Document généré le 24 avr. 2024 13:32

Jeu
Revue de théâtre

À propos du métier de costumier au théâtre...

Renée Noiseux-Gurik

Numéro 31 (2), 1984

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28456ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Noiseux-Gurik, R. (1984). À propos du métier de costumier au théâtre.... *Jeu*, (31), 33–51.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1984

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

à propos du métier de costumier au théâtre...*

Malgré les remarquables études de John Hare et de Beaudoin Burger, l'histoire du théâtre au Québec n'en est qu'à ses débuts. Un aspect, en particulier, a été très peu traité. Il s'agit des domaines visuel et technique. Il y a deux raisons à cette lacune. D'une part, les informations sont rares et parcellaires; d'autre part, nous avons hérité d'une double tradition: française et anglaise. Pour compliquer les choses, les Américains, durant un siècle et demi, ont tenté d'imposer un troisième modèle.

Dans ce court article, nous allons tenter de faire un survol rapide d'un des volets du domaine visuel, le costume de théâtre au Québec.

premières traces

Déjà par l'Affaire Tartuffe (1693-1694), qui oppose Monsieur de Frontenac à Monseigneur de Saint-Vallier, on sait que le prélat verse au gouverneur de la Nouvelle-France la somme de 100 pistoles (près de 2 000 $), en partie pour rembourser les

«[...] les costumes si variés du corps de ballet sont tous exécutés par notre costumier canadien, M. Jos. Ponton.» *Le Passe-Temps*, 5 août 1899, p. 249. Croquis instantanés pris par M. Ed. J. Massicotte.

*Extrait d'un ouvrage à paraître sur le développement du décor et du costume de théâtre au Québec.

frais de la représentation. Des dépenses reliées à l'aspect visuel avaient donc été encourues. Après la conquête, en 1774 et 1776, trois quittances déposées aux archives démontrent que les officiers de la garnison anglaise de Montréal s'adonnent au théâtre chez le notaire Antoine Foucher. Ces quittances présentées par un ancien soldat devenu perruquier, le Sieur Tison, sont la preuve du sérieux que l'on mettait à composer un personnage de théâtre ou, tout au moins, du sérieux que l'on mettait à « paraître sur une scène ».

la tradition professionnelle héritée d'angleterre

Contrairement à la tradition française qui veut que l'acteur fournisse sa garde-robe, l'acteur anglais de la période élisabéthaine, puis de la Restauration, puise à même un costumier (garde-robe ou magasin de costumes). En effet, Charles II subventionne très royalement les théâtres « patentés » de son époque. Cependant, l'acteur doit payer pour ses bas de soie, ses plumes, ses cols de dentelle, ses gants, ses parfums et autres colifichets qu'il juge indispensables à son personnage ou . . . tout au moins à son talent.

Quant à l'habit proprement dit, il est fourni par la direction du théâtre et provient du costumier. Celui-ci se compose donc des costumes, accumulés de spectacle en spectacle, au fil du temps. Ils sont soit fabriqués pour un spectacle spécifique, soit donnés ou prêtés par l'aristocratie ou alors, par la suite, carrément achetés à cette dernière. Ce processus d'acquisition contribue au manque d'unité qui va prévaloir durant tout le 18e siècle et une partie du 19e. Les grands premiers rôles portent généralement de beaux habits neufs alors que le reste de la distribution se « débrouille » à même le costumier.

Le fait qu'il y ait un « costumier » ne permet pas de conclure qu'il y a un « costumier » (dessinateur de costumes), mais il y a très certainement un « costumier » (fabricant de costumes) qui, à son tour, fait souvent appel à un « costumier (commerçant qui loue des costumes).

De cette variété d'artisans, nous trouvons quelques traces dans l'histoire de l'activité théâtrale de langue anglaise au Bas-Canada. Cette activité se situe dans le premier quart du 19e siècle et prend place dans de petits ou moyens théâtres (150 à 600 places), animés par des acteurs européens venus faire carrière aux États-Unis. Elle est cependant double et provient de troupes semi-sédentaires et de troupes de passage.

Le Cirque Rickett, par exemple, qui arrive en 1797, semble composé d'artistes très débrouillards. Ils savent bâtir un édifice, peindre des toiles, etc. L'un d'eux est John Durang, considéré par les historiens américains comme leur premier danseur. Il précise, dans ses mémoires, que pour sa soirée bénéfice, en plus d'une comédie, il présente une série de danses indiennes pour lesquelles il revêt un costume fort authentique, puisqu'il l'avait troqué contre du « rum » à un Indien . . .

Mais le répertoire courant, les pièces élisabéthaines, les comédies de la Restauration et le mélodrame naissant, qui sera joué sur nos scènes anglaises dès le début du siècle, demandent une recherche vestimentaire un peu plus poussée. La littérature dramatique anglaise est riche en personnages historiques et le mélodrame, pour sa part, est fréquemment issu de romans à la mode dans lesquels les personnages et

La Parole jurée du R.P. Delaporte, s.j., 20 mars 1915. Séance annuelle du Cercle collégial du collège de Longueuil. Joseph Ponton était aussi le fournisseur attitré des collèges et des cercles amateurs. Photo: collection personnelle de Guy Noiseux.

les lieux sont abondamment décrits. Ils se situent de préférence au Moyen Âge et requièrent des costumes « d'époque ». Par contre, s'ils sont contemporains, les personnages du mélo sont vêtus de couleurs symboliques: du noir pour le méchant, une plume verte pour le jeune héros, une robe blanche pour la jeune fille, etc.

