

Réflexions sur les costumes dans « le Cycle des Rois »

Amaya Clunes

Number 48, 1988

Échos shakespeareiens

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28339ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Clunes, A. (1988). Réflexions sur les costumes dans « le Cycle des Rois ». *Jeu*, (48), 36–43.

réflexions sur les costumes dans «le cycle des rois»

vêtements et costumes

Autrefois, nos mères s'appliquaient à repriser les vêtements abîmés, en faisant croire qu'elles les avaient envoyés chez le couturier. Évidemment, ce couturier n'existait pas. Il fallait dissimuler les accrocs, cacher la pauvreté. Aujourd'hui, les jeunes et les «stars» peuvent payer assez cher pour se procurer des jeans bien pourvus de trous faits exprès, de pièces (*patch*) extravagantes ou de broderies en filigrane et tissus effilochés. La mode a récupéré les signes de la pauvreté, qui peuvent servir à dire, justement, que l'on n'est pas pauvre.

Dans les sociétés hiérarchiques et autoritaires, l'expression «bien vêtu, bien reçu» est encore en vigueur et, dans les bureaux et les services publics, le protocole exige toujours le complet-cravate. Qui peut se payer le luxe et la liberté d'exhiber par choix le négligé,



«Une garde-robe vaste et complexe». Julien Poulin, Sylvie Moreau, Nathalie Claude, Denys Lefebvre, Roger Blay et Réal Bossé costumés d'une façon «ironique, agressive et conceptuelle», dans l'une des dernières scènes de *Henry IV*. Photo: Robert Etcheverry.



Robert Gravel sous deux habits différents. À gauche, son Falstaff qui «affiche une obésité plus intellectuelle que lubrique ou sensuelle», et à droite, son Charles VI, roi maniéré couronné d'une cage (derrière lui, en dauphin, Nathalie Claude). Photos : Robert Etcheverry.

le recyclé ou de jouer avec l'esthétique du rapiécé? Une société démocratique? une société de consommation? les troupes de théâtre subventionnées par l'État?

cycle et recyclage

Depuis quelques années, plusieurs compagnies de théâtre et de danse ont eu recours au recyclage comme procédé de création artistique. Il suffit de penser à la façon dont Jean Asselin l'a utilisé avec beaucoup de succès dans deux productions, réalisées en collaboration avec les étudiants du baccalauréat de l'U.Q.A.M. À cette occasion, les étudiants ont réussi à faire voir ce qui a peut-être échappé à la production du *Cycle des Rois* chez Omnibus: la spontanéité dans la pauvreté, l'authenticité dans le recyclage. Les étudiants avaient utilisé de façon ludique les accessoires détériorés de la garde-robe du département de théâtre. Dans les deux productions, mais plus spécialement chez Omnibus, une patine de couleurs et de textures a assuré la cohésion d'éléments dissemblables.

la santé des costumes

Dans son article «Les maladies du costume de théâtre¹», Roland Barthes affirme que le costume est sain s'il exprime une dialectique, s'il est «un argument», c'est-à-dire s'il ne se fait pas seulement voir mais se fait aussi «lire», s'il arrive lui aussi à communiquer des idées, des connaissances, des sentiments. *Le Cycle des Rois* de Shakespeare lance un double défi: les créateurs sont contraints à un travail gigantesque, et le public doit saisir une oeuvre intellectuelle, provocatrice, ironique. En quoi les costumes aideront-ils les uns et les autres à relever le défi?

Dans la production d'Omnibus, des personnages costumés ont défilé devant nous en une

1. Dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 53-62.



La taverne, la cour. À gauche, vêtus de guenilles, les hôtes de Mistress Quickly pleurent Falstaff (sur la photo: Francine Alepin, Réal Bossé, Jacques Le Blanc, Blass Villalpando et Denys Lefebvre) et à droite, Henry V, très contemporain, négocie son mariage auprès d'un duc de Bourgogne habillé d'une accumulation de tissus dont l'assemblage hétéroclite évoque quelque vieille gravure (sur la photo: Denys Lefebvre, Daniel Desputeau, Roger Blay, Julien Poulin et Jean Boillard). Photos: Robert Etcheverry.

vaste fresque, et leur passage a révélé une série de repères nous conduisant aux signes de l'argumentation (de l'histoire). Quel rôle les costumes y ont-ils joué? Comment avons-nous été appelés à les lire?

Même si toute analyse critique devrait être objective, notre perception du spectacle demeure subjective. Notre premier réflexe, en voyant les costumes de cette trilogie, a été de penser à l'éternel manque d'argent dans la production de l'art théâtral, qui a exigé une fois encore que l'on crée, avec très peu de moyens financiers et beaucoup d'imagination, une garde-robe vaste et complexe (devant servir à trois oeuvres théâtrales jouées ensemble ou séparément). Mais au-delà de cette évidence, le costume, conçu comme un métalangage, nous montre, dans *le Cycle*, le chaos d'une société divisée qui se démembre à cause du manque de cohérence de ses éléments constitutifs et de ses dirigeants, c'est-à-dire de ceux qui détiennent ou plutôt qui prétendent détenir le pouvoir. Une société construite à partir de faux-fuyants, qu'il s'agisse des vaincus, des soldats, des mercenaires ou des classes dominantes. Comme le dit si bien Barthes, le costume nous révèle un *gestus social*².

2. Emprunté aux écrits de Brecht sur le théâtre, le terme *gestus* veut exprimer, comme le souligne Barthes, «l'expression extérieure, matérielle, des conflits de société». «Sous le terme de *gestus*, il faut entendre, dit Brecht, un ensemble de gestes, de jeux de physionomie et le plus souvent de déclarations faites par une ou plusieurs personnes [à l'adresse] d'une ou de plusieurs autres. Une personne qui vend un poisson montre entre autres le *gestus* de la vente. Un homme qui rédige son testament, une femme qui séduit un homme, un policier qui passe un homme à tabac, un homme qui verse leur paye à dix autres — il y a là toujours un *gestus social*.» Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1973, p. 394-395. N.d.l.r.

Cependant, le costume théâtral dans cette production d'Omnibus unifie les vaincus avec moins de douleur et de dramatisme que ne l'exigent la représentation de la déchirure et l'accumulation de ruptures sociales dans toute l'histoire belliqueuse universelle.

Un costume continue à être sain, poursuit Barthes, s'il évite la reconstitution historique de type archéologique. Dans la production d'Omnibus, il est clair que les personnages n'appartiennent ni à l'Histoire ni à l'époque de Shakespeare, mais plutôt à la mise en scène de Jean Asselin. Ces personnages se déplacent — et se situent — dans le temps de la représentation, qui commence un peu après l'époque médiévale pour se terminer en mars 1988. Ainsi, les références temporelles significatives sont plus près de nous, plutôt contemporaines, tandis que tous les traits évoquant une époque passée sont pour ainsi dire formels; leur fonction première étant de nous rappeler que leurs origines historiques sont lointaines.

histoire de luxe

Dans une autre partie de son essai, Roland Barthes décrit la somptuosité du costume. «Le costume luxueux, souligne-t-il, ajoute d'ailleurs le mensonge à la bassesse: le temps n'est plus (sous Shakespeare, par exemple), où les acteurs portaient des costumes riches mais authentiques, venus des garde-robes seigneuriales; aujourd'hui la richesse coûte trop cher, on se contente du simili, c'est-à-dire du mensonge³.»

En effet, si les acteurs d'autrefois s'évertuaient à payer de fortes sommes d'argent pour se procurer d'authentiques velours, afin d'accentuer, par une certaine focalisation visuelle, le



La reine Isabelle (accompagnée de Sir John Bushy), dont la longue traîne, soigneusement disposée sur les marches du décor, donnera lieu à «une magnifique scène de manipulation significative». Sylvie Moreau et André-Jean Grenier dans *Richard II*. Photo: Robert Etcheverry.

3. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 57.

caractère dramatique sur une scène sans décor ni grands accessoires, Jean Asselin et Yvan Gaudin s'amuse, eux, aujourd'hui, avec des moyens plus modestes, à faire un montage du kitsch et du *kétaine* québécois de façon ironique, agressive et conceptuelle. Ils ne se sont pas servis de matériaux nobles comme ceux qu'avait réclamés jadis Gordon Craig, selon un principe esthétique signifiant (en utilisant de l'or pour illustrer la cour corrompue du Danemark, dans *Hamlet*). Au contraire, ils ont employé des matériaux *cheap*, des fourrures usagées, des objets *maganés*. Bref, de nos jours, l'or et l'argent se sont démocratisés, grâce aux imitations plastiques qu'on porte à n'importe quelle heure, dans n'importe quelle rue de la ville ou dans n'importe quelle station de métro...

l'agencement de la matière

(Il ne sera pas question ici du traitement de la matière par l'usure, c'est-à-dire par l'utilisation de la patine, des teintures ou par la destruction artificielle, mais plutôt de la création de la «pièce» (*patch*) par le procédé de l'accumulation et du montage. La structure même de la «pièce», par définition, suggère une esthétique du grotesque, de la contradiction.)

Au cours de l'Histoire, le costume a servi de vitrine, pour exposer le pouvoir acquis, les pouvoirs sociaux, les succès. Autrefois, médailles, trophées de chasse, peaux d'animaux, richesses accumulées étaient étalés; les riches et les millionnaires exhibaient même leurs acquisitions dont ils affublaient leurs épouses ou leurs maîtresses, leurs domestiques, voire leurs animaux.

Pour le spectacle d'Omnibus, Yvan Gaudin nous présente sa vitrine, véritable capharnaüm de la société de consommation: une quantité d'objets inutiles, provenant des «ventes de garage» et des bazars, un surplus impressionnant de vêtements, des détritiques, etc. Ainsi son Falstaff, obèse grâce à l'accumulation de bourses et des produits de ses pillages, affiche une obésité plus intellectuelle que lubrique ou sensuelle, car on ne lui devine pas une once de graisse sur le corps. L'habillement se fait ici démocratiquement, «à la pièce» (en *patché*). La quantité de pièces utilisées varie proportionnellement pour chaque personnage: les plus riches accumulent les «pièces» et les accessoires, tandis que les pauvres n'arrivent pas à en amasser. Quelle exquise ironie!

des formes et de leur maniement

La forme, comme expression d'un contenu, est révélatrice. Formellement, le spectacle manifeste la conception propre à Asselin et à Omnibus, celle de la prédominance de l'aspect guerrier, de la violence, de l'intrigue. Toutefois, il ne met pas en présence de chevaliers en armures, mais nous montre des samourais de Hochelaga, des acteurs déguisés comme les enfants qui jouent dans les ruelles de Montréal, avec des petites épées de bois, des casques improvisés, des boucliers faits de couvercles de poubelles, etc., accessoires auxquels Asselin et Gaudin ajoutent des signes éloquents en utilisant le crucifix pour «faire l'épée» ou un abat-jour pour «faire la couronne».

Ces armures et costumes de théâtre semblent peser aussi lourd que les anciennes armures, à cause de leurs proportions nettement exagérées ou de la réelle accumulation de matériaux sur le corps; et peut-être aussi parce que l'on n'a plus l'habitude, aujourd'hui, de porter sur soi autant d'objets entremêlés.

Le maniement des costumes dans ce spectacle d'Omnibus est aux antipodes de la manipulation orientale du costume. Un des aspects intéressants du costume théâtral oriental



Le «masque-costume» permet à son porteur d'«endosser» un personnage. Sur la photo: Blass Villalpando, Julien Poulin et, à l'arrière-plan, Denys Lefebvre et Daniel Desputeau. Photo: Robert Etcheverry.

est la maîtrise de l'acteur quant à la manipulation du costume, parfois composé de sept tuniques (dans le théâtre nô); de sorte qu'un costume qui est réellement lourd ne semble peser qu'une plume grâce au jeu de l'acteur. En général, la formation de l'acteur en Occident et la manière de le vêtir sur la scène ne sont pas encore suffisamment liées. (Aussi, dans certaines scènes de cette trilogie préfère-t-on s'exprimer par le corps nu, exempt de costume.) Les acteurs, ici, semblent davantage porter un vêtement qu'ils ne paraissent le posséder. Et ceci pourrait trahir une autre «maladie du costume» ou plutôt la maladie du travail de l'acteur en fonction de ce costume.

Notons que la représentation d'Omnibus nous a permis d'assister à une magnifique scène de manipulation significative — dans le plus pur style oriental — quand le valet de la reine-épouse de Richard II déplace la traîne royale, en ajuste les plis, les refait, ce qui pourrait bien symboliser les conséquences des politiques royales: la reine rejettera d'ailleurs sa traîne pour ne pas les assumer. Cette scène rappelle le travail, dans le théâtre japonais, de l'accessoiriste qui assiste l'acteur principal dans ses changements de costume ou l'aide à bien «disposer» les plis nécessaires à l'expression et à la cohérence d'une esthétique raffinée et épurée.

couleurs

Si le costume est déterminé par la matière dont il est fait et par la texture des tissus, il l'est également par la couleur. Dans la panoplie de costumes du *Cycle des Rois*, les couleurs sombres prédominent: des gris, des noirs, des tons café, auxquels se mêlent les couleurs naturelles des fourrures, des cuirs et des lainages. On ajoute aussi quelques matériaux en acrylique, dont les couleurs propres au kitsch détonnent. En général, les couleurs originales des matières de base ayant servi à la confection des costumes ont été conservées, ce qui a



Le costume se transmet comme la couronne, «faisant partie d'un certain rituel par le «passage» qui en est fait». Henry IV mourant (Roger Blay) se prépare ici à léguer son sceptre à son fils, le prince de Galles, futur Henry V (Nathalie Claude). Photo: Robert Etcheverry.

donné une gamme de couleurs assez chaudes. Le pourpre et le rouge y ont été utilisés dans leur symbolique occidentale, pour évoquer les pouvoirs religieux et royaux; le bleu et le mélange de vert et de rose représenteront l'univers plus maniéré des Français, et le noir exprimera le deuil. L'usage du rouge au théâtre a toujours un grand effet. Aussi, quand Richard II apparaît enveloppé dans une simple cape rouge — mais combien efficace —, l'image exprime de façon cruelle la fragilité humaine et constitue un des moments forts du spectacle. L'utilisation de la couleur est fortement liée à l'espace scénique lui-même, assujéti à une construction qui rappelle le théâtre élisabéthain. Si les couleurs et les formes conviennent à la nudité de l'espace scénique, les proportions des costumes sont trop frappantes, surchargées, par rapport à la profondeur du champ; l'espace, tout en hauteur, n'offre en effet au regard aucune profondeur.

le masque

L'utilisation du masque comme élément fonctionnel et dramatique a déjà permis, à l'époque du théâtre grec, qu'un seul acteur incarne plusieurs personnages. Puisque le costume fait partie intégrante du concept du masque, il constituera un moyen fort utilisé dans cette trilogie. Ainsi, le *masque-costume* permettra à un acteur de «porter un personnage» en endossant un costume qu'avait pu porter précédemment un autre acteur. Si le costume tel que le conçoit Yvan Gaudin rend possible une multiplicité de rôles, il permet aussi aux actrices de talent d'incarner des rôles masculins en ayant recours au «masque». Le costume faisant partie d'un certain rituel par le «passage» qui en est fait, il se transforme en un symbole, qui se transmet comme la couronne et le sceptre. Le costume appartient aux valeurs conservatrices de la royauté, autant par sa valeur intrinsèque (les matières qui le constituent) qu'en tant que symbole à perpétuer. (Recevoir un costume en héritage ou en

cadeau constitue un honneur, et de ce fait, le costume devient une grande acquisition.)

en bref

Si, dans *le Cycle* d'Omnibus, la création des costumes constitue un apport certain quant à la fonction du costume en général, on peut cependant croire que les «trouvailles» ont le défaut de proposer une surcharge de signes qui étouffent les autres signes plus importants et plus globaux de la représentation.

Le costume dans *le Cycle des Rois* habille l'oeuvre de façon conceptuelle et esthétique, mais peut-être moins de façon dramatique. L'espace relativement réduit et la proximité placent malencontreusement le costume au premier plan, où il «rivalise» avec le perpétuel et vertigineux mouvement des acteurs. Dans cette surcharge, le texte se perd à plusieurs occasions; on décode plus facilement, dans ce contexte, le texte visuel que celui de Shakespeare.

amaya clunes

traduit de l'espagnol par **suzanne rajotte**
(avec l'assistance de **lorraine camerlain**)