

## **Le costume libre de la danse** Réflexion avec le concepteur Denis Lavoie

Guylaine Massoutre

---

Number 99 (2), 2001

Le costume

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26140ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Massoutre, G. (2001). Le costume libre de la danse : réflexion avec le concepteur Denis Lavoie. *Jeu*, (99), 152–161.

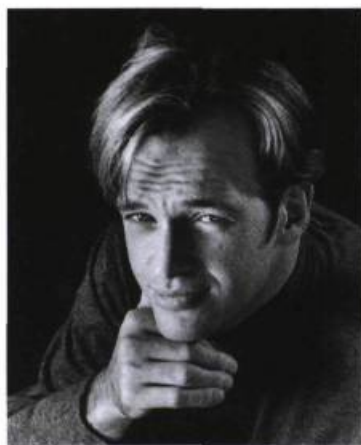
# Le costume libre de la danse

## Réflexion avec le concepteur Denis Lavoie

L'image des corps dansants s'est grandement transformée et diversifiée depuis un siècle. Elle a suivi l'explosion des styles chorégraphiques, qui connaît depuis peu un engouement pour le nu. On oublie l'exubérance du costume de scène au temps du Roi-Soleil ou à la Scala de Milan : la danse a connu l'extravagance du costume. On associe davantage le costume en danse à la jupe de tulle, au tutu soulignant la taille et dégageant les jambes, au corset mettant le buste en valeur. Ce costume romantique s'inscrit dans la ligne esthétique des personnages éthérés qui peuplent les ciels baroques. Certains pensent que l'abstraction contemporaine a poursuivi une telle tendance ascétique. D'autres préfèrent y projeter leur imagination des formes. Denis Lavoie nous livre ici quelques aspects de son métier, concepteur de costumes, ainsi que sa vision d'une histoire du costume, telle qu'elle a pu s'inscrire au Québec. Nous l'endossons à notre tour, en l'accompagnant d'exemples susceptibles d'illustrer la variété des styles vus ces dernières années.

### Le métier de concepteur de costumes, selon Denis Lavoie

Denis Lavoie est formé en danse moderne et n'a jamais étudié le dessin. C'est en dansant dans une compagnie de répertoire qu'il a commencé à dessiner ce qu'il voyait sur les corps en mouvement : « Ma carrière de danseur prenant une autre tournure avec la trentaine, j'ai peu à peu opté pour celle de concepteur de costumes. Même danseur, je me suis toujours imaginé les costumes qui pourraient être portés. » Avec Carmen Alie, car ils travaillent en tandem, il a fondé la compagnie Ateliers Trac Costumes. Ils ont créé pour Paul-André Fortier, Daniel Léveillé, Louise Bédard, Linda Rabin ; pour Claude Poissant, Martin Faucher, Fernand Rainville ; aux États-Unis, ils ont signé des costumes pour l'American Ballet Theater, le Boston Ballet, le San Francisco Ballet, les Rolling Stones (la garde-robe de Mick Jagger). Ils ont un style, même s'ils ont créé des costumes aux lignes différentes : « Ma préférence va à la couleur et aux matériaux naturels, aux matériaux iridescents, miroitants, ceux qui suggèrent une profondeur », avance Denis Lavoie. Leur dernière réalisation, les costumes pour *Macbeth* au Théâtre du Nouveau Monde, illustre une autre de leurs caractéristiques : ils se sont plu à rafraîchir l'image des personnages, en donnant par exemple à Macbeth un manteau rouge très actuel.



Denis Lavoie.

*Cantique sauvage* (1990),  
chorégraphie de Denis  
Lavoie. Costumes : Carmen  
Alie et Denis Lavoie (Ateliers  
Trac Costumes).

Sur la photo : Luc Ouellette,  
Ginette Boutin et Annick  
Hamel. Photo : Rolline  
Laporte.



Concevoir pour le théâtre et pour la danse est-il différent ? « Au théâtre, je travaille pour un texte, ce qui est plus contraignant qu'en danse. Mais, dans les deux cas, je dessine d'abord les corps nus et je les habille. » La volonté de renouveler l'image des sorcières de *Macbeth*, par exemple, a été un beau défi. Auraient-elles les nez crochus habituels ? Non. « Nous avons visionné plusieurs mises en scène, trouvé des costumes d'époque, puis déconstruit les images et composé les nôtres. Nous avons enlevé, abstrait et replacé des éléments de costumes pour créer d'autres lignes. Nous brisons le costume d'apparat. Lire des textes d'époque peut nous rapprocher de la vie quotidienne. Dans le cas de *Macbeth*, on a gardé les tartans des kilts, pour évoquer l'Écosse. On y a ajouté un aspect mode, qui unifie le costume, en créant une image que l'on pourrait à la rigueur voir dans la rue. Cela rend le costume plus accessible au spectateur. » À cet aspect inventé s'ajouteront d'autres interventions : l'éclairagiste et le scénographe participent à la composition finale, puisqu'ils choisissent certaines couleurs, nuances, intensités lumineuses et des angles d'éclairage, sous la direction du metteur en scène. Dans *Macbeth*, commente Denis Lavoie, le résultat est moins épuré qu'il l'avait imaginé : le costume est soumis aux interventions d'une équipe.

« Le dessin n'est pas la partie la plus achevée de mon travail, explique-t-il. Je m'en tiens surtout, dans le dessin, aux lignes de coupe et aux proportions. Certains concepteurs dessinent les maquettes et les envoient dans les ateliers où les coupeurs et les couturiers interprètent les croquis, aidés par les indications du concepteur. Chez nous, nous allons au plus près de la conception du costume, puisque nous avons l'atelier de fabrication. » Certains chorégraphes, au moment de choisir les dessins, ne visualisent pas bien l'objet réel. Or, ce choix, au moment de la présentation des maquettes, exige un rapport de proximité très grand entre le concepteur et le chorégraphe. C'est pourquoi Denis Lavoie et Carmen Alie travaillent surtout à partir du tissu et du vêtement réalisé. De plus, un costume doit pouvoir évoluer selon les demandes des différentes parties concernées. Cette capacité d'adaptation, qualité du concepteur, donnera les meilleurs résultats s'il réalise lui-même le costume : le moment de la couture entraîne les inventions, les trouvailles et les solutions.

Le costume de théâtre ne semble pas, *a priori*, exiger autant d'astuces de création que la danse : « Au théâtre, on se fie avant tout aux indications textuelles. » Pourtant, le costume exige également une connaissance précise du corps de l'acteur en scène : « À la première répétition de *Macbeth*, nous avons constaté que Pierre Lebeau souffrait de la chaleur, à cause de la rapidité des changements de costume et de l'effort d'équilibre exigé de l'acteur se déplaçant sur six pouces de roches. Il a fallu modifier rapidement les matériaux du costume, et les coutures aussi : le vêtement de *Macbeth* devait être aéré. » En général, le costume de théâtre comporte des sous-vêtements pour absorber la sueur. En danse, il doit être conçu pour épouser le corps dans son activité et souligner les lignes. Qu'il travaille pour le théâtre ou pour la danse, le concepteur des costumes devra développer beaucoup d'intuition pour établir le lien avec ses partenaires de création, tout en y inscrivant ses goûts : « Ce qui nous relie, c'est le sens de l'espace. J'aime qu'un costume bouge, même si, au théâtre, on travaille plus avec les volumes qu'en danse, où c'est l'organisation spatiale qui inspire. J'aime le théâtre qui bouge. »

L'atelier de conception joue un rôle important dans la création de costumes : « Il m'arrive de travailler en trois dimensions, sur des mannequins. Je réalise des prototypes sur ces mannequins pour tester les matériaux et pour vérifier le tomber des tissus. » Tous ne procèdent pas ainsi. Le costume doit se couler dans le mouvement et dans le jeu. « Avant de dessiner, mon travail consiste à assister aux répétitions. S'il s'agit de danse, une multitude d'images se succèdent, dont le chorégraphe ne retiendra qu'une partie. Je dois alors commencer à décider ce qui fera le costume le plus pertinent, alors que la création de l'œuvre est en cours. Le coup d'œil doit être le bon. À partir de ce moment, il faut suivre les idées du chorégraphe, parfois claires, parfois non ; il existe alors autant de façons de l'approcher. Ajoutons à cette difficulté que l'interprétation, pour celui qui regarde, est très vaste en danse. Et la direction qui va avec la pièce n'est pas toujours celle que le chorégraphe retiendra comme ligne des costumes. Le costume peut appuyer ou contredire une proposition de danse. C'est un champ très libre de création. » La danse impose aussi ses contraintes. Le costume a une histoire, et chaque création devrait apporter quelque chose de nouveau.



Pour mieux saisir ce qui fait le costume de la danse aujourd'hui, Denis Lavoie nous propose des notes personnelles. Elles suivent les courants qui marquent les créations québécoises. En voici quelques extraits, que nous commentons.

### L'influence européenne

« Le tutu, sous l'influence du Russe Diaghilev, s'est vu radicalement transformé vers une nouvelle esthétique théâtrale. » L'Art nouveau pensait un art total, intégrant ses divers concepteurs dans un projet guidé par une idée. Le décor, comme le costume, devait s'accorder à la musique et à la danse, tout en s'ouvrant aux idées des peintres de l'Art nouveau et du cubisme. « Des costumes et des décors sont alors signés Bakst, Cocteau, Ernst, Miró, Picasso. » Ce dernier se lance même dans l'écriture théâtrale, sans perdre de vue son talent premier. Le concepteur de costumes, qui travaillait aux confins de la mode et du décor, se détache alors des métiers de la « haute couture » et s'intègre à un autre monde de la création. « Les tenues de scène devaient être désormais conçues pour les danseurs, en tenant compte d'abord du projet chorégraphique, et ensuite des autres intervenants de la création. Le costume devint alors une composante du spectacle, se rapprochant du mouvement et des figures dansées. »

Au Québec, l'expansion de la création dans le costume doit son essor à Pellan, revenu de France à cause de la guerre. Hertel, alors jésuite écrivain, s'attache à la danse, entre autres arts. Nijinski et Anna Pavlova, deux personnages d'une pièce de théâtre intitulée *Jeunesse. Poème dramatique* (1941) et publiée dans *Strophes et Catastrophes*, en 1943, deviennent ses muses. Le monde de la danse moderne québécoise se profile sous sa plume, tandis qu'il confie à un hypothétique metteur en scène le rôle de Nijinski, et les décors de Pellan. Liberté absolue, la création explosait. En 1985, Ginette Laurin, déjà directrice de la compagnie O Vertigo Danse, chorégraphie *Picasso théâtre*, dans une mise en scène de Denis Marleau. À cette époque, réaliser n'est plus un rêve. Le XX<sup>e</sup> siècle s'ouvre sur ce formidable univers d'artistes œuvrant en complémentarité.

Mary Wigman, *Danse des sorcières*, 1914.

Les courants artistiques européens font leur chemin. « L'impulsion principale est venue d'Allemagne, dans la foulée de l'expressionnisme. Il en a résulté une tendance aux costumes fortement théâtraux, peu tournés vers le corps parce que très protégé. Mary Wigman s'y attache, et Alvin Nicolais, aux États-Unis, s'inspire d'elle. Avec Pina Bausch, le costume est volontiers stéréotypé, renvoyant aux rôles sociaux du temps. Toutefois, ce point de départ lui sert aussi de jeu, car elle a parfois inversé les rôles, créant des incertitudes à partir du costume qui portent le spectateur comme l'interprète à réfléchir. » C'est Pina Bausch qui influence le plus le costume de danse européen.

Nous en voyons ici maints effets. « La danse québécoise actuelle préfère, globalement, la stylisation et la simplicité des costumes. » *La Vie qui bat* de Ginette Laurin arborait des teintes de gris et de bordeaux, des souliers de ville. Dans cette pièce, l'atmosphère donnée par le costume s'inspire de l'uniforme sportif, quasi scolaire ; c'est sage et strict, assez austère. Au contraire, dans *la Bête*, les costumes, signés Luc J. Béland, cherchaient une théâtralité chaude, luxueuse, chargée de sensualité. Dans ces deux exemples, la chorégraphie et le costume vont de pair. Jean-Pierre Perreault s'en



*La Vie qui bat* de Ginette Laurin (O Vertigo, 1999).  
Photo : Guy Borremans.

tient au noir, avec ces grosses chaussures lourdes et bruyantes, si peu élégantes, qui accusent leur allure d'accessoire de danse sociale ; l'effet, continu dans ses pièces, donne à ses chorégraphies une marque inoubliable. Dans sa dernière création, *l'Exil – l'Oubli*, les interprètes se dévêtent et se déchaussent peu à peu, révélant leur peau nue et un monde sensible du corps sans jamais accéder à un corps intime, ni sexué, ni privé, en dépit des innombrables touchers. Le costume fait écran. Dans *Documents II* de Lynda Gaudreau (2000), les interprètes portent notamment un costume de ville avec des chaussures de bowling. De ce costume sportif, on passe à la nudité. Chez Laurin, Perreault ou Gaudreau, les signes du costume renvoient aux réalités locales. Mais leurs esthétiques se décodent aisément par-delà les frontières.

### L'influence américaine

« Isadora Duncan a redécouvert les plis et le tomber des robes antiques. Avec elle, l'ampleur des robes met en valeur la sensualité du corps. » Fini les chaussures et les corsets de ballet, elle danse pieds nus<sup>1</sup>. Loïe Fuller danse, elle aussi, dans des soies qui s'envolent selon le mouvement. « Avec Loïe Fuller, le costume devient presque aussi important que le corps ; c'est un sujet de danse. Le costume se met à danser. » Denis Lavoie et Carmen Alie s'en sont inspirés dans une pièce de groupe de Paul-André Fortier, *Entre la mémoire et l'oubli* (1996), dans laquelle les chemises longues en

1. Dans son journal, Isadora Duncan écrit : « Loïe Fuller personnifiait les couleurs innombrables, et les formes flottantes de la liberté. Elle était l'une des premières inspirations originales de la lumière et de la couleur. » (*Ma vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1927] 1998, p. 117.)

organdi retombaient plus lentement que les corps. Le costume, entre autres signes de la chorégraphie, symbolisait la mémoire, laissant des traces plus durables que le fait. Margie Gillis s'est elle aussi inspirée de ces figures élégantes. Elles font aujourd'hui sa marque. Elle y a associé sa chevelure, démesurée et abondante, qu'elle a portée dénouée et libre dans maintes pièces de sa création. Cette image de féminité restera associée à la danseuse, dont le corps musclé et la haute silhouette ont été davantage vus comme tels lorsqu'elle a renoncé à cette mise en scène. Aujourd'hui, ses costumes sont toujours sobres mais plus variés ; elle porte notamment des vêtements masculins ; et sa chevelure a gagné en flamboiement fuligineux ce qu'elle a perdu en longueur.

La Bête de Ginette Laurin  
(O Vertigo, 1997). Sur la  
photo : Anne Barry.  
Photo : Yves Dubé.



« Dans la veine d'une identité fortement inscrite, les Américains Ted Shawn et Ruth St-Denis, par leurs danses à thème, ont fait le lien entre modernité et folklore. Non seulement les Ballets russes marquaient le costume, mais les arts décoratifs entraient en force en suggérant des lignes espagnoles, orientales, indiennes..., qui théâtralisent la danse selon ses besoins. » On pense ici à la lourde jupe de Louise Bédard, dans *Cartes postales de chimère* (1996), signée Angelo Barsetti, faite de tapis usés et évoquant un chaud manteau de montagnard tout autant qu'une robe de tzigane traversant les hauts plateaux du Caucase. C'est un cas exceptionnel où le costume et la danse attirent le regard dans leur suprématie, détrônant le rôle pourtant non négligeable de la musique et du décor. D'autres exemples surgissent à l'esprit : Johanne Madore dans *Antennae* (1999) et Guylaine Savoie, dans *Les chiens aboient... la caravane passe* (1998), portaient des costumes, dans l'un et l'autre cas conçus par Carole Courtois, aux résonances théâtrales. Une notion de personnage, assez diffuse, voire inexistante dans la danse contemporaine, se trouve alors à colorer la danse et à lui apporter une histoire, une psychologie et un imaginaire poétique ou romancé.

« À l'opposé, la Modern Dance et la Post Modern Dance se sont opposées à ce que le costume soit chargé de références. Martha Graham, avec ses mouvements angulaires, sa silhouette austère et filiforme et sa puissance d'affirmation dans la rupture avec le déjà-vu, a déplacé les regards vers son visage fardé et le long des lignes de son corps. Avec elle, le costume devient symbolique, abstrait. Elle dénude les torsos d'homme, travaille la douleur, le quotidien ; les émotions apparaissent dans un cadre formel strict. Le sculpteur Isuma Nogushi, qui a conçu certains de ses décors, est invité à dessiner ses costumes, y inscrivant le dépouillement japonais qui s'accorde parfaitement avec son intention chorégraphique : faire voir le travail du torse et les contractions internes d'où le mouvement trouve son origine. »

Toutefois, Martha Graham n'a pas éliminé tout effet narratif. « Avec Merce Cunningham, l'abstraction continue, de concert avec l'avant-garde new-yorkaise d'Andy Warhol, Rauschenberg et John Cage. La ligne domine le mouvement ; le costume se soumet à l'espace et au trait. » Dans ce courant vient à l'esprit le costume d'AnneBruce Falconer dansant *Document I* de Lynda Gaudreau. Moulée dans un matériau de synthèse ressemblant à du caoutchouc, couleur chair, sa silhouette était celle d'une statue vivante. On frôle à ce moment la nudité, sans sa réalité. L'abstraction est suggestive, tout en demeurant dans un courant minimaliste.

« Avec Trisha Brown, le mouvement de démocratisation de la danse s'accélère. » Le costume rejoint alors ce que le théâtre d'Europe de l'Est, avec l'esthétique du « Théâtre pauvre » de Grotowski, met en avant : le dépouillement au profit du sens. Le théâtre est une boîte noire, le geste brut, le décor déconstruit. La scénographie adopte une position de recherche face à l'art, tantôt politique, tantôt sociale, tantôt plus philosophique et même métaphysique. « On se met à pratiquer la danse dans des lieux incongrus, comme les rues, les studios désaffectés, les espaces publics. On s'habille alors de façon ordinaire, avec des vêtements tout aller propres à ne pas entraver le mouvement. » Pensons au rap, à son allure pauvre et décontractée. Ce style correspond à un état social de la danse, à ses moyens limités. Chez Danièle Desnoyers, chez Catherine Tardif, dans maintes aventures menées par Danse-Cité, le costume adopte fréquemment cette tournure. On y exprime, ce faisant, des refus et des protestations.



Loie Fuller, vers 1900.

### Panorama québécois

« Une génération de créateurs pour le costume en danse apparaît dans les années 80, avec les compagnies de nouvelle danse. À La La La Human Steps, la recherche du costume va de pair avec l'esthétique du risque, très rock and roll, d'Edouard Lock. » On se souvient des armures de Liz Vandal dans *Infante c'est destroy* (1991), où les femmes portaient des armures. Sortaient-elles d'univers *underground* ? d'un imaginaire quasi militaire ? Une scène de bar aurait-elle pu voir surgir ces matadors et ces dompteuses de fauves ? Sûrement pas. Le costume est marqué par un imaginaire lié au corps, fortement sexué, séducteur, macho. Méditerranéen et médiéval, romanesque et cinématographique, le costume sophistiqué, chez Lock, se mêle aux



simples tenues de ville portées par les danseurs. Avec *Exaucé*, Lock étire les membres de ses danseuses, les mettant sur pointes et accentuant leur fragilité ; leurs corps demeurent sanglés de noir, sur lesquels la lumière pose des voiles satinés et des reflets d'argent. Le noir unifie ses costumes. Sur cette image de marque, la blondeur de Louise Lecavalier s'est longtemps détachée, véritable touche de lumière dans ses compositions nocturnes. L'harmonie visuelle est très travaillée. Selon Denis Lavoie, « l'ensemble du corps reconstruit par Lock fait plus partie d'un "look" que d'une volonté de penser les costumes en fonction d'une chorégraphie donnée ». Cette tendance plastique évolue pourtant vers une plus grande austérité.

Chez Perreault, le costume a une vie antérieure au spectacle : « Il est porté comme si le danseur avait sa propre garde-robe. Chaque danseur achète des vêtements dans des fripes, parce que le chorégraphe croit qu'un vêtement déjà porté ajoute quelque chose de vécu et contribue à nourrir tant la chorégraphie que l'interprétation. Perreault ne néglige ni le rapiécage ni l'échange d'un vêtement usé par un autre, plutôt que de faire du neuf ou des copies. »

*Torn Roots, Broken Branches*  
de Margie Gillis (1993).  
Photo : Annie Leibovitz.



Ginette Laurin travaillait avec Jean-Yves Cadieux, concepteur des costumes dans toutes ses pièces. Chaque chorégraphie commande le style : « Il y a un rien d'international dans son esthétique du costume ; une profusion de dessous dans *la Chambre blanche*, un rien d'espagnol dans *Don Quichotte*, un brin de surréalisme dans *Chagall*, un côté urbain dans *Full House*. » Toutefois, dans *Déluges* (1994), Jana Sterbak crée des béquilles qui donnent un contrepoint étonnant à l'ambiance harmonieuse qui entoure la mariée et la femme enceinte ; les costumes (signés Carole Courtois, Jean-Yves Cadieux et Bruno Morin) réveillent l'esthétisme de la danse dans cette pièce.

Un tel choix d'introduire un élément profondément discordant retient dans *Bras de plomb* de Paul-André Fortier (1993), où l'interprète est lesté d'une veste aux bras de plomb. Créés par Betty Goodwin, ils symbolisent la lourdeur des ailes plombées qui empêchent l'oiseau géant de voler, peut-on dire en paraphrasant *l'Albatros* de Baudelaire. Ces bras de plomb font partie d'un costume dont les manches sont d'abord liées au corps, avant d'apparaître sous cette forme métallique. Ils sont ensuite posés pour laisser place à un corps enduit de poudre dorée, le costume épousant alors la peau comme une mue. Le corps se fond alors dans la lumière, où le danseur disparaît comme s'il se jetait dans un feu. Dans *la Tentation de la transparence* (1991), le costume de pâte, créé par Denis Lavoie, envoie sur diverses pistes d'interprétation et d'époques, tout en demeurant original.

Le casque, surtout, étonne : de bonnet de manant, il devient casque d'aviateur, puis crâne d'un animal. Voilà un exemple de ce que le costume, créé spécifiquement pour une pièce de danse, a de meilleur : polyvalent, il concourt à multiplier et à renforcer les signes que l'art envoie sans les expliciter.

« Marie Chouinard est sans doute la plus audacieuse quant aux costumes. Qu'on pense aux combinaisons à nœud au niveau du sexe et aux poils sous les bras dans *les Trous du ciel*, qu'on pense à son propre corps nu et peint, aux queues ou aux cornes-pénis dans *Stab* et dans *le Faune*, le costume contribue chez elle à incarner un personnage mythique », affirme Lavoie. C'est en effet par l'artifice du costume que sa danse prend un sens, corroboré par ce qu'elle en dit. Bien des mouvements sont pensés autour de ces costumes, comportant des accessoires – casques, griffes, ornements divers – qui font partie de sa danse. Un de ses récents solos porte sur un personnage de femme bionique, dûment costumé. Dans un autre solo, intitulé *Des feux dans la nuit*, les patins à roulettes que chausse pour elle Elijah Brown sont à la limite de la chaussure, du costume et de l'instrument sportif. L'image travaille l'artifice et l'impact direct sur le spectateur. La danse verse du côté des arts visuels : on peut en dire autant de la robe surréaliste, avec ses seins incrustés, que l'artiste Massimo Guerrera signait pour Pauline Vaillancourt dans l'opéra de chambre *les Chants du capricorne*, de Giacinto Scelsi, en 1995.

