Actes des congrès de la Société française Shakespeare

26 | 2008

Costume et déguisement dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains

---

L'ambiguïté du travestissement : La scénographie d'Alfred Pellan pour la production du *Soir des rois*

Roxanne Martin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1458>

DOI : 10.4000/shakespeare.1458

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 20 décembre 2008

Pagination : 49-70

ISBN : 2-9521475-5-8

Référence électronique

Roxanne Martin, « L'ambiguïté du travestissement : La scénographie d'Alfred Pellan pour la production du *Soir des rois* », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 26 | 2008, mis en ligne le 20 décembre 2008, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1458> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1458

Costume et déguisement dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains

actes du Congrès
organisé par la
SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE
les 13, 14 et 15 mars 2008

textes réunis par
Pierre KAPITANIAK
sous la direction de
Jean-Michel DÉPRATS

COUVERTURE :
Edouard Lekston,
William en carton et ses habits à découper, 2008
edlek@free.fr

conception graphique et logo
Pierre Kapitaniak

© 2008 Société Française Shakespeare
Institut du Monde Anglophone
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle
5 rue de l'École de Médecine
75006 Paris
www.societefrancaiseshakespeare.org

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays

L'AMBIGUÏTÉ DU TRAVESTISSEMENT : LA SCÉNOGRAPHIE D'ALFRED PELLAN POUR LA PRODUCTION DU *SOIR DES ROIS*¹

Roxanne MARTIN

La rencontre entre le père Émile Legault, directeur des Compagnons de Saint Laurent et l'artiste peintre de renommée mondiale Alfred Pellan mène à la réalisation d'une flamboyante scénographie qui marqua l'histoire du théâtre au Québec : *Le soir des rois* de William Shakespeare (1946). Nous proposons donc d'analyser cette production, ainsi que sa reprise intitulée *La nuit des rois* (1968), à travers les costumes d'un seul personnage, celui de Viola. Ces derniers ne sont pas les plus spectaculaires qu'a dessinés Pellan mais ils demeurent particulièrement intéressants à étudier en raison de l'ambiguïté du travestissement du personnage qui se reflète non seulement dans le texte de Shakespeare et le jeu de l'actrice, mais également dans les choix du scénographe. Les vêtements du personnage se sont alors démarqués tant dans ses habits masculins que dans les toilettes féminines. La démarche de Pellan était alors profondément singulière et originale pour le Québec de l'époque. Du reste, les costumes de Viola permettent d'observer comment Pellan a transposé sa vision esthétique à un autre médium, c'est-à-dire, comment l'artiste peintre a adapté la scène théâtrale en un tableau vivant. La comparaison entre la création et sa reprise permettra également de déterminer comment les deux productions ont influencé le théâtre canadien-français, puis québécois. Les toiles de fond et les costumes de Pellan ont toutefois pris une importance démesurée par rapport au reste de la production et sont désormais exposés dans les musées davantage comme des artefacts culturels et des œuvres picturales que comme des éléments d'une scénographie.

The encounter between Father Émile Legault, director of the "Compagnons de Saint Laurent", and the world-renowned artist Alfred Pellan led to the making of a particularly flamboyant scenography. Known as Le soir des rois (1946), a French version of William Shakespeare's Twelfth Night, it impacted Quebec drama history significantly. Consequently, we intend to analyze this production along with its reshewing entitled La nuit des rois (1968) by observing the costume singularities of one character, those of Viola. The costumes are probably not the most spectacular Pellan ever drew but they are nonetheless very interesting to examine. Indeed, the ambiguity of the character's travesty is reflected not only in Shakespeare's words and in the actress' performance, but also in the choices the costume designer makes. In this case, the character's clothes, male and female attires alike, stood out. Pellan's process of confection was for this period especially singular and original in Québec. Furthermore, Viola's costumes illustrate how Pellan transposed his aesthetic vision from one medium to another, that is, how the painter transformed the stage into a living picture. Also, a comparison between the creation and its reshewing allows us to observe how the two productions have influenced French Canadian, and subsequently, Quebec theatres. Pellan's set and costume designs have obtained tremendous success compared to the rest of the production. They are now exposed in museums more as cultural artifacts and as artistic works rather than as theatrical designs.

---

¹ Nous tenons à remercier Monsieur Pierre Wilson, directeur-conservateur du Musée des Maîtres et Artisans du Québec (Montréal), pour l'obtention des photographies des costumes, Monsieur Benoît Perrault, archiviste au Théâtre du Nouveau Monde (Montréal) pour l'obtention des photographies de la production de *La Nuit des rois* (1968), Madame Phyllis Smith, du secteur de la photographie au Musée national des Beaux-Arts du Québec (Québec) pour l'obtention des photographies de l'exposition des œuvres de Pellan et à la Guilde Graphique de Montréal pour la publication du dessin de Pellan. Un merci tout spécial à Madame Leanoire Lieblein pour ses précieux conseils.

Malgré une activité théâtrale présente depuis la fondation de la Nouvelle-France, le théâtre canadien-français² professionnel a véritablement débuté à la fin du XIX^e siècle. Le répertoire disponible sur les scènes de Montréal est alors composé de mélodrames, de vaudevilles et de burlesques. Ce sont les compagnies européennes et américaines qui, lors de leurs tournées au Québec, ont initié le public francophone au répertoire classique de Molière, Corneille, Racine, Ibsen et Shakespeare³.

Charles Bolster affirme que les productions d'œuvres shakespeariennes, dans l'histoire du théâtre au Québec, ont servi « de points de repère dans la montée laborieuse du Canada français vers une identité théâtrale nationale, et de jalons dans la carrière de nombreux artistes de renommée⁴. » Devant la relative absence de textes dramatiques canadiens-français de qualité, les artistes désireux de faire du théâtre d'art au Québec se devaient de puiser à même le répertoire classique. En réaction contre le statut strictement commercial des pièces canadiennes et contre le monopole étranger du répertoire classique, le père Émile Legault fonde en 1937 les Compagnons de Saint Laurent.

