

Quand le costume revêt un corps [Belinda Campbell]

Benjamin J. Allard

Numéro 133, automne 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91868ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Allard, B. J. (2019). Compte rendu de [Quand le costume revêt un corps [Belinda Campbell]]. *Inter*, (133), 50–52.

QUAND LE COSTUME REVÊT UN CORPS

► BENJAMIN J. ALLARD



Que sont ces frontières créées entre notre corps et ce qui le couvre ? Vêtements, prothèses et costumes sont autant de lieux où le regard de l'autre s'accroche, de zones limitrophes que Belinda Campbell explore dans ses performances.

Ses premières œuvres conjuguent la grammaire des costumes, Nathalie Bachand décrivant d'ailleurs finement leur rôle pour « [détourner] notre attention car, parallèlement, ils cachent et camouflent le corps de la performeuse : dans son effacement, celui-ci est transformé, protégé »¹. L'aspect transformateur du théâtre est alors mis à profit : l'artiste disparaît derrière des déguisements et des accessoires pour y devenir autre. Sa série *Le boléro de bonnes boucles* est peut-être le meilleur exemple de cette métamorphose à travers le costume. Campbell revêt un accoutrement clownesque exagéré, presque abstrait : un cerceau déplace ses hanches, plusieurs nœuds papillon tournoient autour d'elle et des manches supplémentaires embrouillent sa silhouette. Sur l'air modifié du *Boléro* de Ravel, Campbell se déplace à travers le costume et se transforme en une créature de tissus, ou peut-être en est-elle prisonnière... Seules ses jambes émergent

de l'étoffe, créant une image vacillant entre l'étrange, le comique et l'érotique, comme un french cancan cauchemardesque. Toutefois, d'une performance à l'autre, la place du costume dans sa pratique évolue. La série *Ossature* (2017-2018) marque ainsi une transition, un glissement de ce qui était vêtement vers ce qui devient marionnette. Le tissu qui déguisait et protégeait l'artiste prend désormais un corps qui lui est propre, projetant alors l'apparence d'un double inquiétant.

Ossature a comme objet de départ le survêtement de protection blanc (*coverall*) associé à la peinture industrielle ou à des travaux de construction légers. Belinda Campbell le revêt une première fois pour sa performance *Le décatalogue* (2016) sur l'invitation de Stéphane Gilot qui utilisait ce même habit dans sa vidéo *Les fantômes* (2014). Le survêtement est ensuite réapparu dans la performance *Le silence de mon habit comme un cérémonial, une élucidation d'idées claires, en mon pouvoir de femme* (2016). C'est alors comme costume que le *coverall* arrive dans la pratique de Campbell, à la distinction des performances précédentes, par le fait qu'il est exemplaire de simplicité. Il ne fait pas référence à un personnage ou

aux clowns que l'artiste utilisait souvent, mais son apparence minimaliste rappelle plutôt le travail manuel et institutionnel au sens large, sans détermination plus précise quant à la fonction attribuée.

C'est ce potentiel d'ouverture que Campbell explore dans la série *Ossature*. Ici, elle utilise un *coverall* comme réceptacle pour d'autres combinaisons identiques, créant ainsi un bonhomme mou de grandeur humaine incapable de se tenir debout. Cette fois, le costume se donne forme par lui-même, sans référence à une personne, ce qui accentue son importance. Nous pouvons donc relever un premier contraste d'ordre textuel. Le titre de la performance, *Ossature*, fait référence à une structure, à un ensemble d'éléments de base. Les os sont en quelque sorte la charpente sur laquelle notre corps s'appuie. Cela dit, une ossature est justement ce qui semble manquer à cet habit flasque. Alors que le titre pointe à la solidité inhérente d'un corps, la marionnette créée porte notre attention vers une absence, un vide. Cette poésie est typique du travail de Campbell qui tisse un vocabulaire complexe entre actions et matières, ponctué par des oxymores, des contrastes et des paradoxes.



Grâce à cette œuvre, nous pouvons voir apparaître avec une étrange netteté un ensemble de questions centrales à sa pratique : dans quels gestes et dans quels rôles sommes-nous enchevêtrés par le système d'autoréférence d'un costume ? La distinction entre le costume et le corps qui l'habite ne serait-elle pas fondée sur une absence ? Pouvons-nous séparer le corps de son costume ? Notre corps n'est-il pas toujours déjà une forme de costume ?

