

LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD

de **Marivaux** mise en scène de **Galin Stoev**

Alors que leurs pères viennent de décider de les marier, Dorante et Silvia ne se sont encore jamais vus. Pour « examiner un peu » son prétendu, la jeune fille échange ses vêtements avec sa suivante, Lisette. Mais le jeune homme a eu exactement la même idée : il arrive auprès d'elle sous le nom de Bourguignon, avec son valet, Arlequin, qui se pavane dans les habits de maître. Une double intrigue s'engage...

Notice sur *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Gallimard, coll. « La Pléiade » par Henri Coulet et Michel Gilot

1 ANALYSER L'IMAGE



Photographie de répétition
Alexandre Pavloff, Léonie Simaga © Brigitte Enguérand



Photographie de répétition
Suliane Brahim, Pierre Louis-Calixte © Brigitte Enguérand

QUESTIONS

- Quels sont les jeux d'opposition marqués par les costumes des deux couples ?
- Quels sont les jeux de scène induits par les costumes ?
- À quel imaginaire renvoie chacun des costumes ?
- Comment le costume rend-il compte des limites du travestissement ?
- À partir de la pièce de Pirandello *Henri IV*, montrez que les travestissements des uns et des autres, voulus ou subis, construisent une mascarade dont l'issue ne peut être que tragique.



2 ÉTUDIER LE TEXTE

Dorante. *Eh bien, tu quittes la fille d'Orgon, lui as-tu dit qui tu étais ?*

Arlequin. *Pardi oui, la pauvre enfant, j'ai trouvé son cœur plus doux qu'un agneau, il n'a pas soufflé. Quand je lui ai dit que je m'appelais Arlequin, et que j'avais un habit d'ordonnance : Eh bien mon ami, m'a-t-elle dit, chacun a son nom dans la vie, chacun a son habit, le vôtre ne vous coûte rien, cela ne laisse pas que d'être gracieux.*

Dorante. *Quelle sottise histoire me contes-tu là ?*

Arlequin. *Tant y a que je vais la demander en mariage.*

Dorante. *Comment, elle consent à t'épouser ?*

Arlequin. *La voilà bien malade.*

Dorante. *Tu m'en imposes, elle ne sait pas qui tu es.*

Arlequin. *Par la ventrebleu, voulez-vous gager que je l'épouse avec la casaque sur le corps, avec une souguenille, si vous me fâchez ? Je veux bien que vous sachiez qu'un amour de ma façon, n'est point sujet à la casse, que je n'ai pas besoin de votre friperie pour pousser ma pointe, et que vous n'avez qu'à me rendre la mienne.*

Le Jeu de l'amour et du hasard, acte III, scène 7

NOTE D'INTENTION DE GALIN STOEV, METTEUR EN SCÈNE

Les costumes souligneront davantage les préjugés que chaque classe a sur l'autre que la réalité vestimentaire de celle-ci. Un peu comme ces nouveaux riches qui sont souvent « à côté » des codes, et ne sont jamais tout à fait crédibles. Inévitablement, il y a aussi cette notion de carnaval, puisqu'il y a travestissement. Le carnaval, on le sait, était le moment où l'on bousculait la normalité, où l'on avait le droit de parler à ses dieux et à ses démons. J'ai lu qu'à Babylone avait lieu un carnaval où l'on prenait un prisonnier qu'on mettait pendant sept jours à la place du roi. Pendant sept jours, il mangeait dans le palais, s'habillait comme le roi, couchait avec ses femmes... Puis, le septième jour, on le fouettait jusqu'à le mettre à mort, telle une offrande aux dieux. Il y a là quelque chose de tragique qui, chez Marivaux, résonne sur le plan intime, sentimental. Même si cela peut paraître très « précieux », c'est au fond très triste, car les personnages se font vraiment très mal. Derrière le côté artificiel, il y a des cicatrices, des blessures profondes. Espérons quand même qu'à la fin ces deux couples trouvent quelque chose qui ressemble à de l'amour. C'est ce qui les sauverait de tout le reste. Car ils ont beaucoup perdu pendant la pièce.

Galina Stoev juillet 2011 Propos recueillis par Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française

QUESTIONS

- Comment le travestissement permet-il à Arlequin, dans un ultime revirement, de se jouer de son maître Dorante ?
- Comment analyser la métaphore filée du costume ?



