincérité patriotisme	Sacrifice, royauté	Foi, pureté	Deuil, pénitence	Orange : force, endurance
Monde universitaire	Théologie	Science	Médecine	Philosophie	Droit	Arts et lettres	Le Mal	Orange : ingénierie Rose : musique
Védisme	Sacré	Compréhension universelle		Vraie couleur du soleil			Sacré	
Confucianisme		Sacré		Sacré, le Suprême				
Bouddhisme	Amour, péché	Soleil, pouvoir universel, sacré						
Shintoïsme	Sang et vie		Sagesse			Eternité	Mystère	
Perse		Gloire	Immortalité			Joie éternelle	Péché	
Islam	Sacré		Terre-Mère, sacré			Salut		

Psychological Effects of Hue. In human experience, certain colors have become associated with sources of light and heat. The red glow of burning coals, the yellow flicker of a candle flame, and the orange of molten metal are subconsciously related by the observer to those colors in other forms. Because of these associations, these colors are referred to as *warm colors.* Colors from the opposite side of the color wheel—blue, green, and violet—are associated with the sky, mountains, and water in various forms, all of which have cool, refreshing connotations, and these are called *cool colors.* Yellow-green and red-violet have warm effects juxtaposed to cool colors, but they behave like cool colors when combined with warm colors. On the color wheel, warm colors have cool colors as complements.

Warm colors appear to advance and cool colors appear to recede. Because we associate distance with size of objects, shapes in advancing warm colors seem larger and shapes in receding cool colors seem smaller.

The perception of colors as "warm" and "cool" has a great deal to do with the associations attached to those colors. Box 4.G shows the major color associations of Western European and American cultures. Some colors have opposing connotations depending on the context in which the color is seen. Green, for example, has associations with summer, growth, and naturalness when seen in a costume but might suggest disease or terror if used for skin tones. The designer should not ignore the prevalent associations with specific colors nor be restricted by them. The designer should be aware, however, that these associations operate in the audience primarily on a subconscious level.

Teinte et effets psychologiques. Les êtres humains ont tendance à associer certaines sources de lumière et de chaleur à une couleur donnée. Le rouge ondoyant des braises, le jaune de la flamme vacillante d'une bougie, l'orange du métal en fusion rappellent ces objets à l'esprit dès lors qu'on rencontre ces couleurs, qu'on appelle donc « chaudes », dans un autre contexte. Sur l'autre moitié du cercle chromatique, les bleu, vert, violet, ou couleurs « froides », paraissent rafraîchissantes et sont associées au ciel, aux montagnes, et à l'eau dans tous ses états.

Sur les couleurs froides, les jaune-vert et rouge violacé dégagent une impression de chaleur. Juxtaposées à des couleurs chaudes, elles paraissent froides. C'est la raison pour laquelle les couleurs froides et chaudes sont complémentaires sur le cercle chromatique.

Les couleurs chaudes paraissent proches, les couleurs froides lointaines. La distance permettant de donner une information sur la taille des corps, les formes de couleur chaude semblent imposantes, et celles de couleur froide plus réduites.

La perception des couleurs comme « chaudes » ou « froides » provient majoritairement des associations qu'elles suscitent. L'encadré 4.G répertorie celles de la culture occidentale (européenne et américaine). Les connotations d'une couleur peuvent être diamétralement opposées selon le contexte. Ainsi, un costume vert renvoie à l'été, l'épanouissement et au naturel, tandis qu'une peau verdâtre figure la maladie ou la peur. Le costumier se doit de connaître les effets produits par les couleurs, qui ne doivent pas pour autant le limiter dans ses choix. Il doit cependant garder à l'esprit que leur effet sur la perception du spectateur sera principalement inconscient.

Psychological Effects of Value. The effects of value can alter the effect of hue. A lighter value (*tint*) of a color dilutes the associations made with the pure color. A darker value (*shade*) deepens or controls the emotional response to the pure color. For example, a light pink (a tint of red), while still warm, is not considered passionate or loud but may still express love or quiet sacrifice. A dark garnet red (a shade of red) might still express passion or danger but with control and sophistication.

Because light colors *reflect* more light, light-colored surfaces *absorb* less light and therefore less *heat*. For centuries, societies in warm climates have preferred light-colored garments for their comfort. Because dark colors absorb *more* light, therefore more *heat* from the radiant source, people in cold climates have leaned toward darker colors. These associations have been transferred to seasonal clothing and, in spite of air conditioning and central heating, persist today in psychological associations.

Lighter values of naturally low-value colors (tints of blue or violet) appear less dense than the pure hues and light values of cool colors begin to advance. Low values of naturally high-value colors (shades of red, yellow) appear denser than the pure hues, and low values of warm colors begin to recede.

Valeur et effets psychologiques. Les associations liées à la valeur peuvent avoir un effet sur celles de la teinte. Ainsi, une valeur claire (ton dégradé) tempère les effets originaux de la couleur. Les sensations provoquées par une teinte seront accentuées ou étouffées par une valeur sombre (ton rabattu). Par exemple, le rose clair est un ton de rouge. Considéré comme chaud, il n'évoque pourtant ni la passion ni la puissance, mais plutôt l'amour ou le sacrifice silencieux. Le grenat, une nuance de rouge, peut évoquer la passion et le danger, mais de manière plus feutrée et raffinée.

Les couleurs claires réfléchissent davantage la lumière, ce qui signifie qu'elles absorbent moins de lumière et donc de chaleur. Les habitants de pays chauds préfèrent depuis des siècles s'habiller de couleurs claires pour des questions de confort. L'inverse est vrai, les couleurs sombres absorbant davantage de lumière et de chaleur. Ce phénomène a été pris en compte pour la création de vêtements de saison, et subsiste encore malgré le chauffage et la climatisation.

Les versions claires de couleurs dont la valeur est naturellement faible (nuances bleues et violettes) semblent moins denses que les tons purs. Les couleurs froides à valeur faible donnent une impression de proximité. Les versions sombres de couleurs dont la valeur est naturellement élevée semblent plus denses que les tons purs (nuances jaunes et rouges). Les couleurs chaudes à valeurs faibles donnent quant à elles une impression de lointain.

Stratégie de traduction

Avertissement au lecteur

Dans la stratégie ci-dessous :

Dans les tableaux où figure une comparaison entre le texte source et le texte cible, les éléments faisant l'objet d'un commentaire ou illustrant une spécificité du texte support sont en gras.

A) Le texte support

I- Présentation du texte support

1) Ouvrage

Rebecca Cunningham, *The Magic Garment: Principles of Costume Design*, troisième edition, Waveland Press Inc, 2020, 455p

The Magic Garment: Principles of Costume Design est un ouvrage destiné aux costumiers professionnels ou en formation. Il se situe à mi-chemin entre le manuel technique et l'exposé théorique. Sa nature majoritairement opératoire est associée dans certains chapitres à une dimension réflexive ou esthétique, le but étant à la fois de présenter les techniques de couture et de dessin de manière détaillée, mais aussi de couvrir toutes les dimensions du métier de costumier. L'auteur cherche à permettre au lecteur de maîtriser les techniques abordées dans le livre mais aussi à lui donner à réfléchir sur l'inspiration du costumier, sa collaboration avec les autres professionnels des domaines du théâtre et du cinéma et sur l'inscription de son travail dans le processus de création.

2) Choix du texte support

Le chapitre sur lequel j'ai choisi de travailler, intitulé *The Designer's Tools : The Elements and Principles of Design* est notamment consacré au traitement de la lumière et de la couleur. L'auteur y présente les principaux éléments à garder en tête lors du choix de la couleur des costumes, généralement effectué d'après les directives du metteur en scène.

Les fondamentaux de la perception de la couleur et du mélange des teintes y sont explicités ; l'auteur enjoint ainsi au costumier de parfaire ses compétences en dessin, couture et gestion de projet par des notions d'optique et d'histoire. Ce chapitre illustre donc à mon sens le caractère très complet de l'ouvrage, qui ne se limite pas à l'explication de techniques et est truffé de références à des compétences périphériques.

En l'espace de quelques pages sont abordées des notions de colorimétrie et de symbolique de la couleur selon les lieux et les époques. La théorie de la couleur est déclinée en plusieurs étapes :

- Perception de la couleur par l'œil humain
- Effets optiques et esthétiques de la juxtaposition des couleurs
- Psychologie et symbolique de la couleur
- Utilisation du cercle chromatique

Chacune de ces dimensions techniques s'accompagne d'une justification esthétique. De par cette juxtaposition, ce chapitre aborde et associe plusieurs disciplines distinctes. Le *skopos* de la traduction devait à mon sens consister en grande partie en la restitution de la coexistence des dimensions informative et expressive du texte, illustrées dans l'extrait ci-dessous (qui figure pp. 36-38 dans le texte source).

The reflection of light from surrounding areas defines the black costume against those areas and compensates for the absorption of light by the black of the costume. In practice, however, pure white light is seldom used for stage. The lighting designer develops a plan using various colors of light to create a mood or environment for each of the hundreds of moments in a play.

3) Découpage du texte support

Le chapitre étant composé de quinze pages d'environ 3100 signes chacune espaces comprises (sans compter les schémas et tableaux), il m'a fallu faire des choix. Je souhaitais avant tout restituer la multiplicité des thèmes abordés dans le chapitre, et j'ai évité au maximum d'effectuer des coupes au milieu. Mon extrait commence en haut de la page 84 et se termine au bas de la page 92 de l'ouvrage. J'ai laissé de côté, au début, une partie portant sur le choix des tissus du costume en fonction de la lumière du plateau et ai supprimé la fin du chapitre qui portait sur la composition et l'utilisation du cercle chromatique. Par souci d'uniformité, j'ai également retiré un paragraphe situé pp. 84-85 portant sur l'invention du cercle chromatique.

II- Forme et style du texte support

1) Longueur des phrases

Les phrases du texte source sont souvent très longues, particulièrement lorsque plusieurs problèmes sont abordés dans un exemple. En outre, l'auteur s'attache souvent à mentionner tous les cas de figure possibles pour une situation donnée, parfois au sein d'une seule et même phrase. Pour les besoins de la traduction, j'ai distingué trois types de « longues phrases » en prenant en compte des critères de sens et de style :

a) Celles dont la longueur est nécessaire à la compréhension de l'idée, que ce soit en langue source ou en langue cible, que j'ai conservées telles quelles. Ces dernières sont plus longues en langue cible.

	Texte source : page 35	**Texte cible : page 36**	
a	Two costumes of the same color may appear to be different hues if played in front of set areas of greatly differing colors.	Les couleurs de deux costumes identiques sembleront différentes s'il existe des écarts importants entre les teintes des éléments du décor, au second plan.	Conservation de tous les éléments

b) Celles dans lesquelles l'auteur apporte des précisions non nécessaires mais qui ne posaient pas problème en langue source, que j'ai reformulées si c'était le cas en langue cible.

	Texte source : page 41	**Texte cible : page 42**	
b	Spotlighting **one member** of a group makes **that character**'s costume color a brighter intensity than the rest of the group **in a lower light level**.	Orienter un projecteur **sur un acteur** intensifie la couleur de son costume et le distingue du reste du groupe.	Unification en un terme de « one member » et de « that character » dont la distinction n'apporte pas d'information ici Suppression de « in a lower light level », implicite.

c) Celles impossibles à restituer telles quelles en langue cible pour des raisons stylistiques, que j'ai reformulées en condensant les idées.

	Texte source : page 36	**Texte cible : page 37**	
c	[…] for example, **medium-value, low-intensity** blues; **medium-value, low-intensity** greens; and **medium-value, low-intensity** blue-greens.	[…] par exemple, une variation de bleu, de vert et de bleu-vert **de valeur intermédiaire et d'intensité faible**.	Suppression de la double répétition de « medium-value, low-intensity ».