Dans son ouvrage consacré à l'homme de théâtre, Anne Caron ajoute qu'en « exposant avec force sa répugnance envers ce monopole et ce prosélytisme abject, il mène [...] une campagne ouverte contre l'industrialisation d'un théâtre vide de sens⁵. » Cette troupe d'abord formée d'amateurs deviendra en 1939, après un séjour du directeur en

---

² L'utilisation de l'adjectif « québécois » ne sera pas ou très peu utilisé ici puisqu'il s'agirait d'un anachronisme. À l'époque qui nous concerne, les habitants de la province de Québec étaient considérés comme étant des Canadiens français. Le qualificatif « québécois » pour le théâtre n'apparaîtra qu'au cours des années 60 avec la création des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay (1968). Nous utiliserons cependant le terme « québécois » comme territoire, en faisant référence à l'histoire du théâtre au Québec.

³ « Au début du XX^e siècle, le public montréalais fut initié aux œuvres de Shakespeare par des troupes françaises et américaines en tournée. Ainsi, par exemple, à partir du 1^{er} décembre 1923, quatre pièces dont deux de Shakespeare : *La Mégère apprivoisée* et le *Marchand de Venise*. Du côté anglais, Robert B. Mantelle et Geneviève Hamper jouèrent six pièces shakespeariennes, en octobre 1927 : *The Merchant of Venice*, *As You Like It*, *Julius Caesar*, *King Lear*, *Hamlet*, *Macbeth* » dans Charles Bolster, « Shakespeare dans le théâtre québécois », traduction française par Marguerite Charron, *Le théâtre canadien-français. Évolution. Témoignages. Bibliographie. Archives des lettres canadiennes*, Tome V, publication du Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa, Montréal, Fides, 1976, p. 417.

⁴ Charles Bolster, *op. cit.*, p. 417.

⁵ Anne Caron, *Le père Legault et le théâtre au Québec*, coll. Études littéraires, Montréal, Fides, 1978, p. 69.

Europe, l'une des premières compagnies de théâtre professionnelles de la province⁶.

Donc, le père Legault et ses Compagnons s'emploient, d'une part à la démystification de ce régime stéréotypé, à la dénonciation de cette forme de divertissement banal et, d'autre part, à former une solide tradition autochtone, à épurer les mœurs du théâtre et à réclamer pour l'art dramatique une nouvelle liberté⁷.

Le père Legault tentera, à travers différentes expériences scéniques, de dissocier le théâtre du simple divertissement afin de redonner au théâtre ses lettres de noblesse et en faire un art à part entière. Le travail du père Émile Legault permet le passage entre le théâtre canadien-français et l'élaboration d'une dramaturgie québécoise. Sa volonté de faire du théâtre un art sera le germe de la dramaturgie des Gratien Gélinas, Marcel Dubé et Michel Tremblay, figures emblématiques d'une dramaturgie canadienne-française, puis québécoise, naissante.

Les Compagnons de Saint Laurent

Les Compagnons de Saint Laurent ont été des pionniers dans l'instauration d'un modernisme théâtral et ont participé activement à l'éveil du théâtre d'art au Québec. Le père Legault, selon Anne Caron :

ne se contente pas de dénigrer l'imposture des exploiters-directeurs de la scène, de dénoncer l'esprit « vedette » et le cabotinage des acteurs, l'incompréhension et le mauvais goût du public ainsi que le dilettantisme de la critique, mais il fait table rase des conventions du naturalisme et du réalisme bourgeois⁸.

La modernité de leur démarche s'observe alors dans leur volonté d'abattre ce qu'André-G. Bourrassa désigne comme étant « les théories et les pratiques datant de la Renaissance⁹ ». Cette volonté d'un renouveau théâtral, « violente affirmation de soi¹⁰ », provient donc, en

⁶ Un ancien membre des Compagnons, Pierre Dagenais, fonde l'Équipe en 1942. Elle fut, avec les Compagnons, la première compagnie professionnelle de théâtre au Québec.

⁷ Anne Caron, *op. cit.*, p. 69.

⁸ *Idem.*

⁹ André-G. Bourrassa, « Scène québécoise et modernité », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Montréal, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 139.

¹⁰ André-G. Bourrassa, « Premières modernités 1930-1965 », dans Renée Legris (dir.), *Le théâtre au Québec 1825-1980/ Repères et perspectives*, Montréal, VLB, 1988, p. 109.

partie, des Compagnons, qui ont instauré une façon de travailler et d'aborder le théâtre qui a ensuite influencé toute une génération de créateurs.

À la fin des années trente, le père Legault est l'un des seuls à vouloir contrer la facilité du théâtre bourgeois, ce qui explique l'absence d'influences canadiennes dans son processus de création. En 1938, il séjourne quelques mois en Europe où il s'intéresse aux nouvelles façons d'aborder le théâtre et où il observe tout particulièrement le travail des disciples de Jacques Copeau. Le père Legault trouve, chez certaines compagnies telles que le Cartel des Quatre, mais surtout chez les Compagnons de Notre-Dame et les Compagnons de Jeux, une vision du théâtre très semblable à la sienne¹¹. Ces compagnies privilégient un théâtre où les acteurs sont au service du texte, et où l'innovation provient davantage de la présentation et de l'interprétation des œuvres que d'un renouvellement des motifs et de l'écrit. Leanore Lieblein et Patrick Neilson affirment que « like Copeau, Legault dreamed of a theatre which would encourage new playwrights and newly reveal the great classics, especially Molière and Shakespeare¹². » Toutefois, la contribution de Legault au théâtre canadien-français ne passe pas par l'introduction de nouveaux auteurs puisque le directeur des Compagnons préférera introduire sa vision du théâtre à travers un répertoire classique européen.

