

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MARIE-ANTOINETTE DANS LE DÉSORDRE :
RACONTER UNE PERSONNAGE HISTORIQUE PAR LE COSTUME

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
LISE-ANNE SIMARD

MAI 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La peur d'oublier quelqu'un me fait lire et relire cette page. Je me sentirais ingrate d'oublier qui que ce soit car je tiens à témoigner ma profonde reconnaissance à tous ceux et celles qui m'ont accompagnée, encouragée et soutenue tout au long de ce voyage abracadabrant.

Marc, qui m'a soutenue tout au long de ces années, dans le doute et l'exaltation. Merci pour tes mots, merci pour tes lectures, tes commentaires, merci d'accepter ces projets qui envahissent notre maison, merci pour tout, tout le temps.

Mes directeurs, puisqu'il en aura fallu trois pour venir à bout de ce projet : Monique, pour ta contribution constante, ta grande générosité qui a alimenté ma réflexion, pour ta confiance et pour avoir su être présente et discrète aux bons moments; Véronique, qui t'est insérée si aisément à mi-parcours et qui a su partager avec moi ton précieux savoir; Frédéric, qui m'a si judicieusement conseillé et guidé lors des premières étapes de ce bricolage d'idées. Vos encouragements, vos conseils et vos commentaires m'ont été d'une aide précieuse.

Mélanie, rien de tout cela n'aurait pu être accompli sans ta participation enthousiaste.

Jean-Francois, pour la grande générosité avec laquelle tu as spontanément plongé dans mon projet.

Marie-Chantale, Kathleen, Marie-Ève, Christine, Sharon, Livienne, Marie-Yolène, Yannick, Anne, William, Maman et tous les autres, pour votre participation.

Jean-Philippe, Stéphane, Patrick, René et Manuelle, mes collègues et amis, pour votre compréhension, votre participation presque involontaire et pour m'avoir supportée dans tous les sens du terme. Merci également à Barbara, qui exorcise comme personne les documents Word possédés du démon.

Patrice, pour tes commentaires toujours justes, précis et pertinents.

Mme Cooper, pour m'avoir fait ressentir toute l'émotion enfouie dans ces pièces soigneusement classifiées dans les sous-sols du Musée McCord.

Et des mercis en vrac à tous les autres, ceux qui ont à un moment ou un autre trempé un orteil dans ce projet. Merci. Toujours. Beaucoup.

AVANT-PROPOS

Présenter cette vidéo, c'est raconter l'histoire d'un très long processus qui trouve son origine dans le travail du théâtre : décor, costume, texte, voix, acteurs et représentations, processus qui puise dans les caprices, les anecdotes, les vérités et mensonges de la grande Histoire. Le texte que vous vous apprêtez à lire fait état de la recherche qui a précédé la réalisation d'une vidéo mettant en scène un déshabillage progressif du personnage de Marie-Antoinette d'Autriche et d'une exposition recontextualisant les costumes et les accessoires utilisés pendant le tournage. En plus de mettre Marie-Antoinette en relation avec sa mère, Marie-Thérèse de Habsbourg, ce récit vidéographique faisait appel à d'autres personnages qui portaient le récit: les Archivistes, les Bornes et les Africaines. Ce projet s'est élaboré selon une structure binaire d'oppositions: les deux bornes, les deux reines et les deux archivistes, puis les trois Africaines surgies des étrangetés de l'Histoire. Certaines parties de ce projet ont été développées par deux créateurs dont l'un fait du texte et l'autre du costume et qui se rencontrent dans des recherches où la scénographie est élaborée dans un atelier, qui est leur maison et leur théâtre. Les créateurs à l'origine de ce projet ont donc vécu dans le décor de la pièce, travaillant ce dernier au gré du quotidien. Ils ont dû composer avec cette présence durant une assez longue période, et Marie-Antoinette était donc, en quelque sorte, déjà entrée en scène depuis un certain temps lorsque la vidéo fut tournée. Au cours de cette création, qui tenait à la fois de la performance quotidienne et du théâtre d'appartement, ils ont appris à bien connaître cette intruse, ont décortiqué, classifié, classé, reclassé les faits et gestes du personnage à travers mille discussions, mille images et mille lectures, avant de la laisser enfin disparaître, se dissoudre dans la création. La recherche historique a guidé la conception des costumes des reines, tout comme l'imaginaire lié à l'atelier a modulé la conception