2) Répétitions et figures d'insistance

L'auteur effectue de nombreuses répétitions, qu'il m'a fallu parfois éliminer pour conserver la précision du texte original et parfois conserver par souci d'explicitation. Dans le texte source, les exemples sont le plus souvent formulés sous forme d'énumération ; la fonction du texte étant de permettre aux costumiers d'acquérir des compétences et, à terme, de les appliquer, l'auteur met un point d'honneur à illustrer concrètement ses propos, ce qui se traduit notamment par une prolifération d'exemples ou par des répétitions.

La difficulté pour moi a été de ne rien retirer au vouloir-dire de l'auteur tout en m'assurant que la clarté du message ne souffrait pas de ces modifications. En cela, j'ai eu l'impression de devoir parfois effectuer des choix paradoxaux, dans la mesure où j'estime que la répétition et l'énumération peuvent faire partie intégrante du style de l'auteur et participer de son propos. La concision est un choix rhétorique, l'insistance également. Sur une liste de trois ou quatre exemples, il est probable que le lecteur n'en retiendra qu'un ou deux. La quantité fait donc à mon sens partie des choix stylistiques de l'auteur, mais il m'a fallu tenir compte du coefficient de foisonnement. J'ai raccourci certaines listes pour les rendre plus concises en supprimant les termes qui ne me semblaient pas y apporter de sens supplémentaire. Je m'en suis parfois abstenue, le but étant dans ces cas-là de conserver l'impression de foisonnement tout en m'assurant qu'elle ne constituait pas une entrave à la bonne compréhension du propos.

	Texte source : page 27	**Texte cible : page 28**
Conservation	The more light in a space, the more spring-like, cheerful, happy, and youthful the perception of that space will be.	Plus l'espace est éclairé, plus l'ambiance semble joyeuse, dynamique, printanière et légère.

	Texte source : page 29	Texte cible : page 30
Suppression	**Not only is the color of stage light controlled but** the levels of illumination are also constantly varied.	L'intensité lumineuse change elle aussi constamment.

Dans certains exemples concrets du texte, l'auteur répète les notions théoriques, et ce même si elle les a énoncées juste avant, sans doute pour s'assurer de la compréhension du lecteur. Ces répétitions ont pour effet de mettre davantage l'accent sur la dimension conceptuelle que sur l'application concrète. J'ai parfois cherché à rééquilibrer l'ensemble en tenant compte du public cible de l'ouvrage.

Texte source : page 35	Texte cible : page 36
A color gives the effect of its complement to colors juxtaposed with it. **A neutral, tint, or shade will tend to take on the character of the complement of the juxtaposed color**. An orange costume may cause a neutral gray backdrop to have a cold blue feeling.	*Une couleur juxtaposée à une autre* ***prend la teinte complémentaire de cette dernière,*** **surtout si la nuance de départ est neutre**. Un costume orange sur fond gris neutre créera l'impression que ce fond est d'un bleu froid.

Dans la partie indiquée en gras ci-dessus, l'auteur reformule la règle énoncée juste avant en y apportant simplement quelques précisions. Cette redondance nuit selon moi à la compréhension de cette règle et de son lien avec l'exemple qui suit. Elle comporte cependant deux notions qui ne figurent pas dans la règle : celle de neutralité (*neutral*) et celle de tons rompus et rabattus (*tint,* or *shade*). Je les ai intégrées à la règle, et j'ai choisi la formule « ton neutre ou non » pour englober la notion de ton modifié et non modifié contenue dans les trois termes « *neutral* », « *tint* » et « *shade* ». Cette reformulation permet à mon sens de souligner davantage l'application concrète énoncée ensuite.

3) « May », « Might », « Can » : l'alternance des suppositions

À l'instar des auteurs scientifiques, Cunningham emploie généralement des modaux impliquant la supposition. Elle en fait un usage particulièrement élevé lorsqu'elle aborde un nouveau point. Après avoir énoncé une règle théorique, elle l'illustre d'un exemple concret d'utilisation au plateau, la plupart du temps sous cette forme :

« *The same color will look different against two contrasting backgrounds colors.* Two costumes of the same color may appear to be different hues if played in front of set areas of greatly differing colors. »

J'ai trouvé intéressant que la règle soit presque toujours énoncée avec un modal impliquant la certitude (*will*) et l'exemple sous forme de supposition (*may*). Dans un premier temps, je me suis demandé si ce choix signifiait que la règle ne s'appliquait pas systématiquement, pour des raisons techniques. Effectivement, le travail de création lumière implique l'utilisation de matériel dont les composants peuvent varier d'un théâtre à l'autre. L'effet produit peut éventuellement dépendre des projecteurs, de leur hauteur, voire de la position du public. Cependant, et dans la mesure où les tournées sont la destination principale de la majorité des pièces, l'écart visuel engendré par les différences de matériel est infime : une compagnie qui crée un spectacle dans un théâtre donné doit pouvoir le reproduire strictement dans les autres. C'est la raison pour laquelle les projecteurs sont sujets à des normes universelles. A priori, les règles énoncées par l'auteur s'appliquent donc systématiquement. J'ai donc traduit une partie des exemples sous forme d'affirmation.

	Texte source : page 35	**Texte cible : page 36**
Reformulation en affirmation	Two costumes of the same color **may** appear to be different hues if played in front of set areas of greatly differing colors.	Les couleurs de deux costumes identiques **sembleront** différentes s'il existe des écarts importants entre les teintes des éléments du décor, au second plan.

Dans un premier temps, j'ai cru à tort que l'usage de suppositions dans les exemples constituait soit un tic stylistique de l'auteur, soit une manière d'effectuer des suggestions par le biais d'un léger glissement de sens. Ma directrice m'a détrompée en m'expliquant que, dans un propos théorique avec des exemples concrets, l'usage stylistique de l'anglais impliquait de laisser une place rhétorique aux contre-arguments et au doute : « On ne se pose pas comme détenteur absolu du savoir. » Le français a au contraire tendance à être plus péremptoire. Le but du texte étant avant tout de montrer au costumier les possibilités dont il dispose, je suis restée dans certains cas proche de la structure anglaise et ai conservé la supposition. Dans d'autres, j'ai privilégié l'emploi de verbes de conséquence, comme « permettre » ou « avoir pour effet » au présent de l'indicatif ou au futur afin de nuancer.

	Texte source : page 41	**Texte cible : page 42**
Conservation de la supposition	*Large areas of unrelieved, bright-intensity color* ***can*** *become tiring to the observer.*	*De vastes zones intensément colorées en permanence* ***peuvent*** *fatiguer les yeux des spectateurs.*

B) Traduire la couleur

I) Couleur et psychologie

1) Au carrefour des domaines

Le chapitre traduit se situe au carrefour de plusieurs disciplines ; l'auteur s'appuie sur des théories scientifiques et techniques avec des notions d'optique et de colorimétrie et aborde à la fois des questions relevant des sciences exactes et des sciences humaines. Enfin, le tout est exprimé dans un but esthétique et opératoire : le costumier doit pouvoir imaginer et concevoir ses futures créations et être en mesure de les réaliser.

Toutes ces notions coexistant dans l'ouvrage, l'auteur effectue entre elles un va-et-vient constant, parfois au sein d'une seule phrase ou d'un court paragraphe. Il n'y a souvent pas de marqueur stylistique pour distinguer les explications purement scientifiques sur des concepts préexistants de la dimension esthétique.

Texte source : page 37	**Texte cible : page 38**
Visual mixtures are blendings of color that occur in the eye and brain rather than on the surface of objects. Dots of color placed next to one another are blended by the eye and brain. […] The colors produced by visual mixing have more **depth, richness and vibrancy** than colors achieved by pigment mixing.	**On parle de mélange visuel pour désigner les mélanges de couleurs effectués non pas à la surface des corps, mais par l'œil et le cerveau**, qui amalgament les points colorés juxtaposés. […] Les couleurs ainsi produites sont plus **riches, profondes et vives** que celles obtenues par mélange de pigments.

La dimension esthétique découle naturellement de l'aspect informatif, mais le lien entre les deux n'est pas toujours clair dans le texte. Dans la traduction, j'ai choisi de ne pas effectuer d'explicitation et de maintenir l'incertitude. Celle-ci est selon moi nécessaire, non seulement au confort de lecture, mais aussi à la restitution du processus réflexif de l'auteur qui semble

provenir de l'assimilation de nombreux concepts distincts mobilisés ensemble pour les besoins du chapitre.

2) Références cognitives : les formules subjectives

Le chapitre explicite comment les associations cognitives des couleurs à travers l'Histoire et les cultures peuvent être exploitées par le costumier. Ces références s'accompagnent d'analyses et d'exemples proposés par l'auteur qui relèvent selon moi de sa subjectivité plutôt que d'associations établies. J'ai systématiquement conservé ces formules telles quelles, non pas pour les faire passer pour objectives, ce qui ne semble pas être l'intention de l'auteur, mais parce que les ouvrages qui concernent la création artistique comportent forcément une prise de position de la part de l'auteur, en fonction de son opinion, son expérience, et ses propres émotions. Traduire ces formules sous forme d'affirmations est un moyen de rappeler cet état de fait au lecteur.

Texte source : page 47	**Texte cible : page 48**
For example, a light pink (a tint of red), while still warm, is not considered passionate or loud but **may still express love or quiet sacrifice.** A dark garnet red (a shade of red) might still express passion or danger but with control and sophistication.	Par exemple, le rose clair est un ton de rouge. Considéré comme chaud, **il n'évoque pourtant ni la passion ni la puissance, mais plutôt l'amour ou le sacrifice silencieux.** Le grenat, une nuance de rouge, peut évoquer la passion et le danger, mais de manière plus feutrée et raffinée.

Dans mes recherches et au cours de mon expérience, je n'ai jamais rencontré l'idée selon laquelle le rose clair serait associé au sacrifice silencieux dans l'imaginaire collectif. En outre, cette association est étonnamment précise, complexe et fait porter au rose clair une responsabilité symbolique considérable. En parler en ces termes permet cependant de donner des idées au costumier tout en rappelant que la perception de la couleur est aussi une affaire de goût et d'horizon culturel.

II- Terminologie de la couleur

1) Emploi des termes consacrés et normalisation du langage de la couleur

« Il n'est guère de domaine peut-être où le vocabulaire populaire ou le vocabulaire de métier ait eu à subir autant de débordante fantaisie que celui de la couleur[13]*. »*

Le domaine de la couleur a fait l'objet d'innombrables études au fil du temps, ce qui m'a indirectement posé problème. En effet, la terminologie varie énormément selon les disciplines, voire les individus. Dans la mesure où mon texte support vise à apporter des connaissances complémentaires à des professionnels dont la couleur n'est pas le domaine de spécialité, de nombreux choix s'offraient à moi pour la traduction des termes consacrés. Le tableau ci-dessous recense des exemples illustrant la multiplicité des termes pouvant s'appliquer à une seule et même notion :

Usage courant	**Photométrie et/ou colorimétrie**	**Infographie**	**Peinture**	**Psychophysiologie**
Luminosité (intense ou faible)	Luminance/Valeur	Luminance	Valeur	Phanie
Clarté (clair, foncé)	Facteur de luminance	/	Valeur de clarté	Lucie
Teinte	Longueur d'onde dominante ou complémentaire	Teinte (vive, pâle, profonde, rabattue)	Nuance	Tonalité
[…] pur ou saturé	Facteur de pureté	Saturation	/	Saturation

[13] Déribéré M., *La Couleur*, Douzième édition, *Que sais-je ?*, collection encyclopédique, n°220, 2014, p.9

L'auteur définit clairement les notions relevant de la terminologie consacrée. Leur spécificité tient au fait que la plupart sont employées dans le langage courant et en théorie de la couleur avec un sens plus précis. Par exemple, la notion de teinte (*hue*) se distingue de celle de ton (*tint* ou *shade* selon le type) : la première désigne la couleur à l'état pur, tandis que la seconde est employée dès lors que la couleur a été altérée d'une façon ou d'une autre. En outre, selon les sources, les spécialistes et les domaines, l'emploi de « ton » est sujet à des avis divergents, notamment en ce qui concerne les tons auxquels on a ajouté du blanc ou bien du noir. Dans son ouvrage, Déribéré compare les termes « photométriques et colorimétriques » et ceux utilisés par les « psychophysiologistes[14] ». J'ai d'abord voulu m'appuyer sur la première catégorie. Cependant, en français, la valeur de référence en colorimétrie est le blanc : on parle de ton plus ou moins « lavé (de blanc) ». Or, dans le texte source, le blanc et le noir constituent tous deux des valeurs de référence. Par l'opposition très nette des deux types de tons, l'anglais m'a donc semblé plus clair que le français :

> *Colors with white added to them are called tints […]. Colors with black added to them are called shades […].*

Je me suis tournée vers les disciplines faisant usage du langage de la couleur dans une volonté de privilégier l'aspect concret du texte source. Deux choix par terme sont apparus :

Terme \ Domaine	**Design et codage[15]**	**Peinture et photo[16]**
Tint	Nuance	Ton dégradé
Shade	Ombre	Ton rabattu

J'ai opté pour la seconde. En effet, Cunningham aborde des notions de peinture pour le même chapitre ; en outre, le fait de pouvoir conserver le terme initial « ton », et d'y ajouter des informations complémentaires m'a paru un meilleur gage de clarté que l'introduction de nouveaux termes utilisés par ailleurs en langage courant pour d'autres usages.