Il n'est donc pas étonnant de voir apparaître, dans les comptes rendus reliés à l'activité théâtrale, le terme « garde-robe » ou « costumier ». On peut lire, dès 1805, à propos du petit Théâtre Patagon, situé Côte de la Canoterie à Québec, qui fait faillite, qu'il doit: « mettre en vente le terrain avec le bâtiment dessus construit, les scènes, décorations « garde-robe » . . . »[1] En 1809, Monsieur Allport, décorateur du Montreal Theatre, dote le Théâtre de la rue des Jardins de Québec, de nouvelles toiles et améliore sensiblement le « costumier ».[2]

Dès l'ouverture du Montreal Theatre (1808-1816), un effort est fait en ce qui concerne l'aspect visuel et, en particulier, « les habillements ». En 1815, une petite note du *Montreal Herald* lance un appel au public: « Tout don de vêtement viendrait grossir le costumier et serait hautement apprécié ».[3]

Des progrès sont réalisés, en 1818, lorsque John Duplessis Turnbull, acteur du Montreal Theatre, ouvre un nouveau théâtre, 2, rue du Collège. Déjà à la signature du bail, Turnbull s'engage à fournir des décors, des costumes et tout autre élément théâtral . . . Ces matériaux sont la garantie que le propriétaire pourra faire mettre le

1. Anonyme, « Le Théâtre Patagon à Québec », *Bulletin des recherches historiques*, vol. 42, n° 5, 1936, p. 300 à 303.
2. *Gazette de Québec*, 28 septembre 1809.
3. *Montreal Herald*, 25 mars 1815.

tout aux enchères en cas de défection. Il se réserve, de plus, le droit d'utiliser la garde-robe du théâtre à travers le pays du Bas-Canada. Le document le plus intéressant de ce théâtre est le contrat passé, à l'automne 1818, entre les directeurs du Montreal New Theatre (J.D. Turnbull et Doige) et un tailleur, William Durnett, pour la saison se terminant en juin 1819.

Il est stipulé, dans ce contrat, que William Durnett reçoit une livre quinze chelins par semaine pour douze heures de service journalier, de six heures du matin à six heures du soir. . . et il tient, de plus, le rôle d'habilleur durant les spectacles puisque sa présence est requise *«till the play is over»*.[4] Ce contrat vient confirmer les nombreuses citations dans les journaux des *«new dresses»* reliées aux spectacles que Turnbull affectionne particulièrement: les mélodrames. Ces costumes neufs périssent, hélas!, avec le Montreal New Theatre qui passe au feu en mai 1820. On peut trouver d'autres traces quant aux costumes au moment de la venue du Cirque Royal, à Québec et à Montréal. Les spectacles de cette troupe, qui appartient à Messieurs West et Blanchard, s'échelonnent de 1824 à 1826 et sont annoncés avec *«new scenery, dresses and decorations»*. Dans une critique, le *Quebec Mercury* note: «Les costumes étaient particulièrement beaux et justes et la véracité des scènes n'a pas eu à souffrir de l'habituel ramassis hétéroclite de vêtements que l'on retrouve sur les plateaux.»[5]

Cette recherche de la qualité se poursuit avec l'ouverture du Théâtre Royal de la rue Saint-Paul sous la direction de Frederick Brown, à l'automne 1825. L'acteur prestigieux est soutenu par un décorateur américain chevronné, William Bernard, et un costumier, ou tout au moins un tailleur, si on se fie aux mentions de «décors à grand déploiement et nouveaux costumes» pour *Richard the Third, Virginius or The Liberator of Rome, Coriolan, Macbeth, The Falls of Clyde, Tom and Jerry, or Life in London,* etc. Cette brillante saison sera la seule que Brown entreprendra. Il part de Montréal ruiné et le Théâtre Royal aura peine à trouver un autre animateur.

Par la suite, l'activité théâtrale montréalaise est presque uniquement due aux tournées, si l'on excepte les amateurs de la garnison et l'activité épisodique de nos Théâtres de Société. Nous pouvons conclure, toutes proportions gardées, que le fonctionnement théâtral du début du siècle tente de reproduire l'organisation théâtrale anglaise et de l'implanter; mais ces efforts sont sans lendemain.

L'activité théâtrale montréalaise se poursuit au Hays, au Théâtre Royal de la rue Côté, au Théâtre Dominion, à l'Academy of Music, dans les Halls: au City Concert, au Mechanic's, au St. Patrick's, au Nordheimer's ou à la salle Bonaventure. Ces lieux accueillent presque exclusivement des troupes américaines de tournée et quelques troupes européennes. Dans les journaux, les peintres scéniques et les costumiers ne sont jamais mentionnés. Il est donc impossible de déceler l'apport des artisans autochtones à cette activité théâtrale, ainsi que l'organisation de cette activité.

le théâtre de langue française

En 1877, Calixa Lavallée, revenu au pays, décide de monter un opéra, *Jeanne d'Arc* de Barbier-Gounod, avec des collègues, le musicien Jehin-Prume et sa femme

4. Contrat n° 1339 - Greffe du notaire A. Jobin, Archives nationales du Québec.
5. *Quebec Mercury,* 5 février 1825.

Cliché Reutlinger. Mlle Lucy Gérard
ROLE DE FANNY DE TRÉGARDEN
Toilette de Doeuillet
L'AMOUR PLEURE ET RIT

Cliché Reutlinger. Mlle Bignon
ROLE D'EDITH DE LAMBARD
Toilette de Fred
L'AMOUR PLEURE ET RIT

Comme on peut le constater, ces deux vedettes françaises ont leur couturier attitré, puisqu'ils sont deux à signer les costumes de cette production: Fred et Doeuillet. Photos tirées de la revue *Le Théâtre*, 1900, p. 24.

Rosita del Vecchio. C'est un projet d'envergure qui obtiendra un énorme succès malgré le fait qu'à part quelques semi-professionnels, l'acteur A.V. Brazeau et Achille Génot à la régie, l'ensemble des exécutants sont des amateurs. L'oeuvre mobilise cinquante-huit musiciens, un choeur de quatre-vingts voix. Trente-quatre acteurs et cinquante figurants, comme l'indique l'affiche déposée au Château de Ramezay. Les journaux, *la Minerve* en tête, ne tarissent pas d'éloges et couvrent l'événement la semaine durant. Hélas!, des décors et des costumes. . . pas un mot!

Cette absence de trace d'artisans de chez nous tient-elle au silence des journaux ou

relève-t-elle tout simplement d'une absence réelle de compétence? L'archiviste E.Z. Massicotte affirme que les décors et les costumes ont coûté 2 000 $. L'annonce, dans *la Minerve,* indique qu'ils ont été réalisés par le Signor Hazazer. Monsieur Hazazer est un professeur de danse et de maintien qui dirige une académie rue Sainte-Catherine! Le spectacle est repris en décembre de la même année et, à cette occasion, *le Canard,* journal humoristique du temps, écrit: «Quant aux costumes des figurants, nous conseillerons à l'imprésario, lorsqu'il donnera une nouvelle soirée dramatique, de nous donner quelque chose de moins hétéroclite.»[6] Cet événement et le jugement qu'il attire tendent à appuyer notre seconde hypothèse: il n'y a pas d'organisation apte à assumer la création de costumes scéniques à cette époque.

Pourtant, la Maison Ponton existerait déjà depuis 1865. Cette maison est créée lorsque Joseph Ponton, barbier de la rue Saint-Laurent, achète à une troupe française de passage dans le besoin, ses costumes de théâtre. Il devient ainsi notre premier costumier «commercial». Le *Montreal Directory* de Lovell (ou «annuaire de Montréal») enregistre bel et bien Joseph Ponton comme «costumier et coiffeur» à partir de 1885-1886. Il fournit, à cette époque, des costumes à nos pionniers de la toute première heure (au Théâtre de l'Académie), tel que nous l'apprend Julien Daoust dans une ébauche d'autobiographie déposée à la Bibliothèque nationale du Québec. Quoi qu'il en soit, on ne peut en aucun cas déceler la participation de la Maison Ponton à une activité théâtrale professionnelle avant 1893. C'est par déduction qu'il est permis d'associer Joseph Ponton aux trois saisons de l'Opéra Français, assumées par des acteurs et chanteurs européens, qui ont lieu de 1893 à 1896, au Théâtre Français, rue Sainte-Catherine près de la rue Saint-Dominique. Son nom est parmi les huit actionnaires de la saison 1895-1896. À l'automne 1894, il est prévu un budget de 75 $ par semaine au point «costumes des artistes et accessoires de mise-en-scène».[7] Les quelques croquis des chanteurs et des acteurs saisis sur le vif par Raoul Barré, responsable des programmes, dénotent un certain souci de précision historique.

Pour comprendre l'importance de la Maison Ponton et des autres artisans qui viendront lui prêter main-forte, il faut faire une parenthèse et expliquer les us et coutumes qui régissent le monde du théâtre en France.

la tradition professionnelle héritée de france

Tel que je l'ai mentionné précédemment, l'acteur français, par tradition, fournit ses costumes. Cependant, une autre tradition, celle du dessinateur de costumes, existe parallèlement. Elle a été héritée d'Italie, avec le «ballet de cour» à la fin de la Renaissance. L'opéra, qui prend la place de ce divertissement royal, conserve cette prérogative et en use abondamment. De nombreux dessinateurs de costumes s'illustrent à l'Opéra au long des 17e, 18e et 19e siècles: Bérain, Boquet, Fleury, Hippolyte Lecomte, Eugène Lami, P. Lormier, Bianchini, Paul Delaroche. Mais cela

6. *Le Canard,* 1er décembre 1877. À propos du budget, dans son livre *Calixa Lavallée,* Eugène Lapierre mentionne que Léon Derôme avait imaginé d'émettre des actions pour monter ce spectacle. Elles avaient rapporté quelques milliers de dollars.
7. *L'Orchestre,* 5 novembre 1894.

Bella Ouellette (madame Julien Daoust), étoile de la troupe du Canadien-Français. Costume de théâtre ou costume de ville? Ou les deux? Ce cliché est de E.L. Giroux, photographe des artistes et père d'Antoinette et de Germaine Giroux. Tiré de *Pour vous Mesdames*, décembre 1913.

ne garantit pas l'unité visuelle sur la scène. Les spectacles qui sont montés avec une importante figuration nécessitent un très grand nombre de costumes, dont une partie provient toujours du costumier.

Au théâtre, l'unité visuelle est encore plus déficiente. Les artistes composent eux-mêmes leurs costumes et les premiers rôles, c'est-à-dire les vedettes, demandent conseil à des peintres illustres tels que Delacroix ou Raffet. Nombre de leurs dessins ou croquis nous sont parvenus. Cependant, cette vision individualiste des personnages historiques du théâtre romantique et du répertoire classique donne lieu à un manque d'unité scénique. *Le Courrier des Théâtres* de 1833 se plaint du triste état du premier théâtre (le Français) où « on ne s'occupe plus de l'exactitude des costumes. Nous voyons tous les jours un habit 1833 à côté d'un vêtement à la Louis XIV. . . »[8]

De plus, certaines mauvaises habitudes se développent. Pressées de quitter le théâtre pour quelque souper galant, nombre de jeunes premières apparaissent sur scène dans leurs robes de soirée, au dernier acte. . .

Pour combattre ces abus, les théâtres dits « de répertoire classique » sont forcés de maintenir un costumier, tel que nous l'apprend Marguerite Moréno dans *Souvenirs de ma vie.* Lorsqu'elle est engagée par Jules Clarétie, le célèbre directeur de la Comédie-Française, son contrat du 1er septembre 1890 stipule qu'« elle fournira ses costumes à moins que ce ne soient des costumes du répertoire; alors, larges ou serrés, elle devra porter ceux que les magasins du théâtre lui imposent ».

Mais un nouveau métier est créé sous le deuxième Empire, celui de couturier. Responsables de leurs costumes contemporains, les artistes s'adressent alors au couturier pour les habiller à la scène comme à la ville. . . et il devient de mise d'aller voir la dernière robe créée par Redfern pour Madame X ou Mademoiselle Unetelle dans telle ou telle pièce jouée à la Renaissance ou au Vaudeville, en passant par l'Ambigu Comique. Le prestige est réciproque puisqu'il s'agit des couturiers Worth, Doucet, Madeleine Vionnet, Paul Poiret et ainsi de suite, en un mot, de la fine fleur de la couture.

Les couturiers travaillent à ce point en étroite collaboration avec les artistes qu'une des dernières répétitions générales se nomme encore « la couturière ». Le triomphe du soir de la première est partagé entre l'élégance et le talent. Mais nous ne saurions dire qui payait la facture! Pour le couturier, la publicité est très intéressante car la vie théâtrale est abondamment couverte par les revues spécialisées en mode ou en théâtre, sans compter les autres.

L'artiste, responsable de son costume, choisit la maison de couture. Dans une biographie de Chanel, nous apprenons que, vers le début de sa carrière, elle charge une amie, connaissance de Gabrielle Dorziat, de supplier cette dernière de lui commander ses chapeaux, en vue de compléter les toilettes signées Doucet, de la rue de la Paix, qu'elle portera lors de la création du premier rôle de *Bel Ami* de Maupassant.

Madame Dorziat est considérée, à cette époque (1912), comme une des reines de la

8. Voir Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre,* 2e édition, New York, 1971, p. 575.

De gauche à droite: Denis Drouin, Germaine Giroux, [?], Élisa Gareau, Antoinette Giroux, Henri Letondal. Devant: Jeanne Demons et Roger Garceau. Photo tirée du Fonds Giroux, déposé à l'Université de Montréal (responsable: Estelle Piquette-Gareau).

mode. La revue *Fémina* lui consacre un grand article qui souligne le rôle prépondérant que jouent les actrices dans la publicité vestimentaire. L'article compare la façon vraie (selon le texte, selon le rôle et les situations) dont elle s'habille avec celle de certaines actrices qui portent en tout temps des vêtements «où l'opulence grossière des tissus se combinant à l'excentrique de la coupe tourne vite à la mascarade»[9]. Leur rôle en est un de «mannequins lanceurs» et non d'artistes! Cet instinct dont fait preuve Madame Dorziat, qui ne semble pas s'étendre sur toute la gent théâtrale de l'époque, permet au métier de costumier de se développer et à l'artisan, de dépasser le stade de simple fripier.

Peu à peu, on continue à s'adresser au couturier, lui demandant de créer un ensemble et non d'habiller des individus séparément, cela convenant parfaitement au développement d'un nouveau style de théâtre: la «revue». Ce genre attire un nouveau public, la «café society», où les couturiers règnent en maîtres, Poiret et Erté en tête. La scène devient, pour ces derniers, une sorte de rampe de lancement. Déjà en 1914, deux auteurs de revue, Rip et Bouquet, expliquent la recette d'une bonne revue comme suit: «Le succès n'est pas dû uniquement au costumier, il y participe avec les décorateurs. . . »[10] L'apothéose de ce style «capucines»[11] se situe entre les années 1920-1925 où un spectacle est annoncé comme suit: «Spectacle léger avec vedette à six robes, en trois actes, sur décor studio de la maison Y». Les costumes sont signés Barclay ou Patou et, plus tard, Chanel, Schiaparelli ou Rasimi, nous raconte Arletty dans son autobiographie.

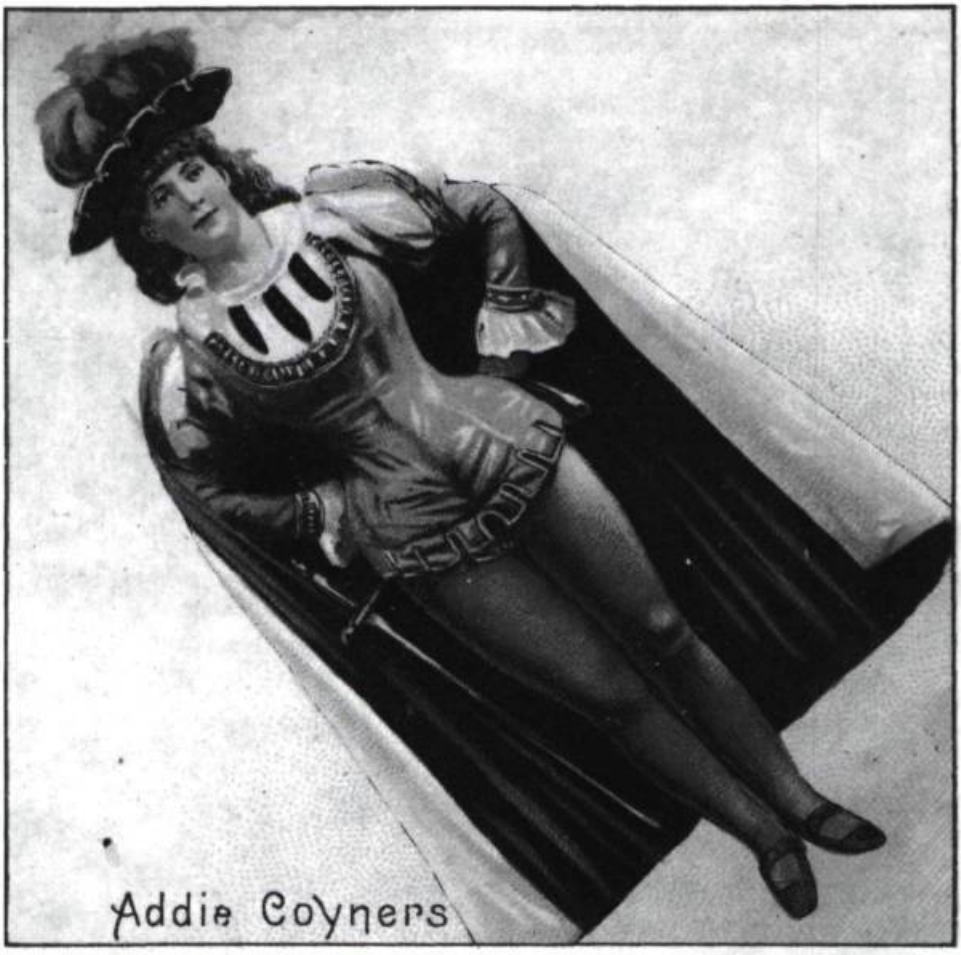
la situation au québec: à propos du costume contemporain

Nous pouvons lire, dans un entrefilet de *la Minerve* du 15 février 1895: «Hier matin vers 11 heures, on transportait chez Monsieur Delafontaine, rue Lagauchetière, les costumes pour la représentation du *Maître de forges.* La voiture s'était arrêtée rue Sanguinet pour prendre un paquet chez un des artistes; quelqu'un s'empara du panier contenant les costumes et détala! On a promptement trouvé d'autres costumes pour la matinée.»

En 1925, *le Canard* raconte cette autre anecdote: «Un directeur de théâtre engage une jeune fille et l'informe: «Vous fournissez vos toilettes, vos chapeaux, vos bas, vos chaussures, vos accessoires, etc.» Et la jeune fille demande: «Est-ce que vous fournissez l'ami qui paiera tout ça?». . .[12]

Ces anecdotes, à trente années d'écart, sont claires. Les acteurs, comme en France, sont et resteront responsables de leurs costumes contemporains jusque dans les années cinquante. Cela a fréquemment été confirmé par des artistes qui ont fait leurs débuts à l'Arcade ou au Saint-Denis, comme Janine Sutto ou Pierre Dagenais. On pourrait tout aussi bien citer au hasard les noms de Henri Letondal, de Denis Drouin, de Lucille Laporte, d'Eliza Gareau ou des soeurs Giroux. À propos de ces dernières, on peut affirmer qu'elles possédaient des garde-robes personnelles dignes des grands artistes étrangers avec lesquels elles avaient fait leurs débuts, enfants, sur les scènes de l'Académie, du His Majesty's et, par la suite, du Théâtre National Français, en 1910 et 1911.

9. La revue *Fémina,* 1er mars 1914, n° 315.
10. *Op. cit.,* 1er avril 1914, n° 317.
11. Le Théâtre des Capucines se spécialise dans la «revue».
12. *Le Canard,* 12 avril 1925.



Addie Coyners. Un costume typique des fameux extravaganza américains que l'Église considérait comme de graves « attentats à la pudeur » et qu'elle dénonçait du haut de la chaire. (Carte provenant des cartouches de cigarettes Gloria, tirée d'un *scrapbook* appartenant à mademoiselle Janine Rivard, déposé à la B.N.Q.)

La tradition de l'étalage vestimentaire sur scène passe au Québec, dès le tournant du siècle, avec l'engagement d'artistes français qui viennent jouer aux Variétés, à la Renaissance, à la Gaieté Française, au Théâtre National Français, au Palais Royal, etc. C'est aux Nouveautés, notre « Comédie-Française », que l'on présente la pièce *Froufrou,* durant la saison 1905-1906. Lors de ces représentations, on peut lire que: « Par la multiplicité et le « chic » de ses toilettes, Madame Berthall nous donne l'impression d'assister à une « première » au Vaudeville; mais n'insistons pas, car il n'est rien qui vexe plus une artiste que d'entendre vanter la beauté de ses robes si on ne parle pas aussitôt de ses qualités dramatiques! »[13] Cette réflexion de Jacques Squire nous permet d'imaginer le nombre de malles avec lesquelles ces artistes venaient chez nous. (Souvenons-nous des innombrables bagages de Sarah Bernhardt en tournée.)

13. *La Vie artistique,* 19 décembre 1905. L'auteur de l'article, Jacques Squire, qui fait du théâtre sous le nom de Girardin, est, en outre, le gendre d'Ernest Lavigne, un des propriétaires du Parc Sohmer.

Les actrices québécoises qui ne peuvent s'adresser à des couturiers se rabattent sur des couturières auxquelles elles font copier les toilettes portées par des *stars* lors de la création de spectacles à succès. Madame Dartigny[14], qui tient le rôle principal dans *la Femme à papa*, au Théâtre de la Gaieté, en septembre 1901, fait copier les robes de Anna Held, qui a créé le rôle dans *Papa's Wife* aux États-Unis. Elles inventent aussi leurs propres costumes.