Ossature donne aussi à voir toute une poésie débordant de l'ordre linguistique et devant être saisie par le regard. Le bonhomme, cette enveloppe blanchâtre, prend son sens par sa manipulation et sa relation au corps de la performeuse. À l'aide d'une caméra, Campbell chorégraphie ses performances en studio en portant une attention particulière au point de vue de l'auditoire. La documentation vidéo capture ce devenir-image, et nous en lisons alors les images comme une œuvre à part entière. Rattachée à la marionnette par la tête, la performeuse est d'abord debout et porte le bonhomme sur elle. Son premier mouvement est fluide, épousant son contour comme une femme enceinte peut flatter son ventre pour ainsi caresser

l'enfant qui fait partie d'elle. Le plan suivant marque un net contraste : le corps performant, penché sur la table où gît le bonhomme, ne semble plus en contrôle de ses mouvements. Ses gestes rappellent les soubresauts qui accompagnent la lutte contre un sommeil pesant ou encore des convulsions inconscientes. Dans cette violence tout en retenue, la tête de la performeuse est attirée vers l'entrejambe de la marionnette. Ce contraste cinglant entre les deux séquences porte à un questionnement qui rappelle le paradoxe du titre mentionné plus haut : est-ce que ce bonhomme fait partie du corps performant ou est-il étranger ? Qui est en contrôle ? Sommes-nous dans un plaisir autoérotique ou est-ce un rapport sexuel à deux ?

Ces questions sont d'ailleurs accentuées par le fait que la marionnette est rattachée à l'artiste par sa tête. Le masque et le camouflage du visage sont des procédés que Campbell utilise souvent. Dans notre société basée sur la primauté de la vision, le visage est le lieu par excellence pour délimiter les subjectivités. Il devient le site privilégié pour la construction d'une image de soi autonome et, donc, l'organe par lequel nous pouvons nous identifier à

l'autre. En priver l'accès au public demande à ce dernier de porter une attention renouvelée aux actions, au costume et au corps qui performe. Cela dit, *Ossature* se distingue des autres performances de Campbell dans le fait que la performeuse n'est pas cachée à l'intérieur d'un costume, celui-ci se développant plutôt comme une excroissance d'elle. Les gestes du costume ne sont plus superposés à ceux de la performeuse, mais prennent une indépendance déroutante. Si retirer l'accès au visage frustre l'empathie que le théâtre tente traditionnellement de produire, ce dispositif remet également en question la souveraineté du *je* à la base de l'anxiété provoquée par la figure du double. Le bonhomme n'est ni tout à fait objet ni tout à fait extériorité. Comme les deux côtés d'un ruban de Moëbius, le costume est ici en même temps habit et partenaire.

À la fois membre ankylosé et bourreau disloqué, il permet à cette performance d'explorer la charge poétique possible dans ce nouvel arrangement costume-corps, revisitant jusqu'à ses dimensions abstraites. C'est ainsi que les échos du dramaturge français Antonin Artaud semblent encore résonner avec la symbolique d'*Ossature*.

Les notes d'Artaud sur le théâtre balinais sont particulièrement informatives pour que nous puissions comprendre son théâtre de la cruauté et, ainsi, la rupture qu'il propose avec le théâtre traditionnel. Il commente, admiratif, que pour le théâtre balinais le « drame n'évolue pas entre des sentiments, mais entre des états d'esprit, eux-mêmes ossifiés et réduits à des gestes – des schémas »². Cette qualité d'ossification exprime bien l'intensité de son théâtre, non seulement par sa référence au corps, mais aussi par ce caractère percutant de rigidité et de force. Il souhaitait rompre avec le caractère narratif du théâtre traditionnel en faveur de performances physiques et symboliques. Nous pourrions ainsi dire que Campbell développe également une « métaphysique du geste »³ qui met à profit les éléments de base du théâtre, ce qui a une « densité dans l'espace [...] : mouvements, formes, couleurs, vibrations »⁴. La pratique de Campbell poursuit donc cette étude des gestes mais, là où Artaud souhaitait pouvoir transcender la culture afin de rejoindre une pulsion à l'essence même de l'expérience humaine, la proposition de Campbell semble beaucoup plus humble, quoique non moins évocatrice.

En effet, la poésie des gestes de Campbell n'est pas constituée dans un vide ahistorique : elle est plutôt façonnée par un passé, une culture et des constructions sociales. Ses performances reprennent des gestes souvent subtils, parfois abstraits, que nous connaissons toutefois intimement. Ce sont des actions simples et familières que nous pourrions reproduire, mais dont elle déplace la signification habituelle. Pour comprendre ce rapport entre gestes et histoire, nous pouvons tirer inspiration des recherches de la philosophe américaine Judith Butler. Le genre, que nous simplifions trop souvent comme une binarité masculin/féminin, ne peut être connu que par ses performances. Plutôt que la manifestation d'une essence biologique intérieure, nous tentons de reproduire les gestes et les performances associés au genre auquel nous nous identifions. Ces gestes sont transmis, modifiés et régulés à travers le temps. Ils peuvent conséquemment être compris comme les sédiments de l'histoire, les résidus d'une longue progression dont nous héritons et que nous continuons à façonner⁵. La construction d'un genre est similaire à un script imparfait à jamais changeant et contextuel.