[14] *Ibid*, p.12
[15] Chapman C., *Théorie des couleurs : Concept et Terminologie*, La Cascade, 2014
[16] Peterson B., *Jouer avec la couleur en photographie*, Eyrolles, 2018, p.38

2) La description des couleurs : concision vs explicitation

L'étude de la couleur se situe au carrefour de plusieurs disciplines scientifiques. Or, cet ouvrage n'est pas destiné à des scientifiques. Pour s'assurer de la bonne compréhension du lecteur, Cunningham n'hésite pas à être explicite dans sa description des couleurs, à laquelle elle fait souvent référence dans ses exemples.

Comme nous l'avons vu, l'auteur a tendance à privilégier les longues phrases voire les répétitions afin de s'assurer de la bonne compréhension du lecteur. Elle définit clairement en début de chapitre la terminologie technique du domaine, mais continue tout au long du texte à expliciter les termes préalablement expliqués et procède parfois par périphrases. J'ai choisi de ne pas aller contre ce choix. En effet, il relève selon moi d'une volonté de l'auteur de privilégier l'aspect concret de l'étude de la couleur. Ayant parfois effectué au cours de la traduction certaines modifications stylistiques visant à préserver cette volonté, mon hésitation initiale de substituer les termes consacrés à certaines périphrases s'est dissipée. Ainsi, dès qu'il s'agissait de description de couleurs, je suis restée strictement proche du texte source.

Par exemple, l'auteur a donné une définition claire des tons rabattus, mais préfère rester concrète au détriment de l'emploi du terme consacré. Elle parle de « *black added to yellow* ». Il m'a paru important de conserver ce choix. Il s'apparente à la finalité majoritairement opératoire du texte et insiste sur l'action plutôt que sur le résultat. Dans ce contexte, j'ai choisi de le traduire littéralement par « Un jaune auquel on ajoute du noir. » En ce sens, ma démarche, notamment fondée sur la prise en compte de la profession du destinataire, était cibliste.

3) Mise en relief typographique de la terminologie

Pour les termes isolés, l'auteur utilise l'italique dans deux cas : pour mettre en valeur un terme (« *only* ») ou pour souligner la terminologie consacrée. J'ai éliminé les premiers cas par souci de clarté, préférant restituer les figures d'insistance par d'autres procédés.

J'ai conservé les seconds dans une certaine mesure, uniquement pour les termes auxquels on pouvait associer un terme consacré en français. Par exemple, j'ai restitué l'italique pour

« *teinte* » (*hue*) mais par pour « *high value* » *et* « *low value* ». Ces termes ne possédant pas d'équivalents stricts en français et n'étant pas employés sous forme de noms dans les sources que j'ai consultées, je ne les ai pas traduits systématiquement de la même façon. En outre, en théorie de la couleur, ces notions sont rarement exprimées en termes de quantité, du moins lorsqu'on parle du spectre visible. Ainsi, la valeur désigne un degré de luminosité relative qui permet de déterminer à quel point une couleur est claire ou sombre. Les co-occurrences associées au terme varient selon les disciplines, les valeurs et leur perception ne pouvant être établies que par contraste et non en termes numériques ou quantitatifs. Dans ce cas précis, j'ai employé des expressions telles que « valeurs claires » ou « valeurs sombres » utilisées communément en art et en infographie. Celles-ci ne relevant pas en revanche de la terminologie colorimétrique, je me suis abstenue de les remettre en italique dans le texte cible.

	Texte source : page 35	**Texte cible : page 36**
Degré relatif de luminosité	Colors with white added to them are called *tints* and are said to have high values.	Un *ton dégradé*, dont la valeur est élevée, désigne une couleur à laquelle a été ajouté du blanc.

Dans quelques passages du texte, l'auteur compare les effets psychologiques fondés sur la valeur en fonction du degré de clarté de la couleur à l'état pur. Dans ces cas-là uniquement et pour éviter toute confusion, j'ai conservé la quantification de la valeur telle qu'elle est employée dans le texte source.

	Texte source : page 47	**Texte cible : page 48**
Quantification	Lighter values of naturally low-value colors (tints of blue and violet) appear less dense than the pure hue […].	Les versions claires de couleurs dont la valeur est naturellement faible (nuances bleues et violettes) semblent moins denses que les tons purs.

III – La couleur au théâtre : le « langage de plateau »

The Magic Garment: Principles of Costume Design est un manuel théorique ayant pour but une application pratique par des techniciens spécialisés. Pour les besoins du présent mémoire, j'ai eu l'occasion d'engager la discussion avec trois costumiers et deux techniciens lumière afin qu'ils me parlent de leur approche personnelle. En ce qui concerne les textes théoriques tels que celui-ci, les avis étaient très divisés. Certains m'ont dit avoir toujours privilégié un apprentissage « sur le terrain » ou les enseignements pratiques. D'autres au contraire estiment avoir besoin de la théorie dans l'exercice de leur profession. D'autres encore la rejettent ou la fuient. Il m'a semblé important de tenir compte de cette subjectivité, et de garder à l'esprit qu'aussi théorique soit-il, ce manuel a avant tout une vocation opératoire, et est destiné à des professionnels qui peuvent envisager leur métier indépendamment des textes qui en font l'étude.

J'ai parfois substitué à la traduction de certains termes leur équivalent en « langage de plateau ». J'entends par là les expressions relevant du « parler métier[17] » utilisées lors du travail de création. Celles-ci ne correspondent pas toujours aux termes consacrés, mais ont une signification concrète pour tous les membres impliqués. Ainsi, j'ai souvent substitué à l'expression « *on stage* », qu'on peut traduire littéralement par « *sur scène* », l'expression « *au plateau* » très couramment utilisée ; ou traduit « *colored lights for stage* » par « *création lumière* » pour les mêmes raisons.

En conclusion, la traduction de ce texte m'a posé deux problèmes majeurs, qui se sont avérés être liés. Le premier, qui concernait la terminologie et le langage relatif à la couleur, provenait notamment du fait que les sources sur le sujet sont multiples et que les termes varient énormément selon les disciplines. Le second était justement lié à des questions de liens entre les disciplines : il me fallait tenir compte du public cible tout en restituant la dimension scientifique du texte source. La difficulté de la traduction tient donc à mon sens au fait qu'il

[17] Depecker L., *Aperçus sur l'imaginaire des métiers* in Revue Ela. Etudes de linguistique appliquée 2013/3 (n°171), p. 298

s’agit d’un texte spécialisé sur la couleur, destiné cependant à des spécialistes d’un autre domaine. Équilibrer les deux dimensions a constitué pour moi le cœur des problèmes rencontrés lors de cette traduction.

Analyse terminologique

Avertissement au lecteur

Dans l'analyse terminologique ci-dessous :

Dans le lexique, les termes figurant dans le glossaire sont indiqués en gras et ceux faisant l'objet d'une fiche terminologique sont en gras souligné.

Fiches terminologiques

Vedette anglaise	N°	Vedette française
dramatic entity	01	objet théâtral
home value level	02	degré de clarté
profile spot	03	découpes
reflecting ability	04	degré de réflexion
visual mixing	05	mélange visuel

COMMENT LIRE UNE FICHE TERMINOLOGIQUE

Les fiches terminologiques ci-après sont constituées de tout ou partie des champs suivants :

- VE VEdette (terme faisant l'objet de la fiche et ses synonymes)
- EN ENglish
- FR FRançais
- DF DéFinition de la vedette
- DOM DOMaine
- CTX ConTeXte
- COL COLlocations
- ID IDentification de l'auteur

  Bureau Émetteur (organisme pour lequel la fiche a été rédigée) : ESIT
  Collection terminologique à laquelle appartient la fiche : MEM21 pour mémoire soutenu en 2021
  Auteur de la fiche : AKI = Amélie Kierszenbaum

- Notes :

  EXP = renseignements encyclopédiques qui ne font pas partie de la définition
  USG = indications relatives à l'USaGe, au niveau de langue, au registre, à la région, etc.
  GRM = indications GRaMmaticales
  ETY = ETYmologie
  DER = mots DERivés
  HOM = HOMonyme
  ANT = ANTonyme
  SPE = termes SPÉcifiques
  GEN = termes GÉNériques
  REL = renvois associatifs à d'autres termes

- RF RéFérences (sources bibliographiques)

Fiche N°01 – anglais

VE EN	dramatic entity [1]
DF	Result of the creative process in the directing of a performing arts piece.
DOM	arts, theatre
CTX	Chapter IV dealt briefly with classically defined images of simile and metaphor with the aim of showing how these work in with pictorial descriptive devices and repeated words or emblems to make a complete dramatic entity.
HOM	Full piece of literary writing that presents the full arc of at least one character [1]
ID	ESIT MEM21 AKI
Notes	
EXP1	This comedy is in fact interlude reflecting on its own formal structure as a dramatic entity. That is, interlude determines action, rather than the reverse.
EXP2	Regardless of how scenes are conventionally divided, however, both playwrights and directors understand the scene as a distinct dramatic entity with its own beginning, middle, and end, and often with its own momentum toward climax and resolution – in fact, a miniature play.
RF	Barlow S.A., *The Imagery of Euripides – A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, Bloomsbury Academic, 2008, p. 4 [1] [CTX]; Franko M., *Dance as Text – Ideologies of the Baroque Body*, "Molière and textual closure", Cambridge University Press, 1993, p. 117 [DF] [EXP1]; Lyne R., *Shakespeare's Late Work*, OUP Oxford, 2007, p. 64 [HOM]; Kawin B., *How Movies Work*, University of California Press, 1992, p. 243 [EXP2]

Fiche N°01 – français

VE	objet théâtral [1]
DF	Résultat du processus de création et de la mise en forme du propos théâtral.
DOM	art, théâtre
CTX	Dans l'étude que, au début des années 1980, Anne Ubersfeld consacre à l'objet théâtral, elle écrit : « L'activité théâtrale *modifie* l'objet pour le rendre théâtral. […] *Elle l'oblige à produire un sens,* elle le « sémantise » ou elle le « resémantise », s'il a déjà un usage simplement fonctionnel ou utilitaire. »
ID	ESIT MEM21 AKI
Notes	
EXP1	Depuis les années 1990, c'est l'objet même des études théâtrales qu'il convient de réévaluer tout autant que l'objet théâtral ou spectaculaire dont la nature interartistique lui vaut parfois le titre d'*interdisciplinary performance* (spectacle interdisciplinaire).
EXP2	L'utopie consiste alors à poser, et par suite à vouloir créer un objet théâtral contemporain qui ait d'emblée acquis l'insolubilité propres aux pièces de théâtre reconnue grandes par la postérité.
RF	David M., *Le théâtre*, « Le langage dramatique », Belin, 1994, p. 156 [1] ; Pavis P., *Vers une théorie de la pratique théâtrale – Voix et images de la scène – Volume 3*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 168 [DF] p. 10 [EXP1] SEC ; Mattéoli J-L., *L'objet pauvre – Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 141 [CTX] ; Léger N., Grésillon A., *Théâtre*, Jean-Michel Place, 2006, p. 72 [EXP2] SEC