C'est ainsi que, comme Copeau l'a fait au Vieux-Colombier en 1914, le père Legault choisit, en 1946, de mettre en scène son premier Shakespeare, *Twelfth Night*. Lieblein et Neilson ne voient pas là une coïncidence puisque Copeau, qui avait assisté à la production du *Twelfth Night* de Harley Granville Barker au Savoy Theatre de Londres en 1912, avait choisi de produire la pièce dans la même optique de renouveau théâtral que son confère anglais¹³. Ces deux productions

¹¹ À ce sujet, nous invitons ici le lecteur à consulter l'ouvrage d'Anne Caron, *Le père Émile Legault et le théâtre au Québec*, op. cit. et l'article de Leanore Lieblein et Patrick Neilson, « Alfred Pellán, *Twelfth Night*, and the Modernist Shakespeare », Holger Klein and James L. Harner (dir.), *Shakespeare Yearbook*, vol. 2, 2000, p. 389-422.

¹² Leanore Lieblein et Patrick Neilson, loc. cit., p. 397.

¹³ À ce sujet, nous invitons le lecteur à consulter les ouvrages suivants de Dennis Kennedy, *Granville Barker and the Dream of Theatre*, Cambridge, C.U.P., 1985 et *Looking at Shakespeare : A Visual History of Twentieth-Century Performance*, Cambridge, C.U.P., 1993, et l'article de Alan Andrews, « Une entente cordiale : Jacques Copeau, Granville Barker, and *Twelfth Night* », *Actes de langue française et de linguistique*, vol. 10-11, octobre/novembre 1997/1998, p. 107-126.

modernistes peuvent être considérées comme exemplaires dans l'histoire du théâtre en France et en Angleterre ; une conception théâtrale qui influencera grandement le père Legault dans l'élaboration de ce renouveau au Québec. Anne Caron mentionne par contre que

Dans les faits, Émile Legault ne se manifestera jamais comme l'esclave inconditionnel d'aucun de ses modèles. Aidé des conseils de ses maîtres et s'inspirant de leurs exemples, il reformulera sa propre esthétique sur une base solide et il reprendra son activité auprès des Compagnons de Saint Laurent dans le but immédiat de « l'insérer dans le contexte canadien »¹⁴.

Le père Legault dépoussiérera donc les classiques afin de les adapter à la scène moderne dans l'intention d'en faire un théâtre d'art, tout en ayant conscience du contexte canadien-français dans lequel ses productions sont présentées et où le répertoire restait à créer presque entièrement.

Bien qu'il utilise la traduction de François-Victor Hugo, qui s'intitule *La Nuit des rois*, le père Legault en modifie le titre pour *Le Soir des rois*, un choix qui semble plutôt inusité, mais qui peut se voir comme une volonté de rupture avec les productions étrangères présentées antérieurement et un désir d'appropriation du texte dans un contexte québécois. Nicole Clément situe ainsi la réalisation du *Soir des rois*

Entre ces périodes de crise du théâtre et de dynamisme d'après-guerre, période charnière de l'histoire du théâtre québécois. À la frontière entre tradition et modernité, entre théâtre classique et théâtre nouveau, c'est une œuvre de passage vers un théâtre proprement québécois¹⁵.

Dans une production shakespearienne, cette transition entre la tradition et la modernité se devait de passer par une innovation dans le jeu des acteurs et dans une nouvelle forme de scénographie.

Alfred Pellan

Cette nouvelle liberté revendiquée par le père Legault, en 1946, allait atteindre son apogée avec la production du *Soir des rois* grâce à sa

---

¹⁴ Anne Caron, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵ Nicole Clément, *Alfred Pellan et Le Soir des rois. Analyse de l'œuvre scénique*, Montréal, Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise, Département des Arts, 1992, p. 99.

désormais célèbre scénographie et qui allait alors marquer un tournant dans l'histoire du théâtre du Québec. En 1946, Jean Gascon et Jean-Louis Roux, deux membres des Compagnons qui fonderont plus tard le Théâtre du Nouveau Monde, proposent l'artiste Alfred Pellán comme scénographe pour la production du *Soir des rois*.

Il faut d'abord souligner que le peintre est déjà, en 1946, un artiste reconnu au niveau mondial. Né à Québec en 1906, Pellán a vécu près de seize ans à Paris, où il a côtoyé les plus grands artistes de l'époque dont Picasso, Braque et Matisse. Son art est surtout influencé par le surréalisme et le cubisme italien. Artiste peintre et coloriste, Pellán ne possède pas d'expérience comme scénographe à l'exception des costumes qu'il a conçus pour une pièce pour enfants quelques années auparavant. Malgré certaines réserves, le père Legault accepte devant l'enthousiasme des deux acteurs. N'ayant qu'un mois pour tout faire et n'ayant pas lu la pièce, Pellán doit se fier aux explications et à l'analyse faites par Gascon et Roux. Pour chaque personnage, le peintre réduit alors les interprétations entendues à un ou deux adjectifs, par exemple : Malvolio, précieux et pédant.

Parallèlement à l'influence de Copeau sur le père Legault, le scénographe de ce premier eut un certain impact sur le travail de Pellán :

The form and technique of Pellán's scenography was consistent with the scenographic principles of Barker and Copeau and the scenic practice of Wilkinson and Grant, who had rejected naturalism and pictorialism and replaced them with discrete visual elements. Their impact, however, was different. [...] [Pellán's designs were] much more intrusive than the designs of Wilkinson and Grant¹⁶.