Depuis ses premières performances, Campbell prend justement la liberté d'outrepasser les normes sociales afin de questionner la manière d'être des corps et la dimension arbitraire du genre. Par exemple,

de 2006 à 2010, le duo performatif Fesse et Crécelle (Caroline Dubois et Belinda Campbell) utilisait des personnages inspirés de leurs caractéristiques physiques. À travers leurs postures et leurs actions, elles exploiraient les possibilités performatives de leur corps. Ce faisant, elles mettaient aussi à mal l'idée stéréotypée d'un corps féminin. C'est toutefois en mettant en scène un clown qui découvre sa sexualité, avec *La viande est un animal que j'aime* (2014-2015), que la recherche sur le genre de Campbell est la plus explicite. Or, dans chacune de ses œuvres, la sexualité des personnages crée une ambiguïté. Bien que nous reconnaissons des gestes de danse érotique ou de masturbation, ils sont abstraits dans une narration conventionnelle et tellement exagérés qu'ils en deviennent absurdes. Ces gestes transgressent nos notions de bon goût et, de ce fait, pointent aux limites de la performance de genre, troublant notre apprentissage de la manière dont nos corps doivent se comporter.

Pour revenir à *Ossature*, nous mentionnons plus haut que ses *coveralls* avaient des significations plus ouvertes et abstraites que les costumes utilisés par Campbell jusqu'à maintenant ; c'est également vrai pour les gestes de cette performance. La marionnette n'ayant pas la charge théâtrale d'un personnage, c'est sa physicalité qui est principalement exploitée. Campbell est ainsi en correspondance avec le bonhomme, à la fois cachée et révélée par lui. Leurs gestes nous rappellent vaguement la peur ou des jeux sexuels. Nous pouvons projeter sur le bonhomme des rapports de force, de contrôle et de désir. Toutefois, ces gestes sont minimaux et accentuent le dédoublement entre l'enveloppe blanchâtre et le corps de la performeuse.

Grâce à cet artifice simple, Campbell remet ainsi en question le rapport même entre soi et l'autre. Corps inanimé demandant à être manipulé, la marionnette est un bon moyen d'expression pour aborder le rapport à autrui. Comme le clown, le bonhomme est un corps grotesque, une figure de la transgression qui invite à la remise en question. Le détournement d'un habit de sécurité est aussi particulièrement évocateur puisqu'il rappelle un site normatif et institutionnel, sujet à être contesté. Par contre, transformer le costume en lui insufflant la dynamique d'une marionnette permet à Campbell d'aborder la notion de l'autre d'une manière nuancée. À la fois extérieure, mais toujours reliée, cette disposition nous rappelle que notre accès à l'autre n'est jamais direct, sans cesse en fonction de nos perceptions et d'une matrice sociale intériorisée.

En quelque sorte, nous aimerions proposer que ce dépouillement du personnage représente une œuvre transitoire pour Campbell. Si le costume était déjà vu comme un objet social, ce sont les rapports entre soi et l'autre qui sont mobilisés dans cette performance. L'utilisation d'objets, de gestes et de postures est ici abordée de manière très minimale, mais elle multiplie les interprétations possibles. Le studio de photographie comme site pour la documentation de cette performance est aussi important, car c'est un laboratoire à images, un lieu où les images se forment. Nous pourrions ainsi dire que cette performance reprend le squelette du travail précédent, tout en assemblant une structure pour y rattacher ce qui est à venir. C'est une ossature construite à partir de matières sociales, de gestes sédimentés, là où le costume devient un écran, entre manipulateur et manipulé, pour les images abstraites que nous pouvons y greffer. ◀

Notes

- 1 Nathalie Bachand, « Le silence de mon habit comme un cérémonial, une élucidation d'idées claires, en mon pouvoir de femme » [présentation de la performance en ligne], *Belinda Campbell*, 2016, www.campbellbelinda.com/projets/performance/le-silence-de-mon-habit-comme-un-ceremonial-une-elucidation-didees-claires-en-mon-pouvoir-de-femme.
- 2 Antonin Artaud, « Sur le théâtre balinais » (1931), *Le théâtre et son double* (1938), Gallimard, 1964, p. 82.
- 3 *Ibid.*, p. 85
- 4 *Ibid.*, p. 86.
- 5 Cf. Judith Butler, « Performance Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theater Journal*, vol. XL, n° 4, décembre 1988, p. 523.

J'ai rencontré Belinda Campbell comme invitée à mon émission de radio *Atelier*, sur les ondes de CIBL. Ma maîtrise en arts visuels (Université de la Colombie-Britannique) et mon baccalauréat en communications (Université Concordia) m'ont encouragé à développer mon esprit critique, ce dont je suis reconnaissant. Mes projets ont notamment été réalisés en collaboration avec le Département des sciences humaines de l'Université Simon-Fraser, les galeries Morris et Helen Belkin (Vancouver), UBC AHVA (Vancouver) et Eastern Bloc (Montréal). Je suis né à Baie-Comeau, en territoire innu, et je réside présentement à Tiohtià:ke (Montréal), un territoire kanien'kehà:ka. Mes sources de revenus proviennent principalement du travail culturel, de l'organisation événementielle et de l'enseignement.