Fiche N°02 – anglais

VE EN	home value level [1] home value [2]
DF	Maximum intensity value of a pure, unadulterated hue.
DOM	physics, optics
CTX	Maximum saturation can be obtained only at the home value level for any given hue, and raising or lowering the value of a hue from that level automatically reduces its intensity.
ID	ESIT MEM21 AKI
Notes	
EXP1	The home value level of a color is the step on the value scale at which the hue reaches its fullest intensity.
EXP2	Each color has a certain value, often called its “home value”, in which it rises to full intensity.
REL	medium value
GEN	value
RF	Horn M.J., *The Second Skin – An Interdisciplinary Study of Clothing*, Houghton Mifflin, University of Wisconsin, 1975, p. 254-256 [1] [CTX] [EXP1] ; Pope, A.U., *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present: New studies, 1938-1960 ; Proceedings, the IVth International Congress of Iranian Art and Archaeology, April 24-May 3, 1960, part A*, SOPA, 1981, p. 3159 [2] [DF] [EXP1]

Fiche N°02 – français

VE FR	degré de clarté [1] valeur propre [2]
DF	Luminosité naturelle d'une couleur pure telle qu'elle apparaît sur le cercle chromatique
DOM	physique, optique
CTX	Sa théorie repose sur le degré de clarté des couleurs et permet de se rendre compte que des couleurs semblent plus lumineuses que d'autres.
ID	ESIT MEM21 AKI
Notes	
EXP1	Couleur pure : couleur vive, franche et saturée, dont le degré de clarté est pur, sans mélange de blanc, de noir ou d'une autre couleur.
EXP2	La distinction de ces nuances ne porte que sur le degré de clarté.
USG	[2] peu répandu
ANT	valeur relative
GEN	valeur
RF	Roque G., Bodo B., Viénot F., *Michel-Eugène Chevreul - Un savant, des couleurs !*, OpenedBooks, Publications scientifiques du muséum, 2019, p. 147 [1] [DF] ; Faure L., Aron R., *La Nef*, s.n., 1947, p. 168 [2] ; Boulocher-Passet V., Ruaud S., *La couleur au cœur de la stratégie marketing*, De Boeck Supérieur, 2016, p. 26 [CTX] ; Brémond E., *L'Intelligence de la couleur*, Albin Michel, 2002, s.p. [EXP1] ; Sol J-C-M., *La Palette théorique – ou classification des couleurs*, Collection XIX, 2016, p. 40 [EXP2] SEC

Fiche N°03 – anglais

VE EN	profile spot [1] ERS [2] ellipsoidal reflector spotlight [3]
DF	Stage lighting instrument that produces strong, hard-edged beams.
DOM	arts, technical device
CTX	The lens of a profile spot determines its beam angle.
COL	v : * produces, * controlled by, * operated by, * directed on
ID	ESIT MEM21 AKI
Notes	
EXP1	The lens movement in a profile spot controls the *beam quality*; the lenses are capable of producing a very hard precise edge which can be gradually softened by progressive movement of the lens tube.
EXP2	In a profile spot, the lamp and reflector remain stationary while the lens is movable (whereas in a focus or fresnel spot, the lens is stationary and it is the lamp and reflector that move).
USG	British English [1] American English [2] [3]
GEN	spotlight
RF	Baker H., Woodward M., *Stage Management and Theatrecraft – A Stage Manager's Handbook*, Miller, Indiana University, 1981, p. 350 [1]; Dunham R.E., *Stage Lighting – Fundamentals and Applications*, Taylor and Francis, 2015, p. 109 [2] [3]; Michael G.J., *Designing with Light: An Introduction to Stage Lighting, Fourth Edition*, McGraw Hill, 2003, p. 60 [DF]; Reid F., *Discovering Stage Lighting*, Taylor and Francis, 1998, p. 18 [CTX]; Reid F., *The Stage Lighting Handbook, Sixth Edition*, Routledge, New York, 2001, p. 18 [EXP1] [EXP2]

Fiche N°03 – français

VE FR	découpes [1] projecteur de découpe [2]
DF	Projecteur puissant à focalisation très précise.
DOM	art, appareil
CTX	Le but du jeu était d'éclairer Sami Frey sur son vélo avec des découpes, soit latérales, soit légèrement de face, mais sans faire de tache visible sur le tissu tout autour […].
COL	v : *montées sur, *orientées sur
ID	ESIT MEM21 AKI
Notes	
EXP1	La principale caractéristique des découpes (d'où son nom) : ses couteaux. Il s'agit d'un ensemble de quatre lames de métal qui viennent se focaliser dans le faisceau pour « découper » la lumière et modeler le faisceau.
EXP2	Un projecteur de découpe bien utilisé peut aussi éclairer un petit détail d'un tableau suspendu aux murs d'un décor ou les yeux d'un acteur […]. Avec ces projecteurs, on peut également utiliser des plaquettes métalliques particulières pour des projections appelées « gobos ».
USG	[1] forme plurielle quasiment systématique. Emploi le plus fréquent. [2] Plus correct mais moins fréquent.
GEN	projecteur
RF	Théâtre de Gennevilliers, *Théâtre/public, revue bimestrielle de l'Ensemble théâtral de Gennevilliers*, n°184, 2007, p.10 [1] [CTX] ; Lori R., *Le métier de scénographe au cinéma, au théâtre et à la télévision*, Gremese, 2006, p. 92 [2] [DF] [EXP2] ; ZJBlog, *Les différents types de projecteurs et leurs faisceaux*, MovingLights.net, 2008 Disponible sur <http://www.movinglights.net/2314%20projecteurs%20et%20faisceaux.htm> (Consulté le 23/01/2021) [EXP1] SEC

Fiche N°04 – anglais

VE EN	reflecting ability [1]
DF	Light retaining power of an object or colour.
DOM	physics, optics
CTX	Scattering and reflecting ability in turn depends upon the size, distribution, and refractive index of the pigment particles.
ID	ESIT MEM21 AKI
Notes	
EXP1	According to the Retinex theory, the color of an object is jointly decided by its reflecting ability to three independent wavelengths lights – lights of short, medium and long wave.
GEN	reflexion
RF	Giglio N.M., American Institute of Architects, *Architectural Graphic Standards for Residential Construction*, Wiley, 2010, p. 295 [1] [CTX] ; Cunnigham R., *The Magic Garment – Principles of Costume Design, Third Edition*, Waveland Press, 2020, p. 85 [DF] ; He L., Luo L., Shang J., "An Image Enhancement Algorithm Based on Retinex Theory," *First International Workshop on Education Technology and Computer Science*, 2009, pp. 350-352 [EXP1] ;

Fiche N°04 – français

VE FR	degré de réflexion [1]
DF	Capacité plus ou moins forte d'un corps ou d'une couleur à redistribuer les rayons incidents.
DOM	physique, optique
CTX	Quant aux surfaces claires, leur degré de réflexion plus élevé permet d'améliorer la performance lumineuse et d'optimiser la réflexion de la lumière naturelle incidente ainsi que l'éclairage artificiel.
ID	ESIT MEM21 AKI
Notes	
EXP1	Quand je dis que je m'intéresse surtout à la couleur dans le costume, j'entends le degré de réflexion de la lumière que j'envoie dessus ; en particulier si un comédien est tout en blanc et d'autant plus s'il est dans un décor tout blanc.
EXP2	Ainsi, les mesures de réflexion diffuse sont essentiellement appliquées à la caractérisation de la couleur. Par le procédé spectral, on mesure les variations du degré de réflexion diffuse dans la partie visible du spectre.
GEN	réflexion de la lumière
RF	Hegger M., Stark T., Fuchs M. et al, *Construction et énergie*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2011, p. 58 [1] [DF] ; Théâtre de Gennevilliers, *Théâtre/public - revue bimestrielle de l'Ensemble théâtral de Gennevilliers* - Numéros 184-187, L'Ensemble, 2007, p. 28 [EXP1] ; Laboratoire d'évolution des êtres organisés, *Bulletin biologique de la France et de la Belgique*, Gauther-Villards, 1970 p. 175

Fiche N°05 – anglais

VE EN	visual mixing [1] visual mixture [2] optical mixture [3]
DF	Pigment mixing technique that consists in placing small dots of pure colors side by side so that they are blended by the viewer's eye and brain.
DOM	physics, optics
CTX	Visual mixing is often associated with the post-Impressionist era of the late nineteenth century and can be observed in the works of artists such as Seurat and Van Gogh.
ID	ESIT MEM21 AKI
Notes	
EXP1	The most important factors controlling visual mixing are: the size of the dots or lines; the distance from which they are viewed; how simiar the colors to be blended are in value; hue and intensity.
EXP2	The rich and glowing colours of pastel offer a wealth of visual mixing.
GEN	visual design
RF	Pentak S., Lauer D.A., *Design Basics*, Cengage Learning, 2015, p. 268 [1] [3] [CTX]; Garau A., Arnheim R., *Color Harmonies*, University of Chicago Press, 1993, p. 60 [2] [DF]; Colorado Fiber Center, *The Weaver's Journal*, Volumes 10-12, Araña Press Incorporated, 1985, p. 49 [EXP1]; DK, *Artist's Drawing Techniques*, DK Limited, 2017, p. 34 [EXP2]

Fiche N°05 – français

VE FR	mélange visuel [1] mélange optique [2]
DF	Technique de création de schémas colorés qui consiste en la juxtaposition de points colorés amalgamés par l'œil et le cerveau humain.
DOM	physique, optique
CTX	[…] Charles Blanc consacre des développements substantiels à la question du contraste optique simultané des couleurs-matière primaires et secondaires dans la peinture, ainsi qu'au mélange visuel des couleurs pures juxtaposées sur la toile.
ID	ESIT MEM21 AKI
Notes	
EXP1	Dans ce cas, le mélange visuel créé par les points de trame colorés tient à la fois de la synthèse soustractive, par le filtrage des encres, et de la synthèse additive, par l'addition de taches colorées observées à distance.
EXP2	Pour obtenir une touche de couleur pure et colorée, il faut anticiper et veiller à ce que les couleurs dominantes ne l'abîment pas. Les plus belles couleurs se posent à la fin. C'est leur juxtaposition qui crée un mélange visuel, par petits points […].
GEN	mélange additif
RF	Chirollet J-C., *L'œil digital de l'art – les anachronismes* numériques, Connaissances et Savoirs, 2014, p. 112 [1] [CTX] ; Herzog L., *La couleur facile – Des créations réussies tout* simplement, Mango, 202, p. 64 [2] [DF] [EXP2] SEC ; TECFA, « Mélange autotypique », 2008. Disponible sur <https://tecfa.unige.ch/perso/lombardf/formcont/couleurs/couleur_ERAG/Pages/ch6p1.htm> (Consulté le 03/01/2021) [EXP1]

Glossaire

absorption de la lumière	absorption of light
Passage d'une partie des ondes électromagnétiques lumineuses à travers un corps qui varie en fonction des pigments qui composent ce dernier et qui résulte en la conversion de ces ondes en une autre forme d'énergie. RF : Déribéré M., *La Couleur*, Douzième édition, *Que sais-je ?*, collection encyclopédique, n°220, 2014, p.72	
blinders	blinders, molefays
Projecteurs puissants composés de deux à huit lampes de 650 watts, généralement orientés en direction du public. RF : Bouchez B., *Éclairage de scène automatisé et commande DMX – Comprendre, maîtriser et réaliser soi-même,* Elektor, 2012, p. 110	
changeur de couleur, dérouleur	scroller
Appareil composé d'un rouleau de gélatines permettant de modifier la couleur du faisceau lumineux d'un projecteur. RF : Bouchez B., *Éclairage de scène automatisé et commande DMX – Comprendre, maîtriser et réaliser soi-même,* Elektor, 2012, p. 74	
choix esthétiques	artistic solutions
Décisions prises par le metteur en scène visant à illustrer son interprétation d'un propos théâtral textuel ou non textuel. RF : Derivery F., Dupré M., Perrot R., *Chercher l'Esthétique,* DDP, 1985, p. 12 CTX : Il faudrait donc […] que naisse un autre élan pour la création, une autre légitimité pour le travail créateur, une autre conception du métier d'artiste qui ne contraindrait plus les créateurs à refuser la raison sociale et politique de leurs choix esthétiques.	
colorimétrie	colourimetry, colorimetry, chromatics
Discipline qui vise à effectuer une analyse de la couleur en la mesurant d'un point de vue à la fois physique et psychologique et qui prend en compte la longueur d'onde, la pureté et le degré de clarté. RF : Déribéré M., *La Couleur*, Douzième édition, *Que sais-je ?*, collection encyclopédique, n°220, 2014, p.96	

contre, projecteur à focale longue	back lighting
Projecteur à large faisceau généralement utilisé pour éclairer le sujet de dos. RF : Bourassa G. André, Glossaire du théâtre, 2010 Disponible sur < https://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html> (Consulté le 03/01/2021) USG : « contre » relève du langage de plateau et constitue l'usage le plus courant.	
combinaison de couleurs adjacentes	double split complementary scheme
Association des couleurs contigües à chaque paire de couleurs complémentaires afin de créer un effet visuel. RF : Diaponon M., Glossaire de la couleur, 2018 Disponible sur < https://www.proz.com/kudoz/english-to-french/art-arts-crafts-painting/6573245-split-complementary-colors.html> (Consulté le 27/04/2021)	
couleur complémentaire adjacente	single split complementary colour
Couleur associée aux deux couleurs adjacentes de la complémentaire afin de créer un effet visuel. RF : Diaponon M., Glossaire de la couleur, 2018 Disponible sur < https://www.proz.com/kudoz/english-to-french/art-arts-crafts-painting/6573245-split-complementary-colors.html> (Consulté le 27/04/2021)	
couleur pure	pure colour
Couleur à laquelle n'a été apportée aucune altération et qui apparaît telle quelle sur le cercle chromatique. RF : Déribéré M., *La Couleur*, Douzième édition, *Que sais-je ?*, collection encyclopédique, n°220, 2014, p.11	
cour	right-stage
Zone de la scène qui correspond à la partie gauche du plateau lorsqu'on est tourné en direction du public. RF : Bourassa G. André, Glossaire du théâtre, 2010 Disponible sur < https://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html> (Consulté le 04/04/2021) COL : n.: côté prép.: à	
croquis de styliste	design sketch
Dessin préliminaire à la création d'un costume qui consiste à le représenter pour se faire une idée du rendu et des proportions. RF : Brambatti D., *Le dessin de mode professionnel*, Promopress, 2017, p. 32	

cyclorama	cyclorama
Rideau ou toile peinte déployé en fond de scène ou pour simuler un mouvement latéral. RF : Bourassa G. André, Glossaire du théâtre, 2010 Disponible sur < https://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html> (Consulté le 11/04/2021)	
densité optique, degré d'absorption	absorbance
Capacité d'un corps, d'une substance ou d'un milieu à absorber les rayons lumineux qui le frappent. RF : Pérez J-P., *Optique : Fondements et applications*, Paris, Dunod, coll. « Enseignement de la physique », 2004, 7e éd, p. 184	
équilibrage lumière	balanced stage light
Répartition et organisation de l'éclairage sur les différentes zones du plateau. RF : Ciret Y., *Lux : des Lumières aux lumières*, Les Cahiers de Médiologie, n°10, 2000, p. 197	
esthétique	aesthetics, esthetics
Ensemble des choix scéniques constituant le postulat d'un metteur en scène lors du processus de création. RF : Stanislavski C., *La formation de l'acteur*, 1936, Payot, p. 76	
fréquence	frequency
Mesure du nombre d'oscillations des ondes électromagnétiques correspondant au nombre de longueurs d'onde qui passent par un point donné par seconde. RF : Mendham J., Toullec J., Mottet M., *Analyse chimique quantitative de Vogel*, De Boeck, 2005, p. 755	
gélatine	gel
Filtre coloré inséré devant la lentille d'un projecteur pour modifier la couleur de la lumière. RF : Bouchez B., *Éclairage de scène automatisé et commande DMX – Comprendre, maîtriser et réaliser soi-même*, Elektor, 2012, p. 50 USG : Forme plurielle fréquente	

gradateur	dimmer
Appareil permettant de faire varier l'intensité lumineuse d'un projecteur. RF : ZJBlog, *Les différents types de projecteurs et leurs faisceaux*, MovingLights.net, 2008 Disponible sur < http://www.movinglights.net/2314%20projecteurs%20et%20faisceaux.htm> (Consulté le 23/01/2021)	
intensité	intensity
Mesure photométrique de la capacité d'éclairement d'une source de lumière. RF : Déribéré M., *La Couleur*, Douzième édition, *Que sais-je ?*, collection encyclopédique, n°220, 2014, p.10 CTX : Une source monochromatique rayonnant dans le vert-jaune aura une intensité lumineuse perçue supérieure à une autre rayonnant dans le rouge ou le bleu.	
jardin	left-stage
Zone de la scène qui correspond à la partie droite du plateau lorsqu'on est tourné en direction du public. RF : Bourassa G. André, Glossaire du théâtre, 2010 Disponible sur < https://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html> (Consulté le 04/04/2021) COL : n.: côté prép.: à	
langage de plateau	stage speak
Ensemble d'expressions propres au monde professionnel du théâtre et des arts de la scène. RF : Mnouchkine A., *L'Art du Présent,* Acte Sud, 2016, p. 77	
latéraux	side lighting
Projecteurs situés de part et d'autre du plateau qui éclairent les comédiens de profil. RF : Bouchez B., *Éclairage de scène automatisé et commande DMX – Comprendre, maîtriser et réaliser soi-même*, Elektor, 2012, p. 44 USG : Forme plurielle systématique	
lieu visuel	visual statement
Élément marquant pour le regard du spectateur pouvant détourner son attention du propos principal, ou de manière plus générale, postulat esthétique. RF : Barthes R., « La maladie du costume », article publié dans la revue *Théâtre populaire*, 1955	

ligne de fuite	vanishing line
Figure formée par les points de fuite sur un schéma ou un plan. RF : Sauron G., *La peinture allégorique à Pompéi – le regard de* Cicéron, Picard, 2007, p. 128	
longueur d'onde	wavelength
Grandeur d'une onde monochromatique correspondant à la distance parcourue par cette onde sur une période donnée. RF : Taillet R., Villain L., Febvre P., *Dictionnaire de physique*, Bruxelles, De Boeck, 2013, p. 404 « Longueur d'onde »	
lumière	light
Ensemble des radiations électromagnétiques auxquelles l'œil humain est sensible. RF : Déribéré M., *La Couleur*, Douzième édition, *Que sais-je ?*, collection encyclopédique, n°220, 2014, p.4	
lumière réfléchie	reflected light
Part de lumière non absorbée lors de son incidence sur un matériau. RF : Le Grand Dictionnaire Terminologique, Office québécois de la langue française, 1990 Disponible sur < http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=17030839> (Consulté le 02/01/2021)	
luminosité, clarté	brightness
Intensité subjective d'une source lumineuse. RF : Le Grand Dictionnaire Terminologique, Office québécois de la langue française, 2016 Disponible sur < http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26553179> (Consulté le 17/04/2021)	
lyre	moving head
Projecteur automatique pilotable à distance. RF : Bouchez B., *Éclairage de scène automatisé et commande DMX – Comprendre, maîtriser et réaliser soi-même*, Elektor, 2012, p. 52	
metteur en scène	director
Personne responsable de l'agencement des moyens d'interprétation d'un propos théâtral. RF : Bourassa G. André, Glossaire du théâtre, 2010 Disponible sur < https://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html> (Consulté le 15/04/2021)	

montage	assembly process
Processus d'assemblage des différents éléments d'un costume. RF : Pinasa D., *Artisans de la scène : la fabrique du costume*, Somogy, 2017, p. 18	
motif	pattern
Représentation ou type de représentation graphique répétée sur le tissu d'un costume. RF : Le Grand Dictionnaire Terminologique, Office québécois de la langue française, 2007 Disponible sur : < http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8349198> (Consulté le 15/04/2021)	
néons	strip lights
Rangée de lampes souvent utilisées pour l'éclairage du cyclorama. RF : Bouchez B., *Éclairage de scène automatisé et commande DMX – Comprendre, maîtriser et réaliser soi-même*, Elektor, 2012, p. 53	
organisation de l'espace	division of space
Répartition sur le plateau des différents éléments scéniques. RF : David M., *Le théâtre*, « La représentation », Belin, 1994, p. 388	
patron (de couture)	sewing pattern
Représentation graphique permettant de visualiser un élément de costume avant sa fabrication. RF : Porcher J., *Vichy, mini, bikini : la mode au temps des trente glorieuses*, Carbonne, « La fin des patrons », 2015, p. 26	
perception de la couleur	colour perception
Processus physiologique qui consiste en la capacité de distinction par l'œil des différentes teintes. RF : Déribéré M., *La Couleur*, Douzième édition, *Que sais-je ?*, collection encyclopédique, n°220, 2014, p.58	
pigment	pigment
Substance chimique responsable de la coloration qui peut être vendue sous forme de poudre. RF : CNRTL, « pigment ». Disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/pigment> (Consulté le 19/04/2021)	

plan-convexe (PC)	plano-convex lens
Projecteur puissant à focale variable et dirigeable à distance qui permet de créer un faisceau plus ou moins net. RF : Bouchez B., *Éclairage de scène automatisé et commande DMX – Comprendre, maîtriser et réaliser soi-même*, Elektor, 2012, p. 51	
poursuite	follow spot
Projecteur sur trépied à focale très précise permettant d'orienter un faisceau très net sur le sujet choisi et généralement orienté à la main. RF : Ciret Y., *Lux : des Lumières aux lumières*, « Poursuite ! » Les Cahiers de Médiologie, n°10, 2000, p. 174	
principe d'univariance	principle of univariance
Paramètre du système visuel qui implique qu'une cellule réceptrice visuelle peut percevoir comme identiques des combinaisons différentes de longueur d'onde et d'intensité. C'est la raison pour laquelle une teinte éclairée de diverses façons demeure chaque fois identique pour l'œil. RF : Équipe Access Neurosciences, « Traitement rétinien de la couleur », Ifé, ENS de Lyon, 2017 Disponible sur < http://acces.ens-lyon.fr/acces/thematiques/neurosciences/actualisation-des-connaissances/perception-sensorielle-1/vision/comprendre/de_visu/soutien_scientifique_devisu/TraitementRetine.htm> (Consulté le 17/04/2021)	
prisme dispersif	dispersive prism
Bloc de verre taillé pour dévier la lumière utilise en spectroscopie. Les ondes de fréquence différente s'y propagent à des vitesses différentes. RF : Serway R., *Physique 3 : Optique et Physique moderne*, De Boeck, 2013, p. 162	
projecteur	lighting instrument
Dispositif utilisé au théâtre afin d'éclairer le plateau et ses alentours. RF : ZJBlog, *Les différents types de projecteurs et leurs faisceaux*, MovingLights.net, 2008	
projecteur à lentille de Fresnel	Fresnel lantern
Type de plan-convexe le plus utilisé, à faisceau très lumineux. RF : ZJBlog, *Les différents types de projecteurs et leurs faisceaux*, MovingLights.net, 2008 Disponible sur < http://www.movinglights.net/2314%20projecteurs%20et%20faisceaux.htm> (Consulté le 24/01/2021)	

projecteur à réflecteur parabolique aluminé	parabolic aluminized reflector (PAR)
Projecteur à miroir parabolique constitué d'une unique ampoule, généralement utilisé par groupe de six. RF : ZJBlog, *Les différents types de projecteurs et leurs faisceaux*, MovingLights.net, 2008 Disponible sur < http://www.movinglights.net/2314%20projecteurs%20et%20faisceaux.htm> (Consulté le 24/01/2021)	
réflexion	reflexion
Phénomène qui survient lors de l'incidence de la lumière sur une surface et qui consiste en la redistribution des rayons non absorbés dans plusieurs directions. RF : Zuppiroli L., Bussac M-N., Grimm C., *Traité des Couleurs*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2001, p. 194	
régisseur	stage manager
Responsable technique des représentations théâtrales, notamment chargé de la gestion de la conduite lumière et son. RF : Bourassa G. André, Glossaire du théâtre, 2010 Disponible sur < https://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html> (Consulté le 15/04/2021)	
scan	moving light
Projecteur à mouvement rapide doté d'un miroir orientable. RF : Bouchez B., *Éclairage de scène automatisé et commande DMX – Comprendre, maîtriser et réaliser soi-même*, Elektor, 2012, p. 49	
scénographie	set design
Ensemble des techniques d'organisation de l'espace scénique dans le cadre d'un spectacle. RF : Polieri J., *Scénographie – théâtre, cinéma,* télévision, J.M. Place, 1991	
spectre (de la lumière) visible	visible (light) spectrum
Portion du spectre électromagnétique que l'œil humain est capable de percevoir. RF : Déribéré M., *La Couleur*, Douzième édition, *Que sais-je ?*, collection encyclopédique, n°220, 2014, p.62	
spectre électromagnétique	radiant spectrum
Ensemble continu des ondes électromagnétiques classées par ordre de fréquence et de longueurs d'onde. RF : Taillet R., Villain L., Febvre P., *Dictionnaire de physique*, De Boeck, 2013, p. 634	

spectrophotométrie	spectrophotometry
Discipline qui consiste en la mesure de l'énergie des rayonnements électromagnétiques de la lumière visible. RF : Bruhat G., *Optique*, sixième édition, Dunod, 2005	
synesthésie	synestheasia, synesthesia
Phénomène neurologique d'association des sens parfois exploité au théâtre. RF : Verna M., *Vers un art total – Synesthésie théâtrale et dramaturgie symboliste*, Revue d'Histoire du théâtre, 2005	
synthèse additive	additive colour mixing
Processus de combinaison de plusieurs sources colorées de compositions spectrales différentes. RF : Robert Sève, *Science de la couleur : Aspects physiques et perceptifs*, Marseille, Chalagam, 2009, p. 30	
synthèse soustractive	substractive colour mixing
Processus de combinaison de l'absorption d'au moins trois sources colorées placées devant une même source de lumière RF : Taillet R., Villain L., Febvre P., *Dictionnaire de Physique*, De Boeck supérieur, 2018, p. 706	
teinte	hue
État pur d'une couleur monochromatique. RF : Déribéré M., *La Couleur*, Douzième édition, *Que sais-je ?*, collection encyclopédique, n°220, 2014, p.7	
texture	texture
Effet produit par la disposition des éléments constitutifs d'un tissu. RF : CNRTL, « texture » (sens A) Disponible sur < https://www.cnrtl.fr/lexicographie/texture> (Consulté le 18/04/2021)	
tissage	weaving
Procédé de fabrication de tissu par entrelacement de fils. RF : Le Grand Dictionnaire Terminologique, Office québécois de la langue française, 1982 Disponible sur < http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=2199855> (Consulté le 17/04/2021)	

toile à patron	canvas fabric
Matériau utilisé par le costumier pour monter une première mouture d'un costume et en juger des effets avant d'effectuer la coupe du matériau définitif. RF : La Mercerie des Créateurs, 2012 Disponible sur < https://www.lamerceriedescreateurs.fr/tissus/413-toile-a-patron.html> (Consulté le 19/04/2021)	
ton dégradé	tint
Couleur dont la luminosité est augmentée par l'ajout de blanc. RF : Bergeon-Langle S., Curie P., *Peinture et dessin, Vocabulaire typologique et technique*, Éditions du patrimoine, 2009, p. 45	
ton pur	pure hue
Couleur vive, perçue telle qu'elle apparaît sur le cercle chromatique. RF : Déribéré M., *La Couleur*, Douzième édition, *Que sais-je ?*, collection encyclopédique, n°220, 2014, p.11	
ton rabattu	shade
Couleur dont la luminosité est diminuée par l'ajout de noir. RF : Le Grand Y., *Optique physiologique : Lumière et couleurs*, t. 2, Paris, Masson, 1972, p. 141-142	
valeur	value
Mesure relative de degré de clarté d'une couleur par rapport à une autre. RF : Bergeon-Langle S., Curie P., *Peinture et dessin, Vocabulaire typologique et technique*, Éditions du patrimoine, 2009, p. 45	
vision trichromatique	trichromatic colour vision
Vision humaine fondée sur trois types de récepteurs visuels ou cônes : rouge, vert et bleu. RF : Jacobs G., Nathans J., *L'évolution de la vision des couleurs chez les primates*, Pour La Science (n°389), 1999 Disponible sur < https://www.pourlascience.fr/sd/genetique/levolution-de-la-vision-des-couleurs-chez-les-primates-2307.php> (Consulté le 19/04/2021)	

Lexique

Lexique anglais – français

Source	Synonyme	Cible
absorbance		**densité optique**
absorption (of light)		**absorption de la lumière**
achromatic	colourless	achromatique
acting area	stage	scène
additive theory		**synthèse additive**
adjacent hue		teinte contigüe
(a)esthetics		**esthétique**
all-over (pattern)		all-over
analogous colour scheme	adjacent colour scheme	schéma de couleurs analogues
angle of incidence		angle d'incidence
area of the stage		zone de la scène
artistic director		directeur artistique
artistic solutions		**choix esthétiques**
assembly process		**montage**
back lighting		**contre**
background colour		couleur de fond
balanced stage light		**équilibrage lumière**
blinders	**molefays**	**blinders**
border (pattern)		motif bordures
bright intensity	high intensity	intensité forte
brightness		**luminosité**
canvas fabric		**toile à patron**
chromatic		chromatique
colour perception		**perception de la couleur**

colour scheme		charte chromatique
colour wheel		cercle chromatique
colorant	dye	colorant
colo(u)rimetry	**chromatics**	**colorimétrie**
common fabric		textile traditionnel
complementary colour scheme		schéma de couleurs complémentaires
complementary colour		couleur complémentaire
contrast		contraste
cool colour		couleur froide
costume designer		costumier
costume silhouette		silhouette
cyclorama		**cyclorama**
dark value	low value	valeur sombre
decorative shape		esthétique du costume
decorative texture		esthétique de la texture
design sketch		**croquis de styliste**
diffused light		lumière diffuse
Digital light processing (DLP)		traitement numérique de la lumière
dimmer		**gradateur**
direction of light		sens de la lumière
director		**metteur en scène**
dispersive prism		**prisme dispersif**
division of space		**organisation de l'espace**
dominant colour		thème coloré
double split complementary scheme		**combinaison de couleurs adjacentes**
dramatic entity		**objet théâtral**
dull intensity colour		couleur terne
dummy		mannequin

fabric with dots		tissu à pois
fabric with flecks		tissu moucheté
follow spot		**poursuite**
form		corps
four-way (pattern)		motif quadri-directionnel
fracture		rupture esthétique
Fresnel lantern		**projecteur à lentille de Fresnel**
garment		vêtement
gel		**gélatine**
hand		toucher
hang	draping quality	tombé
highlights		clairs
home value level	**home value**	**degré de clarté**
hue		**teinte**
intensity	**saturation, chroma, purity, vividness**	**intensité**
LED stage light		LEDs
left-stage		**jardin**
light		**lumière**
light value		valeur claire
light wave		onde lumineuse
lighting designer		responsable de la création lumière
lighting instrument		**projecteur**
long wavelength		longueur d'onde élevée
low intensity		intensité faible
monochromatic colour scheme		schéma de couleurs monochromes
mood of the scene		ambiance de la scène
moving head		**lyre**
moving light		**scan**

neutral colour scheme		schéma neutre
neutral		ton neutre
offstage	backstage	en coulisses
one-way (pattern)		motif unidirectionnel
parabolic aluminized reflector (PAR)		**projecteur à réflecteur parabolique aluminé**
pattern		**motif**
pigment		**pigment**
pigmentation		pigmentation
plano-convex lens		**plan-convexe**
point of action (of a play)		moment (d'une pièce)
profile spot	**ellipsoidal reflector spotlight (ERS)**	**découpes**
principle of univariance		**principe d'univariance**
pure colour		**couleur pure**
pure hue		**ton pur**
radiant source		source lumineuse
radiant spectrum	**electromagnetic spectrum**	**spectre électromagnétique**
radio wave		onde radio
rays		rayons
reflected light		**lumière réféchie**
reflecting ability		**degré de réflexion**
reflexion		**réflexion**
right-stage		**cour**
scroller		**changeur de couleur**
set	scenery	décor
set design		scénographie
set designer		**scénographe**
sewing pattern		**patron (de couture)**
shade		**ton rabattu**

shadow		ombre
short wavelength		longueur d'onde faible
side lighting		**latéraux**
single split complementary colour		**couleur complémentaire adjacente**
spectrophotometry		**spectrophotométrie**
stage	set	plateau
stage light		lumières
stage manager		**régisseur**
stage speak		**langage de plateau**
strip lights		**néons**
strutctural texture		structure fondamentale de la texture
surface quality	qualité de surface	état de surface
synesthe(a)sia		**synesthésie**
technical fabric		textile technique
tetrad colour scheme		schéma tétradique
texture		**texture**
tint		**ton dégradé**
to spotlight		orienter un/les projecteur(s) vers/sur
triad colour scheme		schéma triadique
trichromatic colour vision	**trichromacy**	**vision trichromatique**
two-way (pattern)		motif bidirectionnel
ultraviolet waves		rayons UV
value		**valeur**
vanishing line		**ligne de fuite**
vibration of electrons		vibration des électrons
viewer	beholder, observer	spectateur
visible (light) spectrum		**spectre (de la lumière) visible**
visual indicator		indice visuel

visual design		création artistique visuelle
visual mixing	**visual mixture, optical mixture**	**mélange visuel**
visual statement		lieu visuel
visual system		système visuel
visual texture		texture apparente
warm colour		couleur chaude
wavelength		**longueur d'onde**
weaving		**tissage**
white light		lumière blanche
work lights		services
x-ray waves		rayons X

Lexique français – anglais

Source	Synonyme	Cible
absorption de la lumière		**absorption (of light)**
achromatique	blanc	achromatic
all-over		all-over (pattern)
ambiance de la scène		mood of the scene
angle d'incidence		angle of incidence
blinders		**blinders**
cercle chromatique		colour wheel
changeur de couleur	**dérouleur**	**scroller**
charte chromatique		colour scheme
choix esthétiques		**artistic solutions**
chromatique		chromatic
clairs		highlights
colorant		colorant
colorimétrie		**colo(u)rimetry**
combinaison de couleurs adjacentes		**double split complementary scheme**
couleur complémentaire adjacente		single split complementary colour
contraste		contrast
contre	projecteur à focale longue	back lighting
corps		form
costumier		costume designer
couleur de fond		background colour
couleur pure		**pure colour**
couleur terne		dull intensity colour
couleur chaude		warm colour
couleur complémentaire		complementary colour
couleur froide		cool colour

cour		**right-stage**
création artistique visuelle		visual design
croquis de styliste		**design sketch**
cyclorama		**cyclorama**
décor		set
découpes		**ellipsoidal reflector spotlight (ERS)**
degré de clarté	**valeur propre**	**home value**
degré de réflexion		**reflecting ability**
densité optique	**degré d'absorption**	**absorbance**
directeur artistique		artistic director
en coulisses		offstage
équilibrage lumière		**balanced stage light**
esthétique		**(a)esthetics**
esthétique de la texture		decorative texture
esthétique du costume	motif	decorative shape
état de surface	qualité de surface	surface quality
gélatine		**gel**
gradateur		**dimmer**
indice visuel		visual indicator
intensité		**intensity**
intensité faible		low intensity
intensité forte		bright intensity
jardin		**left-stage**
langage de plateau		**stage speak**
latéraux		**side lighting**
LEDs		LED stage light
lieu visuel		visual statement
ligne de fuite		**vanishing line**
longueur d'onde		**wavelength**

longueur d'onde élevée		long wavelength
longueur d'onde faible		short wavelength
lumière		**light**
lumières		stage light
lumière blanche		white light
lumière diffuse		diffused light
lumière réfléchie		**reflected light**
luminosité	**clarté**	**brightness**
lyre		**moving head**
mannequin		dummy
mélange visuel		**visual mixing**
metteur en scène		**director**
moment (d'une pièce)		point of action (of a play)
montage		**assembly process**
motif		**pattern**
motif bidirectionnel		two-way (pattern)
motif bordures		border (pattern)
motif quadri-directionnel		four-way (pattern)
motif unidirectionnel		one-way (pattern)
néons		**strip lights**
objet théâtral		**dramatic entity**
ombre		shadow
onde lumineuse		light wave
onde radio		radio wave
organisation de l'espace		**division of space**
orienter un/les projecteur(s) vers/sur		to spotlight
patron (de couture)		**sewing pattern**
perception de la couleur		**colour perception**

pigment		**pigment**
pigmentation		pigmentation
plan-convexe		**plano-convex lens**
plateau		stage
poursuite		**follow spot**
principe d'univariance		**principle of univariance**
prisme dispersif		**dispersive prism**
projecteur		**lighting instrument**
projecteur à lentille de Fresnel		**Fresnel lantern**
projecteur à réflecteur parabolique aluminé		**parabolic aluminized reflector (PAR)**
rayons		rays
rayons UV		ultraviolet waves
rayons X		x-ray waves
réflexion		**reflexion**
régisseur		**stage manager**
responsable de la création lumière	scénographe	lighting designer
rupture esthétique		fracture
scan		**moving light**
scène		acting area
scénographe		**set designer**
scénographie		set design
schéma de couleurs analogues		analogous colour scheme
schéma de couleurs complémentaires		complementary colour scheme
schéma de couleurs monochromes		monochromatic colour scheme
schéma neutre		neutral colour scheme
schéma tétradique		tetrad colour scheme
schéma triadique		triad colour scheme
sens de la lumière		direction of light

services		work lights
silhouette		costume silhouette
source lumineuse		radiant source
spectateur		viewer
spectre (de la lumière) visible		**visible (light) spectrum**
spectre électromagnétique		**radiant spectrum**
spectrophotométrie		**spectrophotometry**
structure fondamentale de la texture		strutctural texture
synesthésie		**synesth(a)esia**
synthèse additive		**additive theory**
système visuel		visual system
teinte		**hue**
teinte contigüe		adjacent hue
textile technique		technical fabric
textile traditionnel		common fabric
texture		**texture**
texture apparente		visual texture
thème coloré		dominant colour
tissage		**weaving**
tissu à pois		fabric with dots
tissu moucheté		fabric with flecks
toile à patron		**canvas fabric**
tombé		hang
ton dégradé		**tint**
ton pur		**pure hue**
ton rabattu		**shade**
ton neutre		neutral
toucher		hand
traitement numérique de la lumière		Digital light processing (DLP)

valeur		**value**
valeur claire		light value
valeur sombre		dark value
vêtement	costume	garment
vibration des électrons		vibration of electrons
vision trichromatique		**trichromatic colour vision**
zone de la scène	partie de la scène, portion de la scène	area of the stage

Bibliographie

Avertissement au lecteur

Dans la bibliographie ci-dessous :

Les références particulièrement utiles sont signalées par le symbole 👍

Sources en anglais

Ouvrages

- Bjorklund R., *Exploring Theater – Costume Design in Theater*, Cavendish Square, New York, 2017

Cet ouvrage, dont l'organisation s'articule autour des étapes successives de la conception des costumes, est clair et complet.

👍 Ingham R., Covey L., *The Costume Technician's Handbook*, Third Edition, Heinemann, 2003

Ce manuel technique, riche et illustré, répertorie une large variété de techniques relatives au travail du costumier ainsi que de nombreux exemples.

- Ohta N., Robertson A., *Colorimetry – Fundamentals and Applications*, Wiley, 2006

Introduction très utile à la colorimétrie qui a l'avantage de partir de généralités et de les compléter progressivement, ce qui la rend idéale pour aborder le sujet.

- Pecktal L., *Costume Design: Techniques of Modern Masters*, Back Stage Books, 1993

Cet ouvrage est un complément utile aux deux premières sources, notamment en raison de la qualité des croquis présentés.

Articles

- Blood, M. « Costume Design », MB's page for course materials, 2014

Disponible sur <https://www.geneseo.edu/~blood/CostumeDesign1.html> (Consulté le 10/11/2020)

Cette présentation en plusieurs parties cible les aspects essentiels de l'histoire et de la symbolique du costume ainsi que du travail du costumier. Elle est concise et constitue une bonne vue d'ensemble du sujet.

- LabBasics, *Colorimetry – a comprehensive guide for your color science*, 2019

Disponible sur <https://conductscience.com/colorimetry-a-comprehensive-guide-for-your-color-science/> (Consulté le 06/01/2021)

Article utile pour la compréhension de la colorimétrie mais trop éloigné des questions relatives à la couleur en conception de costume.

Interview

👍 Interview de Roberto Surace, costumier pour la compagnie Mischief, Mischief Makers, série d'interviews des membres de la compagnie, Anchor by Spotify

Disponible sur <https://anchor.fm/mischiefmakers/episodes/Episode-8-Roberto-Surace-eeasv2> (Consulté le 15/02/2021)

Interview précise et complète sur les aléas du métier de chef costumier pour une compagnie dont les costumes doivent résister au feu, à l'eau ou se déchirer au bon moment.

Sources en français

Ouvrages

👍 Déribéré M., *La Couleur*, Douzième édition, *Que sais-je ?*, collection encyclopédique, n°220, 2014

Cet ouvrage est un incontournable absolu pour aborder la couleur sous tous les angles (historique, scientifique, symbolique ou optique). Il est clair, documenté, illustré et concret.

- Elias M., Lafait J., *La couleur – Lumière, vision et matériaux*, Collection Echelles, Belin, 2006

Cet ouvrage d'optique est utile pour la compréhension et la vérification de certains points spécifiques, mais trop spécialisé pour le traitement du sujet en général.

- Mnouchkine A., *L'Art du Présent,* Actes Sud, 2016

Série d'entretiens écrits utiles pour saisir le fonctionnement de la création esthétique en mise en scène.

👍 Pinasa D., *Artisans de la scène : la fabrique du costume*, Somogy, 2017

Ce guide très concret répertorie les différents corps de métier impliqués dans la chaîne de conception et de fabrication des costumes.

- Polieri J., *Scénographie – théâtre, cinéma, télévision*, J.M. Place, 1991

Cette synthèse des disciplines majeures des arts vivants constitue une source périphérique intéressante.

Articles

👍 Barthes R., « La maladie du costume », article publié dans la revue *Théâtre populaire*, 1955

Disponible sur < http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm> (Consulté le 03/11/2020)

Brillant article sur la fonction fondamentale et symbolique du costume ainsi que sur les risques à éviter lors de sa conception.

- Levacher de Charnois, J-C., *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les nations, tant Anciennes que Modernes*, Drouhin, 1790, p 3

Disponible sur <https://books.google.fr/books?id=l3ymO9HGm4sC&hl=fr&source=gbs_navlinks_s> (Consulté le 27/10/20)

Source ancienne, utile en ce qui concerne l'histoire du costume et son utilisation à travers le temps.

Sources Web

- Bourassa G. André, Glossaire du théâtre, 2010

Disponible sur <https://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html> (Consulté le 03/01/2021)

Lexique exhaustif des principaux termes relatifs au théâtre, utile notamment pour les termes désignant l'équipement technique.

- Chapman C., *Théorie des couleurs, 2 : Concepts et terminologie*, La Cascade, 2014

Disponible sur < https://la-cascade.io/theorie-des-couleurs-2-concepts-et-terminologie/> (Consulté le 26/10/2020)

Organisée par concepts, cette source est très utile pour aborder les bases de la couleur, notamment en design.

- Gabriel C., Sensitométrie, chapitre 4 : notions de colorimétrie

Disponible sur <http://www.claudegabriel.be/Sensitom%C3%A9trie%20chapitre%204light.pdf> (Consulté le 14/12/2020)

Ce site explique des bases utiles d'optique et de colorimétrie.

- Lacroix C., Note d'intention pour la création des costumes de *Roméo et Juliette*, Comédie Française, octobre 2015

Disponible sur < https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-romeoetjuliette1516.pdf> (Consulté le 27/10/2020)

Ce texte illustre parfaitement le lien entre conception technique et choix esthétiques en situation de création ainsi que le travail de collaboration entre costumier et metteur en scène.

- ZJBlog, *Les différents types de projecteurs et leurs faisceaux*, MovingLights.net, 2008

Disponible sur <http://www.movinglights.net/2314%20projecteurs%20et%20faisceaux.htm> (Consulté le 23/01/2021)

Ce site, qui répertorie les principaux types de projecteurs utilisés sur scène en France, a l'avantage d'être rédigé par des régisseurs, donc de comporter des entrées importantes pour le métier.