des costumes des autres personnages, que nous nommons « porteurs ». Dans la construction de cette histoire, le costume, réel et conceptuel, a servi de trame au texte, qui a ensuite guidé la gestuelle de l'actrice une fois le costume endossé. Cet objet théâtral, où le sculptural et le littéraire se rencontrent, a laissé à la toute fin une trace vidéo retravaillée qui a permis de présenter un résultat, témoin d'un long processus de travail d'atelier d'où le spectateur était, forcément, absent.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| AVANT-PROPOS..... | v |
| LISTE DES FIGURES..... | ix |
| RESUME..... | xi |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| PREMIÈRE PARTIE | |
| LES PORTEURS ET LE PROJET | 11 |
| CHAPITRE I | |
| LES GRANDS ARCHIVISTES : DES PAPIERS ET DES RONGEURS | 12 |
| CHAPITRE II | |
| LES AFRICAINES..... | 19 |
| CHAPITRE III | |
| LES BORNES | 26 |
| SECONDE PARTIE | |
| LES REINES | 29 |
| CHAPITRE IV | |
| MARIE-THERESE DE HABSBOURG..... | 30 |
| 4.1 Le travail de l'Histoire..... | 30 |
| 4.2 Le travail de l'imagination | 33 |
| CHAPITRE V | |
| MARIE-ANTOINETTE DE HABSBOURG-LORRAINE | 45 |
| 5.1 Le travail de l'Histoire | 45 |
| 5.1.1 Marie-Thérèse, premier architecte dans la construction du personnage Marie-Antoinette..... | 45 |
| 5.1.2 Les représentations de Marie-Antoinette en France..... | 46 |
| 5.1.3 Une image traversant l'Histoire et traversée par elle..... | 49 |
| 5.2 Le travail de l'imagination..... | 59 |
| 5.2.1 La robe de cour, le corps étoffé..... | 59 |

| | | |
|---|--|-----|
| 5.2.2 | La perruque | 67 |
| 5.2.3 | Le manteau des reines précédentes | 72 |
| 5.2.4 | Les jupons | 76 |
| 5.2.5 | Les paniers | 81 |
| 5.2.6 | Le corps baleiné, ou le corps modelé | 84 |
| 5.2.7 | Les bas et leurs jarretières, les chaussures | 90 |
| 5.2.8 | Les poches | 94 |
| 5.2.9 | La chemise | 98 |
| 5.2.10 | Le costume de veuve | 103 |
| 5.2.11 | Le costume de fiction | 107 |
| CONCLUSION | | 110 |
| APPENDICE A | | |
| GRAISSE, POUDRE ET VENT, TEXTE DE MARC FRACHON | | 119 |
| APPENDICE B | | |
| LE PERSONNAGE ABANDONNÉ: ÉLIZABETH PHILIPPINE MARIE HÉLÈNE DE FRANCE, DITE MADAME ÉLIZABETH | | 125 |
| APPENDICE C | | |
| EXPOSITION | | 128 |
| BIBLIOGRAPHIE | | 149 |

LISTE DES FIGURES

| | | |
|-------------|--|----|
| Figure 1.1 | Les Grands Archivistes | 18 |
| Figure 2.1 | Les Africaines..... | 23 |
| Figure 2.2 | Détail d'un costume..... | 24 |
| Figure 2.3 | Détail d'un costume..... | 25 |
| Figure 3.1 | Les Bornes | 28 |
| Figure 4.1 | La robe de Marie-Thérèse, vue de face. | 39 |
| Figure 4.2 | La robe de Marie-Thérèse, vue de dos. | 40 |
| Figure 4.3 | Gros plan sur le devant du corsage. | 41 |
| Figure 4.4 | Gros plan sur les manches. | 42 |
| Figure 4.5 | Gros plan sur l'un des yeux du jupon..... | 43 |
| Figure 4.6 | Le tableau représentant Marie-Thérèse..... | 44 |
| Figure 5.1 | La robe de cour. | 66 |
| Figure 5.2 | La robe de cour avec la pièce d'estomac visible..... | 67 |
| Figure 5.3 | La perruque..... | 72 |
| Figure 5.4 | Le manteau. | 75 |
| Figure 5.5 | Détail du manteau..... | 76 |
| Figure 5.6 | La jupe de dessus, dite « la modeste »..... | 79 |
| Figure 5.7 | Le second jupon, dit « la secrète ». | 80 |
| Figure 5.8 | Le troisième jupon, dit « le fripon ». | 81 |
| Figure 5.9 | Le panier articulé..... | 84 |
| Figure 5.10 | Le corps à baleines..... | 87 |
| Figure 5.11 | Détail du dos du corps à baleines..... | 88 |
| Figure 5.12 | Détail de l'une des bretelles du corps. | 89 |
| Figure 5.13 | Détail des bourrelets au bas du corps..... | 90 |
| Figure 5.14 | Les chaussures..... | 94 |
| Figure 5.15 | Les poches nouées à la taille..... | 97 |