L'artiste semble davantage s'inspirer librement du travail de Grant plutôt qu'être véritablement influencé par lui. Notre analyse démontrera qu'en fait, la scénographie de Pellán, plus insolite, a même détourné l'attention des spectateurs du travail des comédiens.

---

¹⁶ Leonore Leiblein et Patrick Neilson, *loc. cit.*, p. 400.

La scénographie du Soir des rois

La pièce a été présentée à la Salle du Gesù à Montréal, du 21 mars au 6 avril 1946¹⁷. Pellan a alors conçu les costumes, mais également les décors, les maquillages, les meubles et les accessoires de la production¹⁸. Six toiles de fond ont été peintes par l'artiste avec l'aide de ses étudiants de l'École des Beaux-Arts de Montréal. Ces six tableaux, extrêmement colorés, n'évoquent aucun lieu réel, mais suggèrent plutôt une rue, le jardin d'Olivia ou la demeure d'Orsino. Nicole Clément affirme même que « dans les décors, il n'est pas question de structuration de l'espace scénique, au contraire on assiste à un aplatissement de celui-ci. C'est l'effet tableau et non l'effet scénique qui ressort de l'ensemble¹⁹. » L'effet tableau du décor se retrouvera alors en rapport avec les costumes. L'organisation presque picturale – à défaut d'être scénique – s'organisera dans le contraste des couleurs du costume avec celles de la toile.

Les costumes obéissent à la même logique des formes géométriques, des ornements ou des motifs que dans l'art pictural, créant une atmosphère proche de celle du cirque. Les personnages dits ridicules portent des costumes de bouffons : le gourmand Sire Tobie porte des rembourrures sur lesquelles sont peintes une fourchette et un couteau, alors que le pitre Feste est coiffé d'un tricorne pour le moins farfelu où l'on trouve trois visages aux expressions différentes à l'extrémité de chacune des cornes. L'uniforme quasi futuriste des officiers ressemble pour sa part davantage au costume d'un super-héros de bande dessinée qu'à un personnage shakespearien (Ill.1). Le jeu avec les formes mêmes du costume par des rembourrures, des excroissances ou des effets d'aplatissement constitue un ensemble très particulier. Les couleurs et les motifs

---

¹⁷ Nos informations sur la création proviennent de différents ouvrages sur Alfred Pellan et sur le père Émile Legault, mais surtout sur le témoignage et les anecdotes de Jean-Louis Roux dans Alfred Pellan, *Sept costumes et un décor de Pellan pour « La Nuit des rois » de Shakespeare*, [anecdotes de Jean-Louis Roux], Montréal, Éditions de la Guilde graphique, 1971, 11 feuillets.

¹⁸ Nos descriptions des costumes de la production du *Soir des rois* (1946) proviennent à la fois des photographies d'André LeCoz prises lors des représentations et des descriptions extrêmement détaillées de Nicole Clément, dans son mémoire de maîtrise intitulé *Alfred Pellan et Le Soir des rois. Analyse de l'œuvre scénique*, op. cit., qui a eu accès pour son étude à des documents d'archives, d'autres photographies et même certains costumes encore conservés.

¹⁹ Nicole Clément, op. cit., p. 68.

III.1 : Exemple des rembourrures et des costumes de superhéros de Pellan, dans la production de *La nuit des rois* (1968). Gracieuseté du Théâtre du Nouveau Monde (Montréal).

qu'utilise Pellan créent une texture unique, la scène devenant de ce fait une œuvre picturale en trois dimensions. L'originalité et l'avant-gardisme des costumes et leur interaction visuelle avec les toiles de fond se rapprochent d'un style surréaliste ou d'un psychédélisme avant la lettre.

Les costumes ont cependant été difficiles à réaliser et le passage de la maquette au costume ne s'est pas fait sans heurts. Le manque de temps obligea Pellan à peindre certains motifs, tels que les formes géométriques, les lignes et les tourbillons, directement sur les costumes. Si ce choix amplifie l'effet de tableau vivant, cette technique accuse toutefois des ratés en raison de la surcharge des motifs qui auraient été avantageés s'ils avaient été cousus au lieu d'être peints. La couture des ornements sur les costumes aurait apporté une précision et une meilleure composition du dessin, sur lequel Pellan s'emportait en alourdissant souvent le vêtement de formes superflues. Cette surabondance de couleurs, de motifs et de textures se retrouve d'ailleurs dans la plupart des éléments de la scénographie.

Plusieurs journalistes ont critiqué Pellan, l'accusant de dépasser les bornes du théâtre fonctionnel, c'est-à-dire, d'empiéter sur les autres

aspects de la production, en particulier le texte et le travail des acteurs. Éloi de Grandmont fait à ce propos la remarque suivante :

Chacun des costumes a fait l'objet d'observations psychologiques. Dans le costume de Malvolio, par exemple, on a déjà tout le personnage de Malvolio et on l'a presque compris avant qu'il dise une parole. Même chose pour Sire Tobie, pour Feste, pour Viola et pour les autres²⁰.

Comme chez les *lazzi* de la *commedia dell'arte*, le costume devient le personnage, limitant ainsi de façon considérable la liberté et la possibilité de nuances dans le jeu des acteurs. Cette surabondance de signification vestimentaire prend alors, selon Jean Luce, le relais du travail d'analyse que l'acteur a pu faire sur son personnage : « La violence de ses couleurs et l'audace de ses formes nuisent au développement de l'action et au jeu des acteurs²¹. » De plus, l'illustration du propos de la pièce est perturbée par la scénographie de Pellan qui transmet une vision plutôt simpliste de la pièce. Ni la mise en scène ni l'interprétation des comédiens ne semblent réussir à attirer l'attention du spectateur qui est absorbé dans la contemplation de l'œuvre de Pellan.