Observation de séances de travail et dialogue avec des professionnels

👍 Observation du travail de création d'un costume pour *Les Exilés* de James Joyce par le Collectif Peel, août-octobre 2020

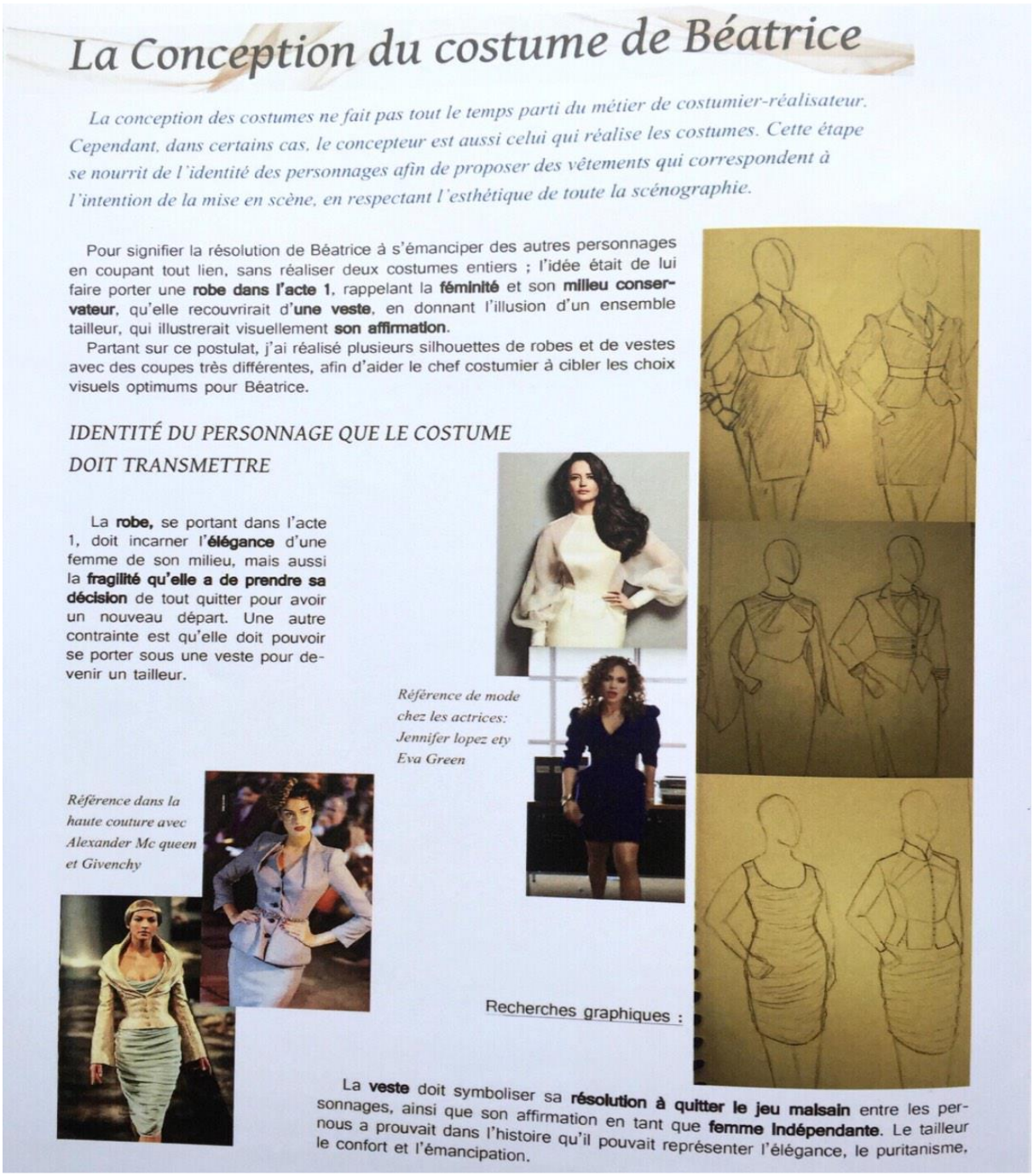
Observer des costumiers en travail et dialoguer avec eux m'a été très utile pour prendre connaissance des détails du processus de création et des paramètres du métier.

👍 Échanges avec M. Raphaël Pouyer, mon spécialiste-référent, régisseur son et lumière

Pour un travail notamment axé sur la couleur et la lumière, l'expertise d'un spécialiste en la matière m'a apporté des précisions indispensables.

Annexe

Extrait du carnet de l'assistant costumier responsable de la création du costume de « Béatrice » pour *Les Exilés* par la compagnie Peel (2019)



La Conception du costume de Béatrice

La conception des costumes ne fait pas tout le temps parti du métier de costumier-réalisateur. Cependant, dans certains cas, le concepteur est aussi celui qui réalise les costumes. Cette étape se nourrit de l'identité des personnages afin de proposer des vêtements qui correspondent à l'intention de la mise en scène, en respectant l'esthétique de toute la scénographie.

Pour signifier la résolution de Béatrice à s'émanciper des autres personnages en coupant tout lien, sans réaliser deux costumes entiers ; l'idée était de lui faire porter une **robe dans l'acte 1**, rappelant la **féminité** et son **milieu conservateur**, qu'elle recouvrirait d'**une veste**, en donnant l'illusion d'un ensemble tailleur, qui illustrerait visuellement **son affirmation**.

Partant sur ce postulat, j'ai réalisé plusieurs silhouettes de robes et de vestes avec des coupes très différentes, afin d'aider le chef costumier à cibler les choix visuels optimums pour Béatrice.

IDENTITÉ DU PERSONNAGE QUE LE COSTUME DOIT TRANSMETTRE

La **robe,** se portant dans l'acte 1, doit incarner l'**élégance** d'une femme de son milieu, mais aussi la **fragilité qu'elle a de prendre sa décision** de tout quitter pour avoir un nouveau départ. Une autre contrainte est qu'elle doit pouvoir se porter sous une veste pour devenir un tailleur.

Référence de mode chez les actrices: Jennifer lopez ety Eva Green

Référence dans la haute couture avec Alexander Mc queen et Givenchy

Recherches graphiques :

La **veste** doit symboliser sa **résolution à quitter le jeu malsain** entre les personnages, ainsi que son affirmation en tant que **femme indépendante**. Le tailleur nous a prouvait dans l'histoire qu'il pouvait représenter l'élégance, le puritanisme, le confort et l'émancipation.

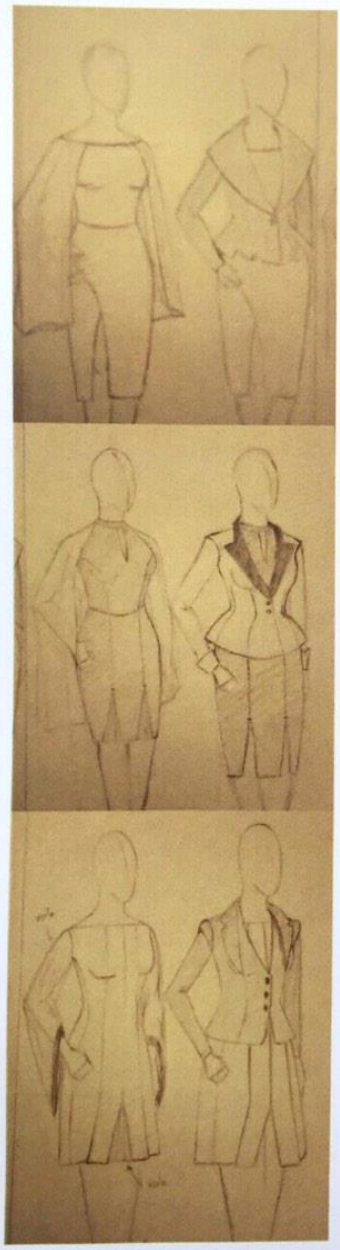
COUPE ET LIGNES DU COSTUMES

La robe est souvent ajustée pour des raisons d'élégance et de cohérence avec la veste. Sur chaque proposition, l'utilisation de **tissu souple** et flou se veut de **signifier l'indécision**.

Les vestes sont toutes cintrées à la taille permettant la naissance d'une basque donnant un **aspect** un peu **stricte et résolu**. La basque ronde rappelle les années 50, ce qui amplifierait l'idée de trouble de la temporalité.



Référence tailleur années 50: Lili Ann





Référence dans le prêt à porter: robe de la marque Lio Jo





Référence de femme politique: Meghan Marle et Reine Mathilde de Belgique

Plusieurs silhouettes ont été proposées pour le personnage de Béatrice, afin que le chef costumier puisse faire la conception de la maquette, en prenant en compte mes idées et mon analyse.



Index

absorption de la lumière, 79, 89, 95

Barthes Roland, 5, 6, 7, 82, 105

cercle chromatique, 34, 36, 46, 52, 72, 80, 88, 90, 95

colorimétrie, 11, 52, 59, 61, 62, 79, 90, 95, 102, 103, 106

costume, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 23, 32, 36, 42, 46, 52, 54, 56, 76, 80, 82, 84, 88, 90, 95, 96, 99, 100, 103, 104, 105, 108

costumier, 5, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 32, 46, 51, 59, 60, 88, 90, 95, 102, 103, 106, 108

couleur, 6, 8, 11, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 42, 46, 48, 51, 52, 54, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 72, 76, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 97, 103, 104, 105

décor, 5, 19, 36, 38, 42, 53, 57, 74, 76, 92, 96

découpes, 68, 74, 92, 96

degré de clarté, 34, 64, 68, 72, 79, 88, 91, 96

degré de réflexion, 68, 76, 92, 96

Déribéré Maurice, 11, 61, 62, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 104

esthétique, 5, 7, 11, 19, 23, 51, 52, 59, 81, 82, 89, 90, 91, 96, 98, 104

intensité, 11, 30, 32, 34, 38, 42, 54, 56, 82, 85, 89, 91, 96

langage de plateau, 65, 80, 82, 93, 96

longueur d'onde, 30, 34, 79, 83, 85

lumière, 6, 11, 23, 28, 30, 32, 42, 46, 48, 51, 52, 57, 65, 74, 76, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99

lumière blanche, 28, 30, 32, 94, 97

lumières, 30, 38, 42, 81, 85, 93, 97

mélange visuel, 38, 59, 68, 78, 94, 97

metteur en scène, 6, 8, 10, 11, 16, 19, 23, 51, 79, 81, 83, 90, 97, 106

montage, 12, 14, 15, 84, 89, 97

motif, 84, 89, 91, 92, 93, 96, 97

objet théâtral, 5, 68, 70, 90, 97

onde lumineuse, 91, 97

patron, 12, 14, 84, 88, 89, 92, 97, 99

perception, 11, 28, 30, 32, 36, 40, 46, 51, 55, 60, 64, 84, 85, 89, 97

pigment, 59, 75, 84, 92, 98

plateau, 11, 30, 32, 38, 52, 57, 65, 80, 81, 82, 84, 85, 93, 98

projecteur, 42, 54, 74, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 91, 92, 93, 95, 97, 98

rayons, 28, 30, 76, 81, 86, 92, 93, 94, 98

réflexion, 28, 30, 32, 76, 86, 92, 98

régisseur, 86, 93, 98

scène, 7, 19, 21, 23, 28, 30, 32, 36, 38, 42, 65, 70, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 91, 95, 98, 100, 104, 106

scénographe, 1, 6, 11, 16, 30, 74, 92, 98

spectateur, 5, 7, 11, 30, 42, 46, 82, 93, 99

spectre lumineux, 28, 34

spectre visible, 64

système visuel, 85, 94, 99

teinte, 11, 21, 28, 34, 36, 40, 42, 48, 56, 62, 64, 85, 87, 89, 91, 99

ton, 34, 48, 56, 62, 64, 88, 92, 93, 99

valeur, 30, 34, 36, 38, 40, 42, 48, 54, 62, 63, 64, 72, 88, 90, 91, 93, 96, 100

valeur propre, 34, 72, 96

Résumé du mémoire

Une pièce de théâtre est constituée d'un assemblage d'éléments relevant de fonctions diverses (jeu, mise en scène, technique son et lumière, création de décors ou de costumes). Le costume est un constituant complexe qui doit refléter plus ou moins subtilement l'ambiance voulue par le metteur en scène, l'époque et le personnage. Sa création nécessite de maîtriser de nombreuses compétences techniques, théoriques et esthétiques. Afin de parvenir à un résultat satisfaisant, le costumier doit en outre mobiliser sa propre créativité afin d'illustrer celle du metteur en scène. Comment la conception du costume de théâtre s'inscrit-elle dans le processus de création d'un objet théâtral ? Ce mémoire vise à étudier la place symbolique et esthétique du costume dans une pièce et les aspects techniques de sa création ainsi que la multiplicité des tâches qui constituent le processus de travail du costumier.

Mots-clés : traduction, mémoire, théâtre, pièce, costume, création, couleur, lumière, scène, anglais, français

Abstract

Stage performances are based on the combination of several types of functions such as acting, directing, sound and lighting, set design and costume design. Costumes are a complex component of plays in that they need to reflect – as a statement or a suggestion – the atmosphere created by the director, the era and the character. Costume designers need to master technical, theoretical and aesthetic skills while being creative enough to match the vision of the director. This dissertation revolves around the role of costume design in the making of a dramatic entity and explores the symbolic and aesthetic status of the costume, the technical aspects of costume design and the various tasks costume designers have to complete.

Keywords: translation, dissertation, theatre, drama, play, costume, design, colour, light, stage, English, French