3 PROLONGER

EN SOMME, le bon costume de théâtre doit être assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites. Le costume est une écriture et il en a l'ambiguïté : l'écriture est un instrument au service d'un propos qui la dépasse ; mais si l'écriture est ou trop pauvre ou trop riche, ou trop belle ou trop laide, elle ne permet plus la lecture et faillit à sa fonction. Le costume aussi doit trouver cette sorte d'équilibre rare qui lui permet d'aider à la lecture de l'acte théâtral sans l'encombrer d'aucune valeur parasite [...]. Il lui faut à la fois être matériel et transparent on doit le voir mais non le regarder.

Roland Barthes, « *Les Maladies du costume de théâtre* » in *Essais critiques*, 1964

ON NE PEUT POSER le problème qu'en s'interrogeant sur la manière dont un acteur va jouer avec un costume. Le point de départ est toujours le même : quel costume pour quel acteur ? [...]

Je considère les acteurs comme étant les personnages eux-mêmes et je conçois souvent les signes vestimentaires à partir de leur propre physique. Comment ce corps, cette personnalité qui est devant moi pourrait s'habiller dans une telle situation sans que s'opèrent pour autant des transformations du corps ? [...]

Ces derniers temps, ce qui m'a intéressé le plus dans la réalisation des costumes d'époque a été la recherche d'une manière assez subtile de nier le regard historique sans introduire aucun signe de modernité, sans opérer des transpositions volontaristes. Ce qui me préoccupait, c'était de saisir comment le costume peut être regardé par le spectateur sans qu'il se préoccupe de son historicité. Il perçoit le costume comme éloigné dans le temps mais sans qu'il agisse comme une vitre qui emprisonne la contemporanéité de l'acteur, de son corps, de son jeu. Voici la question : comment mettre en présence simultanément la dimension historique, culturelle, et le regard contemporain grâce à ce que l'acteur raconte par sa présence ? Je refuse tout autant la mise à distance et l'évidence des signes contemporains, le but étant que le spectateur saisisse l'historicité aussi bien que l'épaisseur contemporaine de l'acteur.

La morphologie des corps est primordiale. Elle commande différemment et le jeu et les costumes, car si j'ai à faire un spectacle XVIII^e avec des acteurs français, allemands ou grecs, la conception des costumes va varier. Cela tient à des différences de morphologie, mais aussi à la mémoire des corps, car la mémoire du costume XVIII^e n'est pas la même pour un acteur grec ou un acteur français. Et cette mémoire-là a des retombées sur le port du costume ; je dois toujours en tenir compte.

Yannis Kokkos, *Le Scénographe et le héron*, Actes Sud, p. 65

PAS UN COSTUME mais une idée de costume. Un costume Louis XIV, qui ne soit pas Louis XIV tout en étant Louis XIV... bref une abstraction. Plus l'image proposée sera juste, proche de l'archétype, plus l'imaginaire du spectateur pourra l'absorber et l'amplifier.

Geneviève Serin-Doring cité par Agnès Pierron dans *Le Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert 2009

QUESTIONS

- À la lecture des trois textes ci-dessus et après avoir vu la mise en scène de Galin Stoev, montrez comment le metteur en scène fait des costumes des « vitres » tantôt opaques, tantôt transparentes ?



4 REBONDIR

Les expressions du théâtre liées au costume

ÉTABLIR LE COSTUME : définir le rôle, cerner le personnage.

FAIRE VOIR LES COUTURES : se dit d'un comédien dont on repère les trucs, les procédés de jeu récurrents.

COUTURIÈRE : dernière répétition d'une pièce de théâtre, qui permettait aux couturières de retoucher éventuellement les costumes.

RÔLE À MANTEAU : série de rôles masculins, comprenant des personnages d'un certain âge et exigeant une certaine représentation, qu'ils soient comiques ou sérieux. Cette appellation vient du manteau que portaient les acteurs pour interpréter ces rôles. Par exemple : Orgon, Chrysale, Harpagon, Arnolphe, George Dandin, Argan.

LE SERVICE DE L'HABILLEMENT À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Le service habillement comprend :

- un directeur des services de l'habillement
- un régisseur textile (échantillonnage en matière de tissus et de couleurs, suivi administratif et budgétaire des textiles et autres pour les ateliers)
- un atelier couture composé de :
 - huit personnes, dont un responsable d'atelier et une seconde, spécialisées dans les costumes féminins
- un atelier tailleur composé de :
 - sept tailleurs (dont un responsable d'atelier et un second, costumes masculins)
 - trois lingères (linge de corps dont chemises, fraises, dentelles, jabots et chemises)
 - deux repasseuses (entretien du linge de corps dont chemises, fraises, dentelles, jabots et chemises)
- deux modistes (responsable modiste et assistante, chapeaux, bonnets et coiffes)
- une régie costumes (une responsable et quatre assistants à la gestion des costumes)

S'ajoutent également neuf coiffeurs (coiffure, postiches, perruques, barbes, moustaches, rajouts) et quinze habilleuses (une responsable et une sous-chef, habillage et entretien)

LA NAISSANCE DU COSTUME DE THÉÂTRE : ENTRE REPRÉSENTATION SOCIALE ET ILLUSION THÉÂTRALE

1635

Un bail du 10 septembre 1653, concédant l'Hôtel de Bourgogne aux comédiens de la troupe royale pour trois ans, contient cette clause intéressante :

« la première chambre estant au-dessus de la grande porte dudit Hostel de Bourgogne pour eulx y habiller et enfermer les hardes, ensemble le passage par la grande montée du costé de la grande porte dudit Hostel ».

Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657, ouvrage collectif sous la direction de S. Wilma Holsboer, Slatkine Reprints, Genève, 1976

1637

Représentation du *Cid* de Corneille. Ébauche d'une réflexion sur la vraisemblance historique du costume.

1642

Richelieu offre à Bellerose un somptueux habit de cour pour la pièce *Le Menteur*, s'inscrivant dans la tradition des costumes de théâtre offerts par de riches protecteurs aux comédiens.

1703

Représentation de *L'Andrienne* de Baron au Théâtre-Français. Mademoiselle Dancourt apparaît « dans une sorte de robe longue ouverte ». Timide tentative de réforme du costume théâtral. Et lancement de la mode de la robe à l'andrienne.

1727

Reprise de *Tiridate* de Campistron. Les comédiennes Lecouvreur et Dangeville adoptent des costumes semblables en tous points aux personnages de la cour.

1734

La Clairon interprète le rôle de Didon dans la tragédie de *Le Franc de Pompignan*, et porte au cinquième acte une simple robe blanche sans parure ni panier, à l'image de son personnage désespéré.

1755

Voltaire met en scène *L'Orphelin de la Chine* et exige de la part du Théâtre-Français l'achat de costumes exotiques.

1792

Talma dans *Brutus* de Voltaire surprend le public : il apparaît en tenue romaine, les bras nus.

Trois diplômes permettent de rentrer dans les ateliers-costumes de la Comédie-Française :

- Diplôme de concepteur costumes délivré par l'ENSATT (École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre)
- DMA (Diplôme des métiers d'art)
- CAP couture



BIBLIOGRAPHIE



AGNÈS PIERRON
*Dictionnaire
de la langue du théâtre*
Le Robert, 2009



YANNIS KOKKOS
*Yannis Kokkos,
Le Scénographe et le héron*
Ouvrage collectif sous
la direction de Georges Banu,
Éditions Actes Sud Théâtre, 2004



JOËL HUTHWOHL
*Comédiens et
costumes des Lumières*
Bleu autour, 2011



*L'art du costume
à la Comédie-Française*
Bleu autour, 2011



ROLAND BARTHES
art. « Les Maladies
du costume de théâtre »
in *Essais critiques*, Le Seuil, 1964



ADOLPHE JULLIEN
*Histoire du costume au théâtre
depuis les origines du théâtre
en France jusqu'à nos jours*
Charpentier, éditeur. Paris, 1880



ANNE MARTIN-FUGIER
*Comédiennes, Les Actrices
en France au XIX^e siècle*
Éditions Complexe, 2008

SITOGRAPHIE

CNCS Centre national du costume de scène
www.cncs.fr

CERPCOS Corps et costumes de scène
www.cerpcos.com

EXPOSITION

La Comédie-Française s'expose au Petit Palais
www.petitpalais.paris.fr/fr/expositions/
la-comedie-francaise-s'expose-au-petit-palais

**L'art du costume à la Comédie-Française
au Centre national du costume de scène de Moulins**
<http://cncs.a-web.fr/expositions>

CONTACTS

MARINE JUBIN

responsable du service éducatif de la Comédie-Française
01 44 58 13 13
marine.jubin@comedie-francaise.org

JOSÉ GABLE

professeur référent de l'académie de Paris
01 44 58 15 65
jose.gable@comedie-francaise.org