Cette situation perdure et nous la retrouvons chez les artistes du burlesque, à la fin des années vingt. Juliette Pétrie la mentionne dans *Quand on revoit tout ça!* On peut aussi citer quelques notes biographiques de Effie Mack (Madame Olivier Guimond) retrouvées dans un programme du Théâtre National: « Elle a près de douze valises remplies de costumes entièrement confectionnés sous sa propre direction; le fait est que Mlle Mack a une couturière constamment à sa disposition pendant la saison entière et même durant l'été. »[15]

Par la suite, lorsque Montréal compte ses premiers couturiers, on fait appel à eux. Janine Sutto se rappelle que, pour les spectacles qui prennent place au Saint-Denis pendant la deuxième guerre, c'est Jean-Raoul Fourré qui habille les premiers rôles, notamment Véra Korène, pour ne mentionner qu'elle.

le costume historique au québec au tournant du siècle

Le fonctionnement des spectacles de reconstitution historique est le même pour l'ensemble des théâtres. Aucun ne maintient de costumier, à peine quelques accessoires (des bouteilles, des ustensiles ou autres objets usuels) fréquemment utilisés. Ils s'approvisionnent dans les diverses maisons commerciales établies à Montréal. On peut relever quelques noms dans les programmes: Monsieur Beullac, Guenette et Sénécal, Montreal Costumes, et, le plus fréquemment cité, Joseph Ponton.

la maison beullac

Elle semble exister à partir des années 1894-1895 et est située au 1617, rue Notre-Dame. Elle se spécialise en décorations pour les grandes fêtes civiques et religieuses (Saint-Jean-Baptiste, Saint-Sacrement. . .). Fêtes religieuses, mascarades, costumes, accessoires religieux, figures de cire, sont autant de spécialités annoncées auxquelles on ajoute, en fin de siècle, celle de « costumes pour représentations dramatiques ». Beullac fournit le Théâtre des Variétés à plusieurs occasions.

guenette et sénécal, costumiers
perruques — armes — articles — grimages

Située au 126, rue Saint-Denis, cette maison annonce, entre 1908 et 1911, dans plusieurs revues de théâtre, notamment dans le *Montréal qui chante*. Elle a très certainement une clientèle dans le milieu.

14. Cette cantatrice québécoise, femme de Monsieur R. Darcy, fait une très belle carrière dans l'opérette à Montréal, notamment au Parc Sohmer, à l'Eldorado, à la Gaieté Française et au Palais Royal.
15. Théâtre National Français. Programmes déposés aux Archives de la Bibliothèque de la Province de Québec, saison 1929.

Arthur Tremblay. Interprétation personnelle du costume romain. Sans commentaires! Photo tirée de la revue *Montréal qui chante*, n° 6, 30 septembre 1909, p. 5.

montreal costumes
Cette maison apparaît à la fin des années vingt et est située au 7, rue Sainte-Catherine, puis au 92 est, de la même rue. Elle appartient à Monsieur L. Beaudin, mais on retrouve aussi le nom de son directeur gérant, Monsieur G. Moncourtois. « Costumes à louer pour mascarades, bals, théâtre, perruques, armes et chaussures, costumes de toutes les époques pour dames, messieurs, enfants, provenant de Paris. Grimage par des experts. » Telle est l'annonce que l'on retrouve durant les années 1927-1928 et 1929, dans le journal musical *la Lyre*. Épisodiquement, la maison fournit les costumes des spectacles de burlesque au Théâtre National.

la maison ponton
Cette maison, située initialement rue Saint-Laurent, déménage, au tournant du siècle, au 1617, rue Notre-Dame, qui devient après 1906, le 33 est. (Ponton achète la Maison Beullac.[16]) Elle y restera de nombreuses années et ne cédera cet emplacement qu'à l'ancien Palais du justice non loin de la rue Saint-Laurent. Elle déménage alors rue Saint-Jacques, puis rue Saint-Sulpice, où elle se trouve encore aujourd'hui.

Il est difficile de retracer l'apport exact de Joseph Ponton, de ses deux fils ainsi que de Messieurs Authier et Demers qui leur succèdent, à l'activité théâtrale professionnelle qui se déroule sur la scène montréalaise depuis les beaux jours de l'Opéra Français (1893-1896) jusqu'aux années 1950. Ponton est le costumier attitré du Parc Sohmer durant les étés où Ernest Lavigne offre des spectacles d'opéra et de ballet, celui du Monument National — où il participe à ses moments les plus glorieux, notamment ceux des « Soirées de Famille » (1898-1901) —, celui de la « Société Canadienne d'Opérette » (1921-1934) et, surtout, celui du Théâtre National Français, le fleuron de notre « Âge d'or ».

Travaillant de concert avec les Paul Cazeneuve, Fernand Dhavrol, Antoine Godeau, Julien Daoust[17] et autres, il copie plus d'une fois l'ensemble des costumes pour que les pièces soient représentées « telles qu'elles avaient été créées à New York ou en Europe ». On peut lui commander des productions étincelantes, comme celle de *Théodora* de Sardou montée par Paul Cazeneuve en septembre 1906, où « les costumes absolument neufs sont reproduits d'après des documents historiques ».

C'est encore son nom que l'on retrouve dans les programmes des Nouveautés (1902-1908) lorsqu'on y produit des spectacles « d'époque ». Là encore, il reproduit, entre autres, une *Athalie* de la Comédie-Française. Seraient-ce ces copies minutieuses qui incitent nos critiques à surnommer ce théâtre notre Comédie-Française?

Pour comprendre la participation exacte de la Maison Ponton, il faut rappeler au lecteur qu'au tournant du siècle, les théâtres changent de programmation toutes les semaines. Cependant, cette programmation est constituée principalement de pièces contemporaines. Le pourcentage des spectacles « d'époque » varie donc d'année en année et de théâtre en théâtre. Aux Nouveautés, par exemple, sur une

16. Madame Demers, femme de l'avant-dernier propriétaire, se souvient que certains costumes portaient l'étiquette de Beullac. Les deux maisons semblent se fondre vers 1910-1911, si l'on se fie au *Montreal Directory* de Lovell (« annuaire de Montréal »).
17. Ils sont les principaux directeurs artistiques de l'époque. Seul Daoust est québécois, mais Antoine Godeau est aussi considéré comme un des nôtres.

L'Avare, 1er spectacle du T.N.M., en 1951, dans une mise en scène de Jean Gascon. Les costumes étaient de Marie-Laure Cabana et les décors, de Jacques Pelletier. Photo: Henri Paul.

saison d'approximativement trente-six pièces, on offre une douzaine de pièces d'époque en 1903-1904, huit en 1904-1905 et sept l'année suivante.

Tenant compte de cette réalité, on peut avancer sans se tromper que tous les théâtres qui ont existé à Montréal ont fait affaire avec la Maison Ponton: le Palais Royal, le Bijou, le Théâtre Delville, l'Arcade, le Family, l'Orphéum, le Français, le Saint-Denis et les autres, sans compter les cabarets et les music-halls, dont les besoins en costumes sont énormes.

Dans son *Histoire du Théâtre,* Léopold Houlé appelle cette maison « la Gazette parlée de Cabotinville ». Il décrit Monsieur Ponton, et plus tard ses fils, comme des commerçants bien sympathiques à la cause du théâtre amateur, qui « fermaient les yeux sur les comptes non payés. . . » À propos des professionnels, il dit:

> « Chez Ponton, les comédiens discutaient de tout, de projets d'avenir, de distribution injuste, de récrimination de tous genres. . . l'acrimonie de quelque grande coquette ajoutait à ces litanies quand le père Ponton refusait d'acheter une robe directoire ou autre qu'elle disait avoir portée lors d'une création à l'Ambigu de Paris, ce qui était dans un sens et dans l'autre un calcul exagéré et parfois délicieusement ironique. »

En général, Ponton achetait les costumes des particuliers. On y trouvait la garde-robe d'opéra de Jean Riddez, et celle de Lady Chapleau, mais cette grande dame était tellement minuscule que seule notre grande minuscule artiste, Juliette Béliveau, pouvait la porter.

Dans les années trente, la Maison Malabar, qui a deux autres magasins à Toronto et à Winnipeg, vient concurrencer la Maison Ponton. Mais cette concurrence est de « bonne guerre » et on retrouve fréquemment les deux noms juxtaposés dans plus d'un programme de théâtre, tels ceux des Variétés Lyriques (1935-1955).

Cependant, ces divers costumiers restent avant tout des commerçants à la disposi-

M. COQUELIN

Rôle de *Cyrano de Bergerac*

CYRANO DE BERGERAC

tion des gens de théâtre. Quoique spécialisés, ils n'ont pas de dessinateurs attitrés et ne contrôlent pas entièrement l'aspect visuel et vestimentaire d'un spectacle. Ils le partagent avec le directeur artistique du théâtre, et surtout avec son directeur administratif, sans compter l'apport des artistes et... du hasard. On retrouve, dans les journaux, quelques critiques peu élogieuses qui nous donnent un aperçu plus juste des difficultés inhérentes à la situation du costumier commercial. À propos de la nombreuse figuration de *Jeanne d'Arc* de Cazeneuve au Théâtre National Français, nous apprenons que « la figuration qui tantôt représente des Anglais tantôt des paysans, ensuite des soldats français pour revenir en Anglais... ne change pas de costumes!!! »[18] Pour *les Deux Orphelines,* dirigées par Julien Daoust au Nationalscope, « on voit des figurants en costume fin 19e siècle côtoyer des perruques poudrées et des jabots de dentelle; des jupes entravées, frôler des chaises à porteur!!! » Devant ce mélange d'époques, le critique conclut: « Hum, c'est peut-être risqué. »[19]

L'aspect hétéroclite de la scène et les inexactitudes de style ou de psychologie des personnages ne sont pas l'apanage de la seule ville de Montréal. Cette situation se retrouve partout dans le monde, et provoque un changement radical. Ce changement s'opère en France vers 1925, alors qu'on demande à certains couturiers ou peintres de créer des personnages de théâtre. Ces artistes jettent les bases d'un nouveau métier: le dessinateur de costumes ou « costumier ».

le métier de costumier aujourd'hui

On demande, *grosso modo,* d'un bon costumier qu'il connaisse, en plus de la littérature dramatique, la coupe et les tissus, la psychologie des personnages, l'histoire du costume et qu'il sache, bien entendu, dessiner des maquettes et ajuster sa création à celle du décorateur et de l'éclairagiste.

Ces nouvelles exigences forcent le développement de métiers connexes, principalement ceux de coupeur et de couturière spécialisée. D'autres métiers en découlent aussi: le bottier, le perruquier, le maquilleur, le chapelier. Ces divers métiers favorisent l'organisation d'ateliers spécialisés attachés aux théâtres ou indépendants.

La situation a changé depuis les débuts de Marguerite Moréno. En 1950, l'atelier de la Comédie-Française utilise sept tailleurs spécialisés qui exécutent quelque trois cents costumes d'époque annuellement, lesquels s'ajoutent aux dix-huit mille costumes masculins et quatorze mille costumes féminins que possède le costumier...

la première costumière québécoise

En 1934, cette nouvelle conception du costumier naît chez nous de façon un peu fortuite. C'est presque le hasard qui amène Marie-Laure Cabana à dessiner des costumes pour la scène. En principe, rien ne l'y avait préparée sinon cinq ans de beaux-arts, un don inné pour l'organisation et le goût du spectacle.

18. Article signé P'tit Joseph, *l'Étincelle,* semaine du 7 mars 1903, n° 11, p. 29.
19. *La Patrie,* 27 août 1912.

L'acteur français Prad joue Cyrano sur la scène du Monument National, en novembre 1901. Il fait copier exactement le costume de la création, si l'on se fie au croquis paru dans *la Presse* du 9 novembre 1901. Ici, M. Coquelin, lors de la création. Photo: revue *Le Théâtre,* n° 48, 1900, p. 3.

Un camarade peintre, Jacques Pelletier, son futur mari, sollicite sa participation à une production de la Société Canadienne d'Opérette pour laquelle il dessine les décors: *le Pays du sourire.* La société est dirigée à l'époque par Madame Simpson, qui fait confiance aux jeunes et qui a le goût de faire «neuf»... Le coup d'essai devient un coup de maître et le public applaudit et apprécie ces jolis costumes frais «dans des tons de violacé qui s'harmonisent au décor vert eau agrémenté de touches de rouge chinois».[20]

apprentissage

Pour parfaire sa formation théâtrale, Marie-Laure Cabana fréquente le studio de Madame Jean-Marie Audet. Elle suit des cours d'interprétation, ce qui la met en contact avec la littérature dramatique classique. De plus, avec André Audet fils à la mise en scène et Jacques Pelletier aux décors, elle participe à la production des spectacles qui sont montés par les élèves. Jean Béraud consigne cette période: «Il se passe tout de même quelque chose à Montréal. Le Radio Petit-Monde de Madame Audet va aborder un répertoire neuf: Marivaux, Molière, Shakespeare, Ghéon, Claudel... où s'essaieront Roland d'Amour, Fernande Larivière, Lucille Laporte, Pierre Dagenais, François Bertrand, etc.»[21] Pierre Dagenais laisse dans *Pourquoi je suis resté à Montréal* de très belles pages sur l'atmosphère privilégiée qui régnait dans cette école et sur les amitiés profondes qui s'y nouèrent. Interrogé sur cette période, Gratien Gélinas me confirme l'importance capitale qu'a eue le Studio Audet dans l'évolution de la vie théâtrale montréalaise. Marie-Laure Cabana était allée à la bonne école!

le métier

On retrouve le nom de Marie-Laure Cabana associé aux expériences professionnelles marquantes de cette époque: l'Équipe (1943-1948), *les Fridolinades* (1942-1946), les débuts du Théâtre du Nouveau Monde (1951-1952).

En effet, il n'est pas étonnant de retrouver son nom dans l'Équipe de Pierre Dagenais avec lequel elle et son mari forment une véritable «équipe» fréquemment mentionnée par les critiques et les historiens de théâtre. Parmi les spectacles de l'Équipe, on peut citer *Marius* et *Fanny* de Pagnol, *les Parents terribles* de Cocteau, *Liliom* de Ferenc Molnár, *le Temps de vivre* de Pierre Dagenais, *l'École des femmes* de Molière et l'inoubliable *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, joué dans les jardins de l'Hermitage. Là, «l'utilisation des décors naturels et les costumes de Marie-Laure Cabana ajoutent encore à l'enchantement de la soirée».[22]

De 1942 à 1946, le couple Cabana-Pelletier seconde Gratien Gélinas dans la production de sa revue annuelle *les Fridolinades,* «qu'ils marquent par ailleurs de leur goût très sûr».[23] Gratien Gélinas se souvient de «tout le plaisir qu'il avait à travailler avec cette jeune costumière intelligente, fine, sensible, fantaisiste, qui cernait si bien 'le personnage'». Il lui confie, d'emblée, la création des costumes pour son *Tit-Coq.*

C'est encore à elle que Jean Gascon et Jean-Louis Roux pensent lorsqu'ils plongent dans l'aventure du T.N.M., à l'automne 1951. Elle signe les costumes du premier

20. Entrevue avec Marie-Laure Cabana.
21. Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français,* Montréal, le Cercle du livre de France, 1958, p. 221.
22. *Op. cit.,* p. 253.
23. *Op. cit.,* p. 248.

spectacle, *l'Avare* de Molière, et de quelques autres par la suite.

Mais l'apparition de la télévision et la fondation de la maison de Radio-Canada font bifurquer la carrière de cette costumière. C'est elle qui mettra sur pied et ensuite dirigera le département du costume, ouvrant ainsi la voie à tous les autres costumiers et aux divers métiers attenants qui s'y grefferont. La télévision qui, à première vue, est une menace pour la vie théâtrale devient, au contraire, un support qui permettra à ce métier de se structurer. L'aspect visuel théâtral et en particulier l'aspect vestimentaire en bénéficieront largement.

Les Robert Prévost, Solange Legendre, Claudette Picard, Richard Lorain, Gilles-André Vaillancourt, Janine Caron, pour ne nommer qu'eux, peuvent rendre au théâtre la maîtrise qu'ils ont acquise à la télévision, par un travail quotidien et un support technique adéquat; et leur talent prend ainsi sa juste mesure. Nous leur devons les costumes des productions théâtrales des premières années du T.N.M., du T.P.Q., de la N.C.T., ainsi que du Théâtre-Club et de l'Égrégore aujourd'hui disparus.

Nous voici donc arrivés, par bien des raccourcis, au métier de costumier tel qu'il est pratiqué, puisque ces artistes, à part, hélas!, Robert Prévost et Janine Caron, disparus trop tôt, l'exercent encore aujourd'hui et l'ont fréquemment transmis par l'enseignement.

renée noiseux gurik