Le cas de Viola/Césario

La rencontre entre les Compagnons et l'artiste peintre Alfred Pellan mènera à la production de 1946 du *Soir des rois*, que nous proposons d'analyser à travers les costumes du personnage de Viola. La reprise de la scénographie de Pellan dans la production de *La Nuit des rois* en 1968 au Théâtre du Nouveau Monde nous permettra ensuite de déterminer comment les deux productions ont influencé le théâtre au Québec. Les costumes du personnage de Viola ne sont certes pas les plus spectaculaires qu'a dessinés Pellan, mais ils demeurent particulièrement intéressants à étudier en raison des nombreuses associations que l'on peut faire entre eux et les costumes des autres personnages de la pièce (Ill.2). L'ambiguïté du travestissement se reflète non seulement dans le texte et dans le jeu des personnages, mais aussi dans les deux costumes que porte l'actrice interprétant Viola : un

---

²⁰ Éloi de Grandmont, « Le combat Pellan-Shakespeare dans la "Nuit des rois" aux Compagnons », *Le Canada*, Montréal, 26 mars 1946.

²¹ Jean Luce, « *La nuit des rois*, un spectacle éblouissant de couleurs et de sons », *La Presse*, Montréal, 25 mars 1946, p. 5.

III.2: Les personnages d'Olivia et de Viola travestie en Césario, dans la production de *La nuit des rois* (1968). Photographie d'André LeCoz, tirée de l'article de Robert Ayre, « Pellan versus the Bard », *Canadian Art*, vol. 3, n° 4, juillet 1946, p. 162-165.

costume de femme qu'elle porte au début de la pièce et lorsqu'elle reprend sa véritable identité à la scène finale²² et un costume d'homme qu'elle revêt lorsqu'elle se cache sous les traits de Césario.

La coupe du costume de Viola travestie en Césario, qui suggère la fin du XVII^e ou le début du XVIII^e siècle, est plutôt conventionnelle par ses lignes et ses volumes et agit, sans être tout à fait fidèle aux habits de l'époque, à titre de repère historique. Ce sont les couleurs et les motifs qui portent la signature distinctement contemporaine et fantaisiste de Pellan. D'après les maquettes, les motifs dessinés sur le costume de Césario devaient être le miroir de ceux de son frère jumeau, Sébastien,

²² Il faut noter que la pièce de Shakespeare ne mentionne pas que Viola revêt des vêtements féminins à la fin de la pièce. La plupart des productions se terminent alors que Viola porte encore les habits de Césario. Mais, le choix de Pellan n'est pas unique. Mentionnons, entre autres, la production de 1955 de la Royal Shakespeare Company, dans une mise en scène de John Gielgud, où Vivien Leigh porte une magnifique robe lors de la scène finale.

III.3 : Justaucorps de Césario et de Sébastien dans la production de *La nuit des rois* (1968). Gracieuseté du Musée des Maîtres et Artisans du Québec (Montréal).

c'est-à-dire, inversés. Cet effet miroir ne sera réalisé qu'en 1968, puisqu'en 1946, le manque de temps a fait que seules les rayures du col ont été inversées.

Grâce aux recherches de Nicole Clément et aux photographies obtenues, nous savons que Césario et Sébastien portaient un justaucorps en velours de coton uni, qui était partagé en deux sections, comme si le corps avait été coupé à la verticale en son centre (Ill.3). Chez Césario, les deux sections sont dans les tons de vert, l'une, vert menthe à gauche et l'autre, turquoise à droite ; alors que, chez Sébastien, l'une est bleu ciel à gauche et l'autre bleu pâle à droite. Des motifs géométriques ornent le corsage et les manches des deux justaucorps : des cercles, rectangles et triangles, parfois noirs, parfois blancs, sont peints sur les costumes. Pellan orne chacune des basques des justaucorps d'un motif propre à son esthétique, identifiant ainsi d'une façon particulière le vêtement de chacun des jumeaux. Ces motifs s'opposeront de façon asymétrique sur les costumes de 1968. Le justaucorps possède également un grand col en velours noir sur lequel sont peintes des rayures roses sur la version 1946 et orangées sur celle de 1968, mais où elles sont asymétriques dans les deux versions : d'un

III.4 : Les personnages de Sébastien et de Viola/Césario, dans la production de *La nuit des rois* (1968). Gracieuseté du Théâtre du Nouveau Monde (Montréal).

côté, les rayures sont horizontales et de l'autre, elles sont verticales. Les chausses des deux personnages sont composées des mêmes rayures et damiers jaunes et noirs, de façon symétrique dans la version de 1946 et asymétrique dans la version de 1968. Les tons contrastés et la couleur différente d'une jambe à l'autre amplifient l'effet miroir (III.4).

Cet effet miroir entre les deux costumes souligne de façon explicite le lien de parenté entre les deux personnages, mais démontre aussi qu'il s'agit bien de deux personnes différentes. Ce choix de Pellan est très particulier puisque la tradition veut, sous l'influence des didascalies internes du texte, que les costumes des jumeaux soient identiques. À ce sujet, il nous a été impossible de recenser une production de langue française ou anglaise de *Twelfth Night* qui ait fait le choix de différencier les jumeaux par la couleur et les motifs de leurs costumes. Le costume ajoute ainsi à l'ambiguïté du travestissement de Viola, qui, en s'habillant en homme, décide, volontairement ou non, de revêtir des habits très semblables, mais non identiques à ceux de son frère, qu'elle croit mort. Pellan souligne alors le choix de Viola de ne pas prendre le nom de son frère. Maurice Hunt, dans son article « Viola/Cesario, Caesarean Birth, and Shakespeare's *Twelfth Night* », note que :

Since Shakespeare's Viola precisely imitates the « fashion, colour, [and] ornament » (III.iv.373) of her presumably lost twin brother Sebastian in her assumed disguise, one would think that the playwright would have her adopt his name, too²³.

Viola décide de s'habiller en homme sans toutefois prendre l'identité de son frère, puisqu'elle choisit de prendre le nom de Césario. La différence entre les deux costumes accentue alors ce choix de Viola et le fait qu'Olivia épouse un homme qui semble identique à Césario, mais qui ne porte pas le même nom (Ill.5).

Ill.5 : Les personnages d'Orsino, Viola/Césario, Sébastien et Olivia, dans la production de *La nuit des rois* (1968). Photographie d'André LeCoz, tirée de l'article de Germain Lefebvre, « Pellan et "la nuit des rois" », *Cahiers de théâtre Jeu*, Montréal, n° 47, août 1988, p. 25-34.

La ressemblance entre les deux costumes excuse toutefois la méprise d'Olivia, mais souligne d'autant plus la relation trouble entre les deux jeunes femmes et l'érotisme ambigu de Viola/Césario. Hélène Tremblay affirme que le scénographe soulève intentionnellement cette ambiguïté « par les lignes [...] souvent en deux couleurs ou par des

²³ Maurice Hunt « Viola/Cesario, Caesarean Birth, and Shakespeare's *Twelfth Night* », *The Upstart Crow*, n° 21, 2001, p. 7.

formes.²⁴» L'ambiguïté supplémentaire du costume s'ajoute à l'ambivalence déjà présente dans le texte en ce qui concerne la relation entre certains personnages ; tels que les sentiments presque amoureux d'Orsino pour Césario et ceux de Viola pour Olivia. Le caractère homosexuel de ces sentiments n'est évidemment pas exploité par Shakespeare, mais peut toutefois être amplifié par le jeu des acteurs et par les costumes de Pellan. C'est ainsi que certains personnages qui ne possédaient pas un caractère ambigu (Orsino, Olivia), le deviennent par le jeu des lignes et des couleurs de leurs costumes qui évoquent leurs affinités avec le personnage de Viola/Césario.

Le maquillage des comédiens est aussi très coloré. Chaque visage est séparé en deux par une verticale qui suit l'arête du nez : l'une des deux parties est blanche alors que l'autre est colorée d'une couleur différente selon le personnage : violet, chez Olivia ; rose, chez Viola ; bleu, chez Sébastien, qui souvent, correspond à la couleur dominante de leur costume. Les maquillages démontrent la double personnalité des personnages, une blanche et une colorée, comme si, à l'instar de Viola, tous les personnages se travestissaient ou portaient un masque, présentant une personnalité différente de la leur en public. Joseph H. Summers écrit à ce sujet, dans son article « The Masks of *Twelfth Night* » :

Every character has his mask, for the assumption of the play is that no one is without a mask in the serio-comic business of the pursuit of happiness. The character without disguises who is not ridiculous is outside the realm of comedy. Within comedy, the character who thinks it is possible to live without assuming a mask is merely too naive to recognize the mask he has already assumed²⁵.

L'absence de naturel de ces maquillages démontre que tous les personnages portent un masque, prétendent être quelqu'un qu'ils ne sont pas : Olivia affirmera qu'elle est amoureuse du Duc afin de recevoir à nouveau la visite de Césario, le bouffon Feste revêtira les habits d'un pasteur dans le but de malmener Malvolio et Sébastien prétendra être Césario afin d'épouser Olivia. Soulignons d'abord que

²⁴ Hélène Tremblay, *Costume de scène et modernité : étude de cinq costumes représentatifs de cinq paradigmes différents*, Montréal, Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise, École supérieure de théâtre, 1997, p. 45.

²⁵ Joseph H. Summers, « The Masks of *Twelfth Night* », dans Leonard F. Dean, *Shakespeare. Modern Essays in Criticism*, Édition révisée, New York, Presses de l'Université d'Oxford, 1967, p. 135.

Viola ne portera plus ce maquillage alors qu'elle revêtira ses habits féminins à la scène finale. Elle ne prétendra plus être quelqu'un d'autre et se présentera sous sa véritable identité au Duc. Pellan fait cependant le choix de laisser les autres personnages maquillés, comme si la mise à nu de Viola était, elle, complète.

Cette séparation du corps de l'acteur en deux parties à travers une ligne verticale en son centre et les jeux d'inversion se retrouvent chez tous les personnages dits amoureux, c'est-à-dire Viola, Sébastien, Orsino, Maria et Curio (Ill.6). Une inversion construite par la couleur ou par les motifs qui montrent les harmonies ou les discordances entre les personnages. Nicole Clément note que

Ce jeu d'opposition et d'organisation en lignes, damiers et formes géométriques de l'ornementation des costumes fait penser aux principes utilisés dans la composition des figures d'un jeu de cartes où rois, reines et valets sont représentés par leur double image, renversée et opposée²⁶.

Ill.6 : Le personnage de Viola travestie en Césario, dans la production de *La nuit des rois* (1968). Gracieuseté du Théâtre du Nouveau Monde (Montréal).

²⁶ Nicole Clément, *op. cit.*, p. 35.

Il est à noter que les costumes pelliens ont avantage à être vu de face, tout comme le sont les figures d'un jeu de cartes. L'aplanissement de certains costumes tend également à suggérer l'image de ces figures royales de carton.

Chaque costume possède des motifs particuliers à chacun d'eux et où l'asymétrie des formes est généralisée. Olivia est l'unique personnage dit « amoureux » à ne pas participer ni au jeu d'opposition, ni à l'asymétrie des motifs

III.7 : Costume de la robe de Viola pour la production de *La nuit des rois* (1968).

un choix plutôt étrange puisque la symétrie des motifs se retrouve sur les personnages dits « ridicules » ou « utiles », tels que Fabien, Maria, et Sire Tobie. Est-ce que Pellan serait en train d'affirmer qu'Olivia est ridicule ou n'est qu'un personnage secondaire ? Cela serait étonnant. Toutefois, il veut clairement marginaliser Olivia par rapport aux autres personnages principaux.

À la scène finale, Pellan souligne l'opposition entre les personnages de Viola et d'Olivia lorsque Viola revêt des habits féminins pour la première fois (III.7). Sa robe rose et bleue est tout l'opposé de la robe d'Olivia, l'une est de couleur pâle, longue, fluide et suit les formes du corps tandis que l'autre est de couleur foncée, chargée d'ornementations, faite d'un tissu à texture rigide. De plus, la robe de Viola ne suit plus la division centrale, caractéristique des costumes des personnages amoureux, puisque la ligne suit une diagonale. Nicole Clément note également que des nœuds sur la robe « disposés en échelle ferment les ouvertures le long du

corsage et des manches. Un motif semblable à un cœur est dessiné sur le sein droit²⁷. » Cette robe, si résolument contemporaine, sans référence à l'époque élisabéthaine, veut se démarquer du costume d'Olivia, où les références historiques sont explicites (Ill.8). La féminité de la robe de Viola s'oppose aussi aux costumes masculins de Césario et de Sébastien tandis que Viola se révèle au grand jour comme femme et comme l'amoureuse du Duc Orsino.

Ill.8 : Les personnages de Maria et d'Olivia, dans la production de *La nuit des rois* (1968). Gracieuseté du Théâtre du Nouveau Monde (Montréal).

L'artiste a toutefois pris le soin de souligner les contours de tous les costumes, les motifs géométriques et les ornements d'une ligne noire qui marque et rappelle au spectateur qu'il est devant une œuvre picturale en trois dimensions. Le scénographe exploite alors les propriétés du dessin dans un contexte inhabituel, utilisant la ligne noire qui, selon Nicole Clément, sert à « suggérer le mouvement (rythme) et à affirmer l'aplatissement des figures (décoratif)²⁸. » Pellan reproduit les gestes du peintre, comme si la scène était un tableau. La toile de fond, d'où tous les effets de perspective et de réalisme ont été

²⁷ *Ibid.*, p. 32-33.

²⁸ *Ibid.*, p. 53-54.

retirés, et les costumes, qui réfèrent au dessin et sur lesquels il a peint les différents motifs, accentuent cet effet de tableau vivant. Toutefois, comme nous l'avons mentionné précédemment, les costumes ont été dessinés pour être vus de face, puisque l'on perd souvent l'effet d'asymétrie ou d'opposition ainsi que les motifs décoratifs lorsque les acteurs se déplacent.

Plusieurs critiques de l'époque, dont André Langevin, ont été éblouis par les costumes flamboyants, mais ne purent que déplorer le clivage entre ces costumes et le reste de la production :

Du coup, le spectateur a perdu tout intérêt dans l'œuvre que la troupe interprétait et ne s'est plus occupé que des toiles de Pellan et des costumes. Ces toiles et ces costumes étaient d'une trop grande splendeur et d'un intérêt trop évident pour que les Compagnons se permettent des fautes²⁹.

Les comédiens, vêtus de tels costumes et récitant avec difficulté le texte vieilli de François-Victor Hugo, n'ont pas été à la hauteur de Pellan, ni de Shakespeare.

La scénographie de La Nuit des rois

En 1968, soit vingt-deux ans plus tard, Jean-Louis Roux est le nouveau directeur artistique du Théâtre du Nouveau Monde (TNM). Ce dernier rencontre à nouveau Pellan, dans le cadre de ses recherches de costumes de productions shakespeariennes pour l'exposition célébrant le centième anniversaire du Festival de Stratford. Roux retombe alors sous le charme des costumes et propose au peintre de remonter *La Nuit des rois*.

Il faut tout d'abord rappeler que le TNM a été fondé à Montréal, en 1951 et qu'il est encore aujourd'hui l'une des compagnies les plus illustres du Canada francophone. Le TNM a présenté *La Nuit des rois* au Théâtre Port-Royal de la Place des Arts de Montréal du 13 décembre 1968 au 19 janvier 1969. Bénéficiant d'importantes subventions gouvernementales, la troupe jouit alors d'une latitude financière beaucoup plus grande que les Compagnons de Saint Laurent. Jean-Louis Roux était donc très heureux de pouvoir mettre à la disposition

---

²⁹ André Langevin, « "La Nuit des rois", de Shakespeare. Alfred Pellan et les Compagnons », *Le Devoir*, Montréal, 25 mars 1946.

de Pellan un atelier, des assistants, des coupeurs, des couturières et des peintres afin de lui permettre de réaliser ce qu'il avait projeté de faire en 1946.

Les costumes confectionnés en 1968 ont alors pu être plus fidèles aux maquettes d'origine, datant de 1946. Pellan a cependant simplifié quelques costumes afin de diminuer le nombre d'ornementations qui chargeaient beaucoup trop les anciens costumes. Il ne fit que quelques modifications aux toiles de fond qui furent toutes repeintes sur des écrans plus larges, puisque la scène du Théâtre Port-Royal était beaucoup plus grande que celle de la salle du Gesù, où avait été présentée la version de 1946. L'artiste a aussi dessiné et confectionné de nouveaux meubles, des épées et des instruments de musique qui furent tout aussi colorés et flamboyants que les autres éléments de la scénographie. Pellan a, de plus, ajouté les costumes de trois personnages secondaires, qui avaient été retirés de la production des *Compagnons*. Il est à noter que c'est lui qui fit le choix de les ajouter et que Jean-Louis Roux, maintenant metteur en scène, agréa au désir de l'artiste. Martial Dassylva reprocha d'ailleurs à Roux, qui a également signé la traduction du texte, intitulé cette fois *La Nuit des rois*, de travailler beaucoup plus en fonction de Pellan que de Shakespeare :

En choisissant le style de la *commedia dell'arte*, Jean-Louis Roux essaie de s'aligner sur la vision plastique de Pellan. Il en découle un clivage entre les deux intrigues principales de la pièce dont l'équilibre se trouve amoindri, l'intrigue amoureuse faisant figure de hors-d'œuvre, tellement on exagère la bouffonnerie du trio Sir Toby – Sir Andrew – Maria³⁰.

Roux ne semble pas avoir réussi à se détacher de la scénographie de Pellan et refait les mêmes erreurs que le père Legault. Le jeu des acteurs souffre encore des costumes et décors de l'artiste et le texte ne réussit pas à respirer ni à prendre son élan.

La force d'attraction visuelle qu'exerçait l'œuvre de Pellan en 1946, et qui avait été si décriée par les critiques de l'époque, est reproduite dans la production de 1968. Martial Dassylva déclare alors que

---

³⁰ Martial Dassylva, « Shakespeare et la peinture n'ont pas fait bon ménage », *La Presse*, Montréal, 21 décembre 1968, p. 24.

Le décorateur se sert de l'œuvre comme d'un prétexte et [...] il ambitionne avant tout de transmettre sa vision personnelle du monde. On assiste, [alors], à un phénomène d'écartèlement entre l'œuvre et son expression plastique, l'infléchissement pouvant aller jusqu'à une trahison pure et simple des intentions de l'auteur ou à une défiguration de son œuvre³¹.

La plupart des critiques de l'époque abondent dans le même sens en critiquant la décision de Roux de laisser le peintre faire à sa guise, transformant la pièce de Shakespeare, une fois de plus, en exposition d'œuvres d'Alfred Pellan. Certains iront même jusqu'à affirmer que le travail du scénographe a rétréci l'univers shakespearien et que la gratuité même de sa démarche n'était que vaine et superficielle.

Aujourd'hui, les costumes et les décors de Pellan...

Aujourd'hui, les costumes et les décors d'Alfred Pellan pour ces deux productions de *Twelfth Night* font désormais partie des annales de l'histoire du théâtre au Québec. À la suite de la production de 1968, les costumes ont fait l'objet de plusieurs expositions dans différents musées de la province et au Centre culturel canadien à Paris en 1971 (Ill.9). La scénographie pellanienne a alors été séparée du reste de la production pour intégrer l'ensemble de l'œuvre artistique du peintre. Lieblein et Neilson ajoutent :

Though in 1946 Pellan's designs may have upstaged Shakespeare, both Pellan and the Compagnons were working within a shared modernist aesthetic which was creating a new place for the arts in Québec. By 1968 the designs had become a cultural property. The inspirational quality of a shared exploration in 1946 became in 1968 a homage to the world-renowned artist Pellan³².

Les costumes et les toiles de fond devinrent des artefacts culturels puisque ce n'est pas pour leurs qualités théâtrales que les éléments de la production ont été exposés mais bien pour leurs qualités esthétiques et picturales.

Les deux productions du *Soir des rois* et de *La Nuit des rois* ont été conçues par deux compagnies montréalaises reconnues, les Compagnons de Saint Laurent et le Théâtre du Nouveau Monde, toutes

---

³¹ *Idem*.

³² Leanore Lieblein et Patrick Neilson, *loc. cit.*, p. 413.

les deux, dans un lieu relativement conventionnel, une salle à l'italienne. Pellan a, de ce fait, conçu la scénographie d'un texte dit classique dans un contexte institutionnel et dans le respect des normes de la tradition, où l'originalité de sa démarche reste principalement esthétique et picturale. Et pourtant, l'artiste a imposé sa propre vision à un univers qu'il ne connaissait pas ou très peu et ouvert « une brèche dans la conception visuelle au théâtre québécois³³. »

III.9 : Salle d'exposition des œuvres d'Alfred Pellan provenant de la production de *La nuit des rois* (1968). Gracieuseté du Musée national des Beaux-Arts du Québec (Québec).

En somme, tout comme Barker et Copeau avant lui, le père Émile Legault a mis en scène *Le soir des rois* de Shakespeare alors qu'il était à la recherche d'une nouvelle façon de faire du théâtre, en réaction aux genres convenus qui ont marqué le début du xx^e siècle. En 1946, les Compagnons de Saint Laurent prirent ainsi part au renouveau moderniste du théâtre québécois. En 1968, Jean-Louis Roux voulut donner à Pellan la chance de refaire sa scénographie avec des moyens financiers et techniques à la hauteur du talent du peintre. La production devenait ainsi un prétexte pour réexposer le travail du peintre.

---

³³ Nicole Clément, *op. cit.*, p. 110.

Les toiles de fond et les costumes prirent ainsi une importance démesurée par rapport au reste de la production, et sont désormais exposés dans les musées davantage comme des artefacts culturels et des œuvres d'art de l'artiste-peintre que comme des signes du personnage et du déguisement. L'influence de l'artiste sur l'histoire du théâtre au Québec en est une de réveil des consciences, de choc culturel davantage que d'une réelle réflexion sur la scénographie québécoise. Le travail de Pellan n'a pas fourni de solution aux problèmes réels de la représentation en trois dimensions de l'espace scénique. Il ne s'agit pas d'une démarche esthétique concertée, mais plutôt d'un événement ponctuel qui a cependant laissé sa marque comme une des scénographies parmi les plus flamboyantes de l'histoire du théâtre au Québec.

Roxanne MARTIN