

« Vices et Vertus »

Philip Wickham

Number 62, 1992

Scénographie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27786ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wickham, P. (1992). « Vices et Vertus ». *Jeu*, (62), 91–95.

Philip Wickham

«Vices et Vertus»

«La couverture du catalogue de même que les affiches annonçant l'événement montrent, en gros plan, une fermeture-éclair que l'imagination, selon son désir, peut relever pour dissimuler quelque chose, ou descendre, pour exhiber.»

Exposition de costumes par de jeunes scénographes, présentée par les Productions Bourrées de Complexes au Centre industriel Saint-Ferdinand du 23 octobre au 24 novembre 1991, et à la maison de la culture Marie-Uguay du 8 mars au 12 avril 1992.

Le costume comme conscience du corps

Il faut souffrir de tout sauf de complexes pour baptiser une compagnie les Productions Bourrées de Complexes. À moins que complexe ne signifie dans ce cas une prolifération malade de projets qui ne demandent qu'à voir le jour. Fondée en 1990 par Marie-Ève Gagnon, Bernadette Gavouyère et Hélène Brassard, trois diplômées du Département de théâtre de l'UQAM, cette jeune compagnie

artistique se donne pour principal objectif, à l'image de cette décennie, de promouvoir le théâtre de création à tendance multidisciplinaire. Fortes de quelques premières réalisations, dont une adaptation des *Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare, les Bourrées de Complexes prônent ouvertement une «esthétique de la perversion». «Nous incluons dans nos spectacles un ou plusieurs éléments perturbateurs qui viennent faire dériver légèrement ou dénaturer complètement les sens, [les] émotions et [les] atmosphères¹.» Ironie et cynisme cimentent une démarche artistique qui se propose de «divertir intelligemment²».

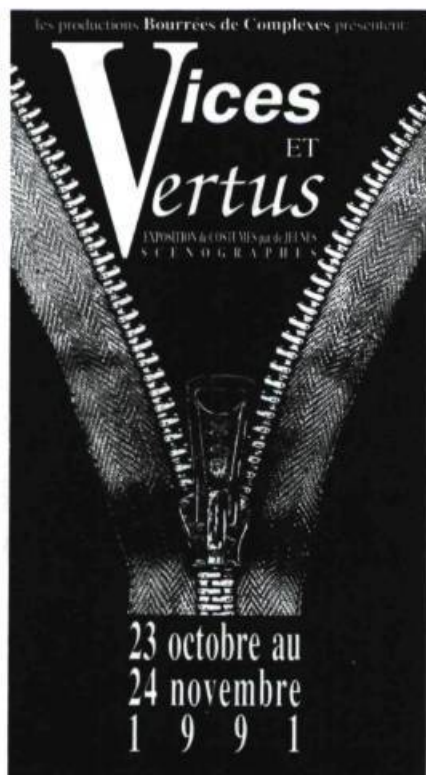
Le seul nom de cette exposition de costumes conçus par de jeunes scénographes, *Vices et Vertus*, fait foi de cette esthétique de la perversion en mettant en opposition, d'une manière manichéenne qui n'est pas sans évoquer l'œuvre du marquis de Sade, les deux pôles d'une morale judéo-chrétienne. L'exposition est sous-tendue par la thématique de la conscience du corps. «L'acte de se vêtir découle du péché originel et implique toujours, par conséquent, une décision morale³.» La couverture du catalogue de même que les affiches annonçant l'événement montrent, en gros plan, une fermeture-éclair que l'imagination, selon son désir, peut relever pour dissimuler quelque chose, ou descendre, pour exhiber.

Vices et Vertus présentait en première une soirée-performance pendant laquelle la douzaine de costumes rassemblés pour l'événement étaient habités par des comédiens ou des chorégraphes qui évoluaient dans l'espace du Centre

1. Préface du catalogue *Vices et Vertus*, Montréal, les Productions Bourrées de Complexes, 1991.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*





«Par la suite, vidés du support humain, ces costumes étaient exposés dans toute leur beauté matérielle, sculpturale, fantomatique, entourés d'objets ou de tableaux qui créaient autour d'eux un univers fictif, un espace autonome.»
Photo : Kathryn Cowie.

industriel Saint-Ferdinand. Une musique électroacoustique, une «architecture sonore» selon sa conceptrice Lucie Jasmin, correspondait parfaitement à l'insolite des lieux de cette galerie profonde et spacieuse. Par la suite, vidés du support humain, ces costumes étaient exposés dans toute leur beauté matérielle, sculpturale, fantomatique, entourés d'objets ou de tableaux qui créaient autour d'eux un univers fictif, un espace autonome; chaque costume était comme le centre d'une installation.

Les lieux de l'exposition, à eux seuls, méritent qu'on s'y attarde. Occupant une ancienne fabrique du quartier industriel de Saint-Henri vouée à la décrépitude, la galerie du Centre industriel Saint-Ferdinand est le fruit d'un travail de recyclage de l'espace, équivalent de celui des scénographes qui utilisent parfois des matériaux usagés, dans un esprit de bricolage, afin de les réinvestir de signes et de sens nouveaux.

Pour qui choisissait de visiter l'exposition la nuit, le climat de début du siècle qui règne dans ce quartier en était plus saisissant : de vieilles usines désaffectées, des ponts et des chemins de fer, la proximité du canal Lachine, une désolation intense, tout concordait à nous rendre sensibles aux métamorphoses de la ville, dénudée par le temps et graduellement habillée d'une nouvelle tenue architecturale. Pendant que nous grimpons les escaliers de l'édifice qui mènent au quatrième étage où est située la galerie, notre regard lit dans les briques centenaires et les poutres crevassées, décapées d'une succession de couches de peintures et mises à nu, l'histoire d'une autre époque. Dans une vaste salle entourée de larges fenêtres, le décor naturel est, au premier plan, ce quartier industriel et résidentiel, et le centre-ville et la montagne au loin.

Les onze stations

Parmi les costumes rassemblés pour cette exposition, certains ont déjà servi à une représentation théâtrale tandis que les autres n'ont jamais servi à la scène. La distinction est importante à faire puisque, comme nous y reviendrons, l'événement interrogeait l'autonomie du costume en tant qu'art au sein de la pratique globale du théâtre.

Sous le thème *Luxure et Sacrifice*, l'installation de Sylvie Boucher réunissait deux personnages de *la Vie d'Éva*, une pièce présentée par les Productions Madame Edgar de l'Art pendant les 20 jours du théâtre à risque en 1990. Le costume de l'Errant, fabriqué d'os, de cuir et de jute, et comportant un couvre-chef en forme de crâne d'animal, est placé à côté de celui de la Mère supérieure, aux grands voiles vert-lime parés de longs colliers de perles. À leurs pieds gît le cadavre d'un animal. Leur confrontation souligne clairement l'opposition entre la bestialité et la sainteté, le temporel et l'intemporel, le vice et la vertu.

Issu d'un univers non moins imaginaire, le Puck «vieux et malicieux» d'Élisabeth Savard a été conçu pour la production du *Songe d'une nuit d'été* à l'École nationale de théâtre. Pour traduire le climat fantastique de l'œuvre shakespearienne, la conceptrice a utilisé une technique d'impression de formes et de figures sur des tissus de velours, de teintes foncées et bigarrées. Ce personnage d'aspect menaçant est vêtu d'une cape et porte un chapeau muni d'une corne décrivant une longue courbe vers l'avant.

Le costume du *Collectionneur*, de Peter Dillman, dont la redingote est couverte de colifichets de cuivre et qui comporte une couronne de verre, soutiendrait l'acteur s'adonnant à des acrobaties. Le personnage, d'allure carnavalesque, dégage des connotations vicieuses. *Luxure*, de Martine Lemay, tient davantage de l'armure médiévale que du costume. Le corsage, qui incorpore les seins, est fait de papier mâché moulé rappelant la rugosité du métal, et la jupe est fabriquée de lanières de cuir rigides, comme l'armature d'une robe à paniers. Des chaussures qui se prolongent en spirale vers les genoux disent combien ce personnage appartient au monde du ludique, voire de la folie. La fonction de ce costume n'est certainement pas de protéger celle qui le porte; au contraire, tout encourage le regard à pénétrer cette carapace suggestive pour y découvrir un corps. Pour dépeindre le vice, Nathalie Marcil a opté, quant à elle, pour les fruits. *Le Fruit du péché* déborde littéralement de grappes de raisins, de bananes, de pommes et d'agrumes multicolores suspendus à la hanche, à la cuisse, à la manche ou au chapeau. Le maillot, serré, laisse une jambe et la gorge dénudées, ce qui permet aux appas charnels de s'exposer.

Le costume composé par Lucie Johnson, par exemple, représente le conventionnel bureaucrate veston-noir-chemise-blanche. Pour exprimer l'assujettissement qui découle de la société de consommation, la conceptrice a noué autour du cou de ce personnage une cravate faite entièrement de «sous noirs» qui pend vers le sol; une corde venant du plafond et accrochée au col de son veston empêche de tomber ce corps droit et rigide qui forme un angle avec le sol.

Barbare Mordicus, pièce conçue par l'une des marraines de l'exposition, Nicole Morin, se présente comme un globe en forme de gros œuf brisé à la place du ventre, une longue robe de veloutine bleue traînante et une grande couronne, ce qui donne au personnage une allure de reine de la fécondité avortée. Une espèce de tente faite de branches d'arbres et de feuilles sert de nid à ce personnage proche de l'insecte. Sur la robe blanche de *la Médecine couverte sous le voile de la vertu*, Nathalie Castonguay a essentiellement reproduit une scène de l'apocalypse. Pour amplifier l'horreur qu'inspire ce costume, des têtes de mannequins en mousse ont été disposées aux pieds du personnage; toutes ont subi une forme de mutilation : l'une est transpercée d'un couteau, l'autre a subi une lobotomie... Le commentaire que constitue le costume à l'égard de la médecine est sans merci. Dans *Victoire des anges*, de Pierre Cardinal, la rigidité a atteint son comble. Le corps de cet être céleste, tel une charpente, est construit de bois, de vis, de boulons et d'écrous, et ses ailes, qui reposent sur des roulettes, sont fabriquées avec du grillage à moustiquaire. Une ampoule, entourée d'une auréole, tient lieu de tête. La *Barbie's Wedding Dress* conçue par Amaya Clunes, seconde marraine de l'événement, ne souffre pas de moins d'encombrement. Composé de dentelles, de voiles et de tissus légers, ce costume traîne, telle la robe d'une mariée, un véritable étalage construit comme

un gâteau de nocces, sur lequel sont assemblés des cadeaux et des «objets de la féminité», ainsi qu'une corde à linge. Ce costume-sculpture est extrait de l'installation scénographique «Barrocco clunésien». Enfin, l'œuvre de Francine Marcotte, *Mémoire*, qui tient également du costume-sculpture, unit l'art pictural et le costume. Sur un sol terreux sont posés un masque enfantin aux yeux fermés et une chemise en gros tissu qui reproduisent en trois dimensions l'enterrement d'un enfant, scène peinte sur la toile accrochée au mur, pastiche du Caravage, où la lumière semble irradier du cadavre.

Le costume parle de lui-même

Pendant le déroulement de l'exposition *Vices et Vertus*, a eu lieu une table ronde⁴ animée par Josette Féral, qui réunissait six créateurs de costumes au théâtre ou ailleurs. Plusieurs questions étaient proposées : «Comment la présence ou l'absence du corps humain changent-elles la lecture du costume? Le costume peut-il être sorti du contexte de la représentation et porter sa propre narration? Comment nommer le costume sorti de la représentation ou créé et présenté comme œuvre d'art?» Sans vraiment répondre à ces questions, les participants se sont souvent contentés de présenter leur pratique individuelle.

Le scénographe Yvan Gaudin, concepteur de la «centaine» de costumes que lui a commandée la troupe Omnibus pour *le Cycle des Rois*, avouait se plier assez facilement aux exigences «collectives» du théâtre, comme à celles du metteur en scène. Au cours de sa carrière, il a maintes fois remarqué que l'imagination est décuplée en période de restrictions budgétaires et que les grosses productions engendrent des créations assez conventionnelles.

Selon Mario Bouchard, également scénographe, le costumier travaille au service d'une équipe de production; selon les voies tracées par le metteur en scène, le concepteur des costumes est nécessairement freiné dans son élan créateur. Cela tient de la nature incontournable du métier. Ce qui retient l'attention de Mario Bouchard, c'est la conservation des œuvres scénographiques. Après avoir fouillé dans les caves de certains théâtres et dans les bibliothèques, il s'est rendu compte de la grande quantité d'objets théâtraux, maquettes, costumes, accessoires, condamnés aux oubliettes, qui mériteraient d'être exposés, ne serait-ce que comme témoins d'une tradition, comme mémoire théâtrale. La publication récente de *l'Art de la scène : passé-présent*, qui est son mémoire de maîtrise, en fait foi.



«Le Fruit du péché déborde littéralement de grappes de raisins, de bananes, de pommes et d'agrumes multicolores suspendus à la hanche, à la cuisse, à la manche ou au chapeau.» Sur la photo, à l'avant-plan : *le Fruit du péché* de Nathalie Marcil; à l'arrière-plan : *la Médecine couverte sous le voile de la vertu*. Photo : Kathyne Cowie.

4. La table ronde a eu lieu le 7 novembre 1991 à la maison de la culture Marie-Uguay.



«Le costume de l'Errant, fabriqué d'os, de cuir et de jute, et comportant un couvre-chef en forme de crâne d'animal, est placé à côté de celui de la Mère supérieure, aux grands voiles vert-lime parés de longs colliers de perles.»
Luxure et Sacrifice, une installation de Sylvie Boucher. Photo : Kathyne Cowie.

langage en soi, porteur de signes autonomes. Elle travaille à élaborer le concept de costume performatif, celui qui engendrerait un monde plutôt que d'être engendré par un contexte théâtral. Le costume, cela va de soi pour elle, est une œuvre d'art qui n'a pas besoin de justification externe.

Le costume, comme la scénographie, la musique, l'éclairage, cherche sa propre autonomie dans le contexte de la représentation ou à l'extérieur. Toutefois, on remarque que plus le costume est une œuvre d'art autonome, plus il s'éloigne du théâtre, nécessairement soumis à l'univers fictif de l'écriture dramatique ou à la scène. Mais il ne faudrait pas, disait Amaya Clunes en conclusion à la table ronde, que «le théâtre et l'art du costume luttent l'un contre l'autre, mais plutôt qu'ils continuent à entretenir une heureuse union». ●

Pour Rebecca Cunningham, devenue designer de costumes et professeure au Brooklyn College de New York après avoir œuvré dans le design sportif et la lingerie, le costume de théâtre rend plus justice à la créativité que tout autre vêtement. De même étymologie que le mot coutume, le costume se rattache au rituel; il participe à une espèce de magie, ce qui en constitue la particularité. Selon elle, les contraintes physiques du corps humain, plutôt que de limiter l'imagination artistique, devraient être un agent de créativité.

Francine Marcotte, scénographe récemment diplômée de l'École nationale, dit n'avoir aucune difficulté à travailler sous la direction d'un metteur en scène, dont les motivations sont artistiques. Parallèlement à son travail de scénographe, elle est intéressée par le concept de costume-sculpture, avec ou sans la présence d'un comédien, à cause de l'autonomie créatrice et de l'investissement personnel que permet une telle avenue de la pratique.

Michel Vaudrin est designer de mode et n'a jamais travaillé dans le milieu du théâtre. Il croit à l'autonomie du costume en art et en mode. Sans renier le prêt-à-porter, il est plutôt un tenant de la mode exclusive, et favorise même les vêtements impossibles à porter. Ses robes-sculptures extravagantes ont fait l'objet de défilés qui, spectacles complets incorporant musique, éclairage et «mise en scène», sont de véritables performances dont le but est de précéder la mode et de la faire constamment évoluer. Une complicité entre la mode et le théâtre, à son avis, serait très souhaitable.

Enfin, Amaya Clunes, professeure de scénographie à l'UQAM, consacre beaucoup d'énergie au théâtre, sans être nécessairement rattachée à une production ou à une compagnie. Elle s'intéresse au costume comme