Cette tendance à séduire par le costume se remarque chez Jocelyne Montpetit. Dans *Vol d'âme* (2000), elle porte une superbe robe blanche, créée par le designer japonais Issey Miyake. On est ici près de retrouver l'esthétique d'une mode de haute couture, théâtrale, belle mais autosuffisante quelle que soit la chorégraphie. La comparaison avec la coquille vide s'impose. Les signes du théâtre butô qu'elle pratique sont ici surchargés par le design japonais, tendance décorative déjà affirmée dans *Icône* (1998), une pièce d'inspiration russe dont le costume chatoyant était aussi signé par Issey Miyake. Ne retrouve-t-on pas là l'esthétique ornementale, liée aux arts du déguisement, qui fut celle d'un Fernand Nault, dont l'habillage des danseuses-poupées de Noël, dans *Casse-noisettes*, a enchanté plus d'une génération d'enfants ?

Il arrive que des éléments de costumes tranchent sur le fond du style quotidien :

Exaucé d'Edouard Lock (La La Human Steps, 1999).  
Sur la photo : Naomi Stikeman et Amy Brogan.  
Photo : Edouard Lock.





*Bras de plomb* de Paul-André Fortier (1993). Costume : Carmen Allie et Denis Lavoie (Ateliers Trac Costumes). Photo : Michael Slobodian.

Hélène Blackburn, Danièle Desnoyers, le costume demeure stylisé et discret. Il éclaire la chorégraphie ; c'est pourquoi il rejoint souvent le travail du concepteur d'éclairage. Denis Lavoie aime et pratique cette sobriété. Par exemple, dans *Loin, très loin* de Fortier (2000), il remplace la robe noire de Peggy Baker, qu'elle utilise lors des répétitions, par une légère mais longue robe de mousseline beige, à plis, tenue par de fines bretelles rouges et un corselet de cuir moulé. L'effet de cariatide, ou plus exactement de prêtresse sortie d'une frise antique, remplace instantanément l'image « woolfienne » associée à la longiligne Peggy Baker ; les colonnes lumineuses ajouteront la dernière touche. Le costume, ici, prolonge la chorégraphie au-delà de ses intentions, comme une mise en scène.

Au début des années 90, Denis Lavoie écrivait dans ses notes : « Il semble qu'on soit en train de tourner une page. Les chorégraphes semblent vouloir partager avec des concepteurs de costumes la responsabilité de la création. Le costume recommence à s'éloigner de l'homme de la rue pour proposer au spectateur des univers moins près de la réalité. Je soupçonne cette nouvelle génération de se rapprocher du corps dont on voudra bientôt révéler les lignes. Peut-on prévoir un retour aux collants ou unitards qui moulent le corps ? » Le présent lui donne partiellement raison : les chorégraphes, soulevant les voiles, donnent à voir le mouvement aussi loin que possible, quand ils dénudent tout. **J**

par exemple, le manteau porté par Harold Rhéaume, symbole du *Manteau* de Gogol, dans *Discordantia* de Danièle Desnoyers (1997) ; ou encore la jupe théâtrale créée par Louis Hudon, vraie machine de scène, dans *les Bacchantes*, de Paula de Vasconcelos (1999) : à l'intérieur, trois danseuses y étaient cachées. On signalera aussi la robe de mariée, portée par Lina Malenfant dans *...et même partout et tout autour aussi*, qui lui seyait comme un gant. À l'opposé, dans *Décorum* (1998), l'acteur Julien Poulin, engoncé dans son habit de neige, mimait l'allure maladroite d'un astronaute, invité par Catherine Tardif. Cela peut aller jusqu'au plus loufoque, comme cette robe en tapis de mousse fleuri que portait Annik Hamel, dans son projet « Volet interprète 11 », à Danse-Cité, en 1999. Le costume se confond alors avec l'accessoire, tendance qui ne caractérise pas le costume de danse actuel. Mais il symbolise toujours le corps. En cela, il lui arrive d'évincer la danse.

Chez les jeunes concepteurs, qui travaillent avec la génération des Sylvain Émard,