| | | |
|-------------|------------------------------------|-----|
| Figure 5.16 | Les poches..... | 98 |
| Figure 5.17 | La chemise..... | 102 |
| Figure 5.18 | Détail de la chemise..... | 103 |
| Figure 5.19 | Le costume de veuve..... | 106 |
| Figure 5.20 | Le costume de fiction..... | 109 |
| Figure 5.21 | Détail de la queue de monstre..... | 109 |

RÉSUMÉ

Ce mémoire rend compte d'un long processus qui trouve son origine dans le travail du théâtre : décors, costumes, textes, voix, acteurs et représentations, processus qui puise dans les caprices, les anecdotes, les vérités et les mensonges de la grande histoire. Il fait état de la recherche qui a mené à la réalisation d'une vidéo mettant en scène le lent déshabillage d'un personnage célèbre, Marie-Antoinette d'Autriche, et à l'exposition recontextualisant les costumes et les accessoires utilisés pendant le tournage. En plus de mettre Marie-Antoinette en relation avec sa mère, Marie-Thérèse de Habsbourg, ce récit vidéographique a fait appel à d'autres personnages qui portent le récit : les Archivistes, les Bornes et les Africaines. À travers ces personnages secondaires, le corps du personnage-actrice Marie-Antoinette, surexploité par la culture populaire, est décortiqué, classifié, classé, reclassé et conceptualisé avant d'être utilisé comme point d'ancrage d'une création théâtrale. Dans la construction de cette histoire, le costume, réel et conceptuel, a servi de trame au texte, qui a ensuite guidé la gestuelle de l'actrice une fois le costume endossé. À travers un effeuillage menant au corps de l'actrice, le présent texte fait, couche après couche, état de cette réflexion sur le corps mis en scène et sur les capacités et limites de celui-ci à raconter une expérience sensible.

Mots-clés : apparence, image, corps, vêtement, peinture, vidéo, théâtre, costume, jeu.

INTRODUCTION

Dans la Genèse, le premier signe de la déchéance de l'Homme est celui de la découverte – puis de la honte - de la nudité par Adam et Ève, après avoir goûté au fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Ce mythe place le point fondateur de l'humanité au moment où l'être humain commence à réfléchir sur lui-même et ainsi à se différencier de l'animal, car « quelle que soit en effet sa culture, l'homme libre n'est jamais nu, même lorsqu'il est peu vêtu.¹»

Se vêtir est le propre de l'être humain. Dire de l'homme qu'il est « un singe nu » est un jeu de mots, car on ne rencontre pas dans la nature d'homme nu : il est au moins un singe « habillé », ou paré; si le vêtement n'existe pas toujours, les colliers, les ceintures, les coiffures ne font jamais défaut, dans les ethnies non parvenues à l'âge industriel, dont on a un peu trop tendance à assimiler les usages à ceux des ancêtres de la race humaine, sur lesquels nous avons moins de renseignements.²

Le vêtement est donc un signe tangible de la condition humaine. « Accepter de s'habiller, c'est entrer dans la société civilisée; Condorcet disait que le vêtement est le signe qui sépare l'homme de l'animal; Auguste Comte y voyait la marque de la civilisation, la preuve de l'empire de la raison sur les sens.³» Dans sa préface à *Le Costume, image de l'Homme*, Lydia Kamitsis citait Henri Michaux, pour qui « L'habillement est une conception de soi que l'on porte sur soi⁴».

¹ Nathalie Bailleu et Bruno Remaury. 1995. *Modes et vêtements*. Paris : Gallimard, p.14

² Yvonne Deslandres. 2002. *Le Costume, image de l'Homme*. Paris : Regard; Institut français de la mode, p.19

³ Yvonne Deslandres, 2002. *Ibid.*, p.20

⁴ Yvonne Deslandres. 2002. *Ibid.*, p.15

On n'utilise pas indifféremment les termes « vêtement », « habit » ou « costume ». L'étