

La garde-robe de Molière

Philip Wickham

Number 99 (2), 2001

Le costume

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26129ac>

[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. (2001). La garde-robe de Molière. *Jeu*, (99), 90–99.

La garde-robe de Molière

La scène est bien connue : Dom Juan caresse le projet d'enlever une belle que son lamant doit emmener en excursion sur la mer. L'affaire tourne mal, le libertin et son valet se retrouvent à l'eau. Le paysan Pierrot et son ami Lucas interviennent pour les sauver de la noyade. Se faisant narrer l'aventure, Charlotte demande à Pierrot si le « Gros Monsieur » est encore chez lui, tout nu, et lui de répondre, dans son patois d'Île-de-France :

Que d'histoires et d'angigorniaux boutons ces Messieurs-là les courtisans ! [...] ils avont des cheveux qui ne tenont point à leu tête et ils boutont ça après tout, comme un gros bonnet de filace. Ils ant des chemises qui ant des manches où j'entrions tout brandis toi et moi. En gliu d'haus-de-chausse ils portent un garde-robe aussi large que d'ici à Pâque ; en gliu de pourpoint de petites brassières qui ne leu venont pas jusqu'au brichet ; et en gliu de rabats un grand mouchoir de cou à reziau, avec quatre grosses houppes de linge qui leu pendent sur l'estomac. Ils avont itou d'autres petits rabats au bout des bras, et de grands entonnois de passement aux jambes, et parmi tout ça tant de rubans, tant de rubans, qui c'est une vraie piquié. Ignia pas jusqu'aux souliers qui n'en soient farcis tout depuis un bout jusqu'à l'autre. (*Dom Juan*, acte II, scène 1)

Par la bouche d'un de ses personnages naïfs en apparence, Molière s'amuse à railler la tenue vestimentaire extravagante de certains de ses contemporains. Dans cette description qui passe pour un simple procédé comique, à travers les âpretés du jargon, on reconnaît le « portrait-robot » des costumes de Molière, que des photographies ont immortalisé, comme celle de Louis Jovet dans le rôle d'Arnolphe : la perruque bouclée qui tombe sur les épaules, le vêtement bouffant avec ses grosses manches, les rubans en abondance... Cet accoutrement semble être devenu l'étalon en matière de costumes, chez les grands seigneurs de Molière. Or, quand on observe trois productions récentes des textes de Molière, presque simultanément à l'affiche à Montréal l'automne dernier, si elles ont confirmé la position que Poquelin occupe au palmarès des auteurs dramatiques les plus joués, les conceptions des costumes illustrent éloquemment que la lecture des pièces de Molière se renouvelle, comme celle des pièces du répertoire en général. *Jeu* s'intéresse ici au travail de trois conceptrices de costumes, que nous avons rencontrées quelques mois après les dernières représentations : Méréedith Caron a signé les

Dom Juan

TEXTE DE MOLIÈRE. MISE EN SCÈNE : MARTINE BEAULNE, ASSISTÉE D'ALLAIN ROY ; SCÉNOGRAPHIE : DANIELÈ LÈVESQUE ; COSTUMES : MÉRÉDITH CARON ; ÉCLAIRAGES : MICHEL BEAULIEU ; MUSIQUE ORIGINALE : SILVY GRENIER ; ACCESSOIRES : JEAN-MARIE GUAY ; MAQUILLAGES : ANGELO BARSETTI ; PERRUQUES : RACHEL TREMBLAY ; CHORÉGRAPHIES DE COMBAT : HUY PHONG DOAN. AVEC ISABELLE BLAIS (DANE ELVIRE), DAVID BOUTIN (DOM JUAN), BENOÎT BRIÈRE (SGANARELLE), DANIEL BRIÈRE (PIERROT, M. DIMANCHE), MICHEL COMEAU (LE COMMANDEUR), PHILIPPE COUSINEAU (DOM CARLOS), ALEXANDRE FRENETTE (RAGOTIN), CLAIRE GIGNAC (LE SPECTRE), PHILIPPE LAMBERT (DOM ALONSE), RAYMOND LEGAULT (DOM LOUIS), FANNY MALLETTE (MATHURINE), NATHALIE MALLETTE (CHARLOTTE), DENYS PARIS (GUSMAN, LE PAUVRE), AINSI QUE, EN ALTERNANCE, DOMINIC BOND, DAVID PARENT-LALIBERTÉ ET ALEXANDRE PROVENCHER (DOM JUAN, JEUNE). PRODUCTION DU THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE, PRÉSENTÉE DU 7 NOVEMBRE AU 3 DÉCEMBRE 2000.

costumes du *Dom Juan* au TNM, Linda Brunelle ceux de *l'École des femmes* au Théâtre Denise-Pelletier et Ginette Grenier ceux du *Malade imaginaire* pour le Théâtre Longue Vue (voir encart). Trois femmes qui pratiquent le même métier, mais pas depuis aussi longtemps (elles ont respectivement autour de vingt, dix et cinq ans de métier) et pas non plus de la même manière. Elles partagent leurs réflexions et leurs observations sur le métier.

Méridith Caron est une des grandes dames du TNM, depuis sa conception de costumes dans *la Saga des poules mouillées* de Jovette Marchessault, en 1980, et ses créations remarquables dans *le Songe d'une nuit d'été* (Lepage) et *la Serva amorosa* (Roussel), pour laquelle elle a reçu le prix Gascon-Roux en 1997. Si elle a travaillé sur de nombreux textes de création (George F. Walker, Abba Farhoud, Brad Fraser, Marie-Line Laplante, David Mamet, Cindy Lou Johnson, Michel Tremblay), les classiques qui lui sont les plus familiers sont Marivaux, Shakespeare, Tchekhov et Molière. *L'École des femmes* au TNM, dans la mise en scène de René Richard Cyr, a été déterminante dans sa carrière et sert de point de référence en la matière. Elle est aussi la seule créatrice de costumes québécoise au Festival de Statford, en Ontario, où elle a également signé la scénographie dans *The Miser (l'Avare)*. Les vingt ans de métier de cette Gaspésienne ne lui ont pas fait oublier ses séjours en Italie au début de sa carrière, où elle a travaillé auprès de grands couturiers, ni l'influence de ses maîtres, François Barbeau le premier. Linda Brunelle, une ancienne du cégep Lionel-Groulx, s'attaquer à un Molière pour la première fois, elle qui, depuis une dizaine d'années, côtoie davantage le milieu de la création – Mécanique Générale, Momentum, Théâtre Bouches Décousues, les Gens d'en bas –, et celui de la danse. Sa création des costumes de *l'Odyssée* au TNM en 2000 a prouvé qu'elle sait brillamment

L'École des femmes

TEXTE DE MOLIERE. MISE EN SCÈNE : ALAIN KNAPP, ASSISTÉ DE CLAIRE L'HEUREUX ; SCÉNOGRAPHIE : ANICK LA BISSONNIÈRE ; COSTUMES : LINDA BRUNELLE ; ÉCLAIRAGES : ANDRÉ RIOUX ; MUSIQUE : CATHERINE GADOUAS ; ACCESSOIRES : PATRICIA RUEL ; MAQUILLAGES ET COIFFURES : FLORENCE CORNET. AVEC JACQUES ALLARD (ALAIN), SÉBASTIEN DELORME (HORACE), ROBERT LALONDE (CHRYSALDE), ROLAND LAROCHE (ORONTE), DIANE OUMET (GEORGETTE), JEAN RICARD (ENRIQUE), ÉVELYNE ROMPRÉ (AGNÈS) ET MARCEL SABOURIN (ARNOLPHE). PRODUCTION DU THÉÂTRE DENISE-PELLETIER, PRÉSENTÉE DU 10 NOVEMBRE AU 10 DÉCEMBRE 2000.

Le Malade imaginaire

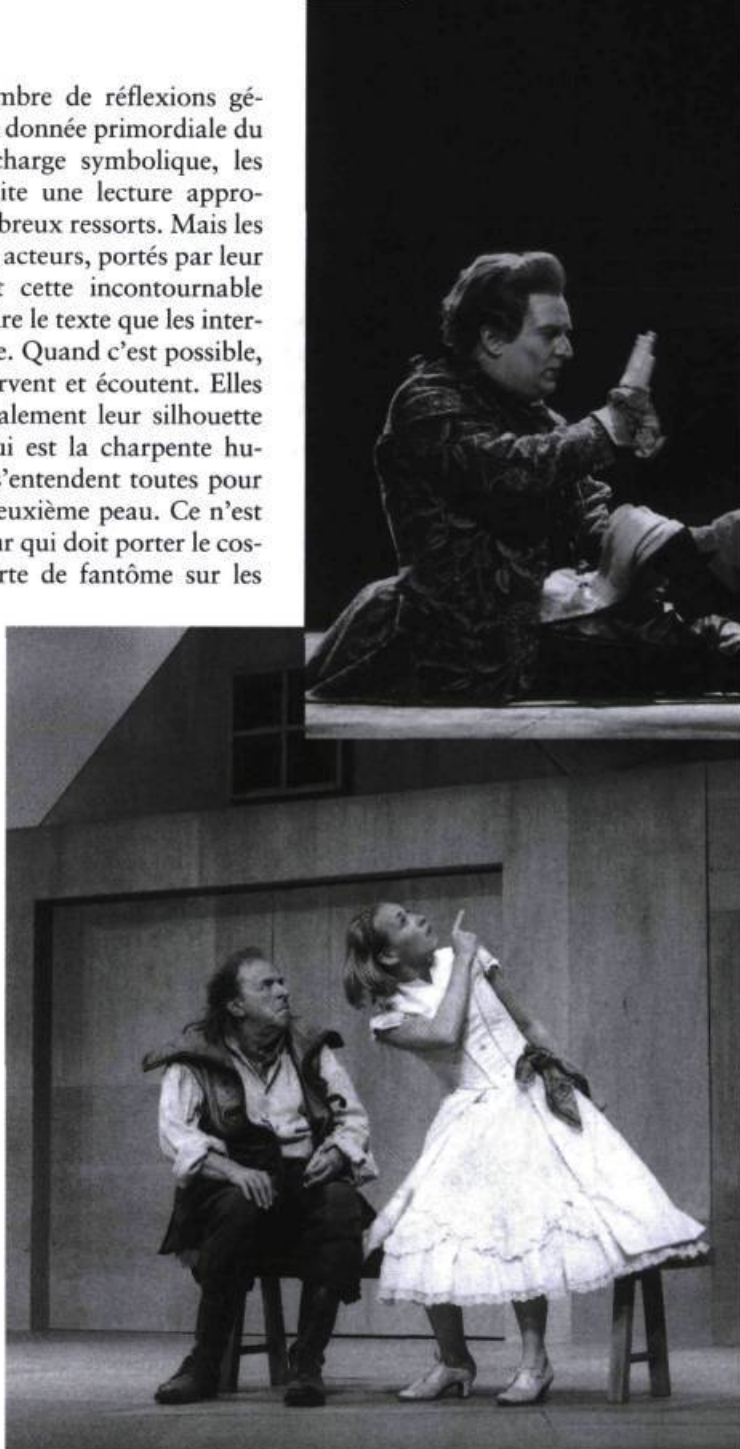
TEXTE DE MOLIERE. MISE EN SCÈNE ET MUSIQUE : YVON BILODEAU, ASSISTÉ DE MARTIN LAVIGNE ; DÉCOR : VINCENT LEFÈVRE ; COSTUMES : GINETTE GRENIER ; ÉCLAIRAGES : KARINE HOUDE ; MAQUILLAGES ET COIFFURES : PIERRE LAFONTAINE. AVEC JEAN-PIERRE CHARTRAND (ARGAN ET MOLIERE L'ACTEUR), MARC-ANDRÉ COALLIER (CLÉANTE ET LA GRANGE), ANTOINE DURAND (THOMAS DIAFOIRUS ET BEAVAL), MARTINE FRANCKE (ANGÉLIQUE ET ARMANDE BEJART), THOMAS GRATON (MONSIEUR DIAFOIRUS ET ANDRÉ HUBERT), LOUISE LAPARÉ (BÉLINE ET MADEMOISELLE DE BRIE), MARTIN LAVIGNE (MONSIEUR DE BONNEFOY, MONSIEUR FLEURANT ET DE BRIE), FRANCIS REDDY (BÉRALDE ET MOLIERE L'AUTEUR), ISABELLE MIQUELON (TOINETTE ET MADEMOISELLE BEAVAL). TEXTE DE LA VIE IMAGINAIRE : GILBERT DUPUIS ; MISE EN SCÈNE : MARTIN LAVIGNE, ASSISTÉ DE SARAH DANIELÉ LeBLANC. AVEC CATHERINE DOMINIC ET CHRISTOPHE RAPIN. PRODUCTION DU THÉÂTRE LONGUE VUE, PRÉSENTÉE À LA SALLE DU GESÙ DU 1^{ER} AU 25 NOVEMBRE 2000, ET EN TOURNÉE DU 27 JANVIER AU 17 MARS 2001.

actualiser les textes du passé. Pour sa part, Ginette Grenier est sortie de l'École nationale de théâtre tout récemment, après avoir travaillé dix ans dans le milieu des librairies universitaires. Responsable de la conception et de la fabrication des costumes au cégep du Vieux-Montréal, elle travaille à la fois comme scénographe, chapelière, accessoiriste et conceptrice de costumes pour des compagnies aussi différentes que Persona Théâtre, le Théâtre d'Aujourd'hui, le NTE (elle est derrière les costumes d'*Hitler*) ou le Théâtre de la Roulotte.

Les trois conceptrices partagent un certain nombre de réflexions générales sur leur métier. Elles fixent toutes, comme donnée primordiale du théâtre, les mots, leur force expressive, leur charge symbolique, les images qu'ils portent. Toute conception nécessite une lecture approfondie du texte et une compréhension de ses nombreux ressorts. Mais les mots ne suffisent pas ; ils doivent être dits par des acteurs, portés par leur énergie, leur sensibilité personnelle. D'où naît cette incontournable nécessité pour les conceptrices : « voir » et entendre le texte que les interprètes doivent s'approprier et se mettre en bouche. Quand c'est possible, elles assistent donc aux premières lectures, observent et écoutent. Elles vont regarder les interprètes bouger, fixer mentalement leur silhouette pour bien connaître l'architecture des corps, qui est la charpente humaine sur laquelle elles doivent travailler. Elles s'entendent toutes pour dire que le costume de théâtre est comme une deuxième peau. Ce n'est pas le costume qui porte l'acteur, mais bien l'acteur qui doit porter le costume, lui donner vie, sans quoi il reste une sorte de fantôme sur les épaules de l'acteur.

Sauf dans le cas d'une mise en scène particulièrement stylisée, la tendance de plus en plus fréquente veut que, même s'il est très élaboré, le costume soit fabriqué comme un vêtement, qu'il démontre une certaine usure ou, du moins, qu'il a été porté. Mérédith Caron, Linda Brunelle et Ginette Grenier n'ont pas la même connaissance, la même compréhension de Molière ; elles ne l'apprécient pas également, mais elles ont voulu, à leur manière, renouveler la lecture de son univers ; elles se sont approprié le texte d'une façon autre et l'ont livré avec un regard neuf, tout en tentant d'obéir à la règle d'or : respecter la cohérence de l'œuvre. La ligne est toujours mince, reconnaissent-elles, entre nouveauté et gratuité.

Le point de départ d'une conception de costume n'est, semble-t-il, jamais pareil. Cela peut naître d'un mot très chargé dans le texte ou qui circule entre les membres de l'équipe de concepteurs et d'acteurs. Un tissu, une couleur, une texture peuvent créer tout à coup des étincelles, ou ce peut être une chanson entendue, une image aperçue, une odeur humée. Chose certaine, la ligne directrice d'une conception n'est jamais intellectuelle : elle doit d'abord stimuler l'imaginaire et prendre un caractère organique – donc procéder d'une démarche également organique. Le costume, conviennent les trois conceptrices, n'a pas





Trois styles pour Molière.
Celui de Méréedith Caron
(*Dom Juan*, TNM, 2000), de
Linda Brunelle (*l'École des
femmes*, Théâtre Denise-
Pelletier, 2000) et de Ginette
Grenier (*le Malade imaginaire*,
Théâtre Longue Vue, 2000).
Photos : Yanick Mac Donald,
Josée Lambert et Hélène
Provost.



pour fonction d'illustrer les idées du texte, bien qu'il puisse renvoyer à une certaine époque précise, indiquer des différences de condition et de classes sociales. Le costume appartient davantage au domaine du sensible, puisqu'il est un objet que l'on donne à voir. Pour le spectateur, il est par excellence un déclencheur d'émotions et de sensations ; il appartient, comme on dit, au sous-texte du personnage ; il révèle la complexité, les replis de l'être. En même temps, le costume crée un espace en soi, il grandit ou rapetisse l'espace. En interrelation avec la scénographie et les éclairages, avec l'apport des maquillages, des coiffures et autres parures du corps, il agit comme « amplificateur » du personnage.

Il n'est pas banal de rappeler qu'une conception de costumes est toujours déterminée par des contraintes qui sont autant de défis techniques et esthétiques, où le budget est toujours la grande boussole. Inutile d'insister sur les différences économiques entre une production au TNM ou au Théâtre Denise-Pelletier, et celle d'une jeune compagnie qui fonctionne sans subventions, comme le Théâtre Longue Vue. Les dimensions de la salle comptent aussi toujours pour beaucoup : les costumes d'une production faite pour la tournée n'auront pas la même efficacité sur une petite et sur une grande scène. S'ajoutent les

contraintes qui appartiennent à l'univers particulier de la pièce. *Le Malade imaginaire*, une comédie-ballet, comporte plus de mouvements qu'une comédie dramatique comme *Dom Juan*. Des scènes de *Dom Juan* doivent être jouées dans ou à proximité de l'eau ? Exit les tissus fragiles comme le cuir véritable ou la laine.

Dans tout ce trajet que le costume emprunte du magasin de tissus aux planches du théâtre, les trois conceptrices vouent une admiration sans borne à ceux qui œuvrent dans l'ombre, ces « magiciens du théâtre » que sont les coupeurs. Ces artisans, dont le métier serait en voie de disparition, travaillent à partir de maquettes avec la règle et le ciseau dans l'œil, et ont rarement recours à des patrons ; de leurs mains, ils sculptent un

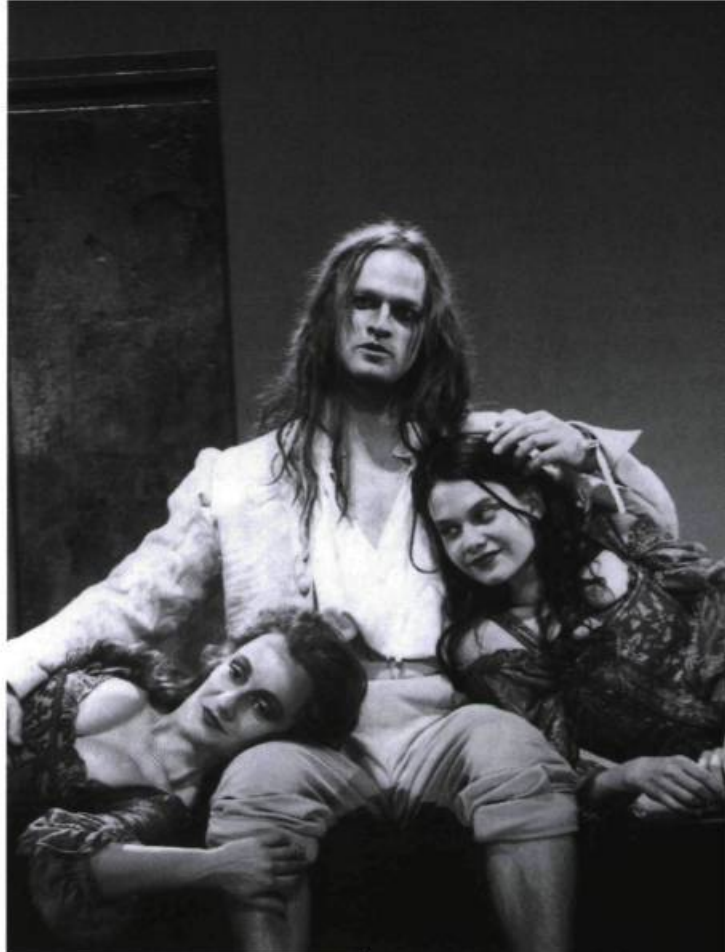
corset XVII^e siècle comme ils coudraient une blouse. La conception des costumes est une pièce jouée à plusieurs mains, autour d'un projet issu du triangle fertile réunissant la mise en scène, la scénographie et les costumes, ces trois voies évoluant parallèlement et se croisant sans cesse dans la conception et la confection du costume.

Méridith Caron et le néoclassicisme

Avant d'entreprendre la conception des costumes du *Dom Juan* de Molière, Méridith Caron devait envisager certaines questions d'ordre général, qui l'ont poussée à suivre une tangente inhabituelle : la notion de punition dont la pièce est chargée ne peut plus être traitée comme avant, le péché n'ayant plus grand sens aujourd'hui pour le public québécois. Elle savait aussi que la personnalité de David Boutin, qui interprétait Dom Juan, ne cadrerait pas bien dans le XVII^e siècle. Aussi, la mise en scène de Martine Beaulne suggérait une esthétique proche de celle de l'opéra, traduite sur scène par la présence d'un chœur (les femmes trahies par Dom Juan) et des chants, avec la différence que les personnages disaient le texte au lieu de le chanter. Dans une scénographie qui ajoutait des cadres intérieurs au cadre de scène,

créant des effets de profondeur, et où les mouvements horizontaux étaient nombreux, Méridith Caron a voulu allonger les corps ; les premiers croquis donnent aux personnages des jambes démesurément longues. Rapidement, l'idée des longs manteaux s'est imposée et a fini par faire la marque de cette production, où les personnages semblaient plus grands que nature. Autre donnée dramaturgique à considérer : Molière confronte jeunes et vieux dans *Dom Juan*. Pour accentuer ce conflit des générations, le costume de Dom Louis (le père) était coupé très proche du corps, son manteau posé fermement sur ses épaules, alors que Dom Juan portait le manteau et la chemise ouverts, ce qui lui donnait une silhouette ample et débraillée.

Sensible aux pouvoirs de l'illusion théâtrale, la conceptrice a toujours jugé nécessaire de créer une distance temporelle sur scène, tout en tâchant de rapprocher le sujet des spectateurs. Elle a donc choisi de situer le contexte de la pièce plus près de nous, après la Révolution française, à une époque où naissait une certaine confusion dans la mode et les codes vestimentaires. Le pantalon, auparavant réservé aux serviteurs (le pantalon fut d'abord le vêtement des marins), était ici porté par l'aristocrate Dom Juan, mais aussi par Pierrot le paysan, ce qui traduisait un esprit de liberté et d'égalité dans les mœurs, alors



que Sganarelle, qui représente la rectitude et la mentalité réactionnaire, portait au contraire la culotte et la redingote typiques des nobles de l'Ancien Régime. La conception des costumes tenait compte d'une autre réalité sociohistorique : après la Révolution, les Français ont connu une anglomanie dans le domaine des idées autant que dans celui de la mode. Elle traduisait ici son influence dans les costumes des membres de la famille de Done Elvire, qui portaient des vêtements dans les tons de vert, faits pour l'équitation et la vie à la campagne plus que pour la vie de salon. Aussi bien reconnaître que la production excluait toute référence directe à la Sicile où l'action se déroule ou à l'Espagne de la Renaissance, berceau du mythe de Dom Juan. Les mentalités et les corps, au dire de la principale intéressée, ont beaucoup trop changé pour que l'on respecte aujourd'hui les coutumes de l'époque. Dans une pièce où la sensualité domine, il fallait montrer la peau : ce choix est bien servi dans la scène où Dom Juan courtise les deux paysannes Mathurine et Charlotte, leurs poitrines offertes, alors que le libertin exhibe virilement son torse.

Costumes de Mérédith Caron pour *Dom Juan*, mis en scène par Martine Beaulne au TNM. Sur la photo : David Boutin (Dom Juan), Nathalie Mallette (Charlotte) et Fanny Mallette (Mathurine). Photo : Yanick Mac Donald.

Done Elvire (Isabelle Blais), habillée par Mérédith Caron (TNM, 2000). Photo : Yanick Mac Donald.



Dans un autre ordre d'idées, le costume et ses couleurs ont aussi pour fonction d'illustrer la trajectoire d'un personnage, son évolution du début jusqu'à la fin de la pièce. Ainsi, Done Elvire, qui vient demander des explications au libertin dans la troisième scène du premier acte, porte-t-elle du rouge, symbole de sa passion. Quand elle revient le voir à la fin de la pièce pour le mettre en garde contre un avis du Ciel, elle porte du noir, mais Dom Juan du rouge, comme si, explique Mérédith Caron, la douleur amoureuse avait été transmise de l'une à l'autre. Aussi, pour accentuer la lente descente aux enfers de Dom Juan, qui commence dès le premier acte de la pièce, la conceptrice a eu l'idée de dessiner le parcours de toute une vie, un acte correspondant à une tranche de dix ans. Dans une scénographie qui représentait des lieux généralement sombres, la pièce se déroulant surtout la nuit, les vêtements de Dom Juan étaient d'abord clairs et, plus la pièce avançait, plus ils s'assombrissaient, pour paraître noirs à la dernière scène, quand Dom Juan est avalé par les enfers. Avec une solide expérience des textes de répertoire, Mérédith Caron est consciente que sa conception des costumes du *Dom Juan* de Molière a pu en étonner plusieurs, encore habitués à une certaine tradition. Mais, avance-t-elle, le costume connaît une nette évolution depuis quelques années : dans les années 1980, la tendance était encore plutôt illustrative à l'égard des textes de répertoire et conditionnée par un certain souci de reconstitution historique, alors qu'au tournant des années 2000 les concepteurs se donnent plus de liberté face aux références historiques, aux codes vestimentaires et aux conventions, et se prêtent aux jeux de la modernisation.

Linda Brunelle, l'anticonventionnelle assumée

Cette liberté est parfaitement bien illustrée par la conception des costumes qu'a signée Linda Brunelle, dans la mise en scène que le Suisse Alain Knapp a proposée de *l'École des femmes*, au Théâtre Denise-Pelletier. L'action de cette

pièce se déroule à une époque imprécise, dans un milieu rural tenu à l'écart des modes, ce qui laisse beaucoup de latitude à l'égard des références sociohistoriques et des conventions. Quel que soit le texte pour lequel elle doit concevoir des costumes, Linda Brunelle choisit quand même, la plupart du temps, de situer ses personnages à une époque précise ; ce choix facilite le travail puisqu'il détermine aussitôt les silhouettes, les couleurs, les coupes des costumes. Elle travaillait ici avec un metteur en scène qui est avant tout un théoricien et qui a une connaissance approfondie de la dramaturgie de Molière. Et pourtant, les ressorts de sa mise en scène n'avaient rien d'orthodoxe quant à l'époque ni rien de théorique : Knapp voulait avant tout faire entendre le texte de Molière (écrit en alexandrins), rechercher la vérité des personnages de cette pièce, rapprocher le texte des spectateurs québécois, etc. Cette ligne directrice assez large a poussé Linda Brunelle à concevoir ses costumes comme de véritables vêtements en recréant, grâce à des patines, un effet d'usure ; par exemple, Chrysalde, l'ami d'Arnolphe, qui occupait ici le métier de postier et marchait sur les chemins, avait un costume empoussiéré. La conceptrice de costume a travaillé en étroite collaboration avec le scénographe Anick La Bissonnière : elles ont cherché à recréer l'ambiance et la lumière que l'on retrouve dans la peinture française et hollandaise du XVII^e siècle (Louis Le Nain, par exemple). Ces prémisses de travail ont engendré une scénographie très épurée, dans un espace vaste en largeur autant qu'en



Costumes de Linda Brunelle pour *l'École des femmes*, mise en scène par Alain Knapp au Théâtre Denise-Pelletier. Sur la photo : Robert Lalonde (Chrysalde) et Marcel Sabourin (Arnolphe).
Photo : Josée Lambert.



Un jeune premier
inattendu : Horace
(Sébastien Delorme)
tel qu'imaginé par Linda
Brunelle (Théâtre Denise-
Pelletier, 2000). Photo :
Josée Lambert.

profondeur. À l'arrière-plan, un cyclo montrait, au lointain, la silhouette d'un village, dont on devinait le toit des maisons et les clochers. La couleur des bâtiments était monochrome, la lumière brillante ; il fallait, pour donner de la densité aux personnages, appuyer les couleurs des costumes. Linda Brunelle a choisi alors des teintes chaudes comme le brun, le rouge et l'ocre, des couleurs terre assurant l'unité d'une pièce qui se déroule dans un milieu naturel. L'apparence d'usure de la plupart des costumes soulignait la volonté de représenter avec vraisemblance la vie quotidienne dans toute sa simplicité.

Parallèlement, Linda Brunelle souhaitait que les costumes caractérisent fortement chacun des personnages. Ses choix ont été plutôt radicaux et, avoue-t-elle d'un œil critique, parfois discutables. Elle ne s'est pas gênée pour faire des anachronismes appuyés, en mêlant passé et présent. Ainsi, pour incarner l'état de soumission dans lequel la jeune Agnès est tenue, elle a conçu pour ce personnage une jupe courte des années 1950 avec, comme rappel des robes anciennes, un jupon bouffant. Ses souliers à petits talons la faisaient marcher avec un aplomb tout moderne. Pour le personnage d'Horace, son amant, la conceptrice voulait casser l'image de beauté parfaite que l'on associe au jeune premier. Elle a donc imaginé pour lui le costume d'un jeune marginal des années 1970, portant le pantalon et le manteau de cuir, le sac en bandoulière ; les cheveux courts ébouriffés et les lunettes noires complétaient le portrait. Des personnages comme Arnolphe et son ami Chrysalde, avec leur allure plus campagne, portaient des costumes disons plus universels, moins datés.

Comme ces personnages mènent une vie simple et épicurienne, le tissu et la coupe de leurs costumes de coton traduisaient surtout une recherche d'aisance. Pour actualiser un tant soit peu les personnages de Georgette et d'Alain, deux paysans, Linda Brunelle a fait de la première une mère de famille québécoise des années 1940, avec son grand tablier sur le ventre, et du deuxième un ouvrier d'usine avec sa salopette salie. Quant à Enrique, qui revient d'un long voyage et s'avère être le père d'Agnès, la costumière imaginait qu'il avait fréquenté les Indiens en Nouvelle-France et vécu de la traite de fourrure. Les rubans auxquels on se serait attendu ont été remplacés par un chapeau de cow-boy chargé de plumes, un grand manteau de cuir avec des franges et de nombreuses breloques qui trahissaient le mauvais goût du riche parvenu. Si elle se questionne encore sur la pertinence de certains choix dans sa conception, Linda Brunelle affirme avoir trouvé dans cette production une voie qui lui est propre et qui s'éloigne du classicisme de certains de ses collègues. Si on la compare à Méréedith Caron, sa signature est plutôt de l'ordre de la rupture et des contrastes appuyés.

Ginette Grenier, la créatrice aux multiples chapeaux

Ginette Grenier a travaillé dans un contexte de production nettement différent de celui de ses consœurs ; le Théâtre Longue Vue est une troupe de tournée, qui joue devant des publics d'étudiants, parfois deux fois par jour, dans toutes sortes de salles. Aussi, la mise en scène du *Malade imaginaire* devait-elle se plier à des conditions financières restreintes. C'est ce qui explique que Ginette Grenier assume toutes les

tâches reliées à la conception et à la confection des costumes ; elle est sa propre coupeuse et, avec l'aide de quelques assistantes, fabrique tout elle-même, dans son appartement transformé en atelier. Le Théâtre Longue Vue s'est donné un mandat particulier : plaire et éduquer. Dans cette production, tout en montant *le Malade imaginaire*, la compagnie raconte l'histoire de la troupe de Molière. Le concept général implique une mise en abyme, où l'artifice du théâtre est sciemment affiché. On a imaginé que la troupe ambulante, aux prises avec des problèmes d'argent, s'était fait offrir une certaine quantité de coton par un aimable donateur, ce qui explique que tous les costumes sont fabriqués avec ce tissu, bien qu'il ait subi teinture, plissage, froissement et autres procédés de transformation. Autre contrainte reliée à la vie de troupe ambulante : une scène minuscule. Impossible, dans ces conditions, de fabriquer des costumes trop extravagants, où le danger serait de noyer l'espace. Pour forcer les comédiens à soutenir un jeu dynamique, eux qui jouent devant un public dont l'attention doit être constamment sollicitée, la scène accusait une légère pente, ce qui déséquilibrait les acteurs dans leur interprétation. Jouer cette farce de Molière suppose un effort physique supplémentaire constant : les acteurs ont chaud ; la confection des costumes doit tenir compte de ces contraintes calorifiques et kinésiques.

Travaillant sur un texte de répertoire, Ginette Grenier voulait évoquer des images du passé. Mais, comme il était impossible, avec si peu de moyens, de créer des costumes d'époque avec exactitude, elle a préféré travailler sur un passé imaginaire, inventé, et faire des clins d'œil à diverses époques. Pour se faciliter la tâche, elle a créé des cou-

Costumes de Ginette Grenier pour *le Malade imaginaire*, mis en scène par Yvon Bilodeau (Théâtre Longue Vue, 2000). Photo : Hélène Provost.



Une Béline (Louise Laparé)
de la Belle Époque, avec un
costume de Ginette Grenier
(Théâtre Longue Vue, 2000).
Photo : Hélène Provost.

ples. Le résultat : une panoplie de costumes aux lignes très différentes, mais qui ont en commun le matériau de base. Ainsi, Béline et le Notaire vivaient à la Belle Époque, les jeunes amoureux Angélique et Cléante avaient une allure romantique, le personnage de Molière ressemblait plutôt au Baron Münchhausen, Argan et Toinette, quant à eux, auraient bien pu vivre à l'époque de Molière ; le malade était perdu dans ses multiples couches de chemises de nuit, qui ressemblaient à autant de couvertures couvrant un homme alité. Ginette Grenier s'est aussi permis quelques extravagances du côté des Diafoirus, père et fils, tout de noir vêtus, dont le costume n'évoquait aucune époque particulière, mais inspirait surtout le ridicule et l'esprit borné : le bonnet noir avec une sorte d'auréole qui leur serrait la tête, les collets à multiples épaisseurs, les manteaux à manches traînantes, aux motifs de camisoles de force rembourrées... Elle imagina aussi, pour dépeindre l'Académie des médecins (une invention de Longue Vue), un costume monstrueux porté par trois acteurs. Pratiquant le métier depuis quelques années seulement, Ginette Grenier avoue être encore à l'étape des expérimentations, ce qui suppose beaucoup d'essais et d'erreurs. Mais, comme elle assume tout le travail elle-même dans des conditions modestes de bricolage et de recyclage, cette démarche lui permet de faire des découvertes inattendues et d'apprendre par la pratique les trucs du métier. Les costumes de ce Molière ont très bien servi un projet modeste dans ses moyens mais convaincant.



Faire porter aux personnages de Molière des costumes modernes ou appartenant à d'autres époques que celle de la création de ses pièces démontre à quel point le grand comique n'a rien perdu de son originalité, de son universalité. Les nouvelles lectures que l'on propose de son œuvre ne peuvent lui être que salutaires, car les reprises se succèdent et souvent se ressemblent. La conception de costumes de ces trois productions nous assure également d'une certaine maturité des métiers liés au costume, puisque leurs créateurs osent aller à contre-courant de la tradition ou l'interroger. S'il est vrai que l'habit ne fait pas le moine, les relectures permettent à Molière de changer de garde-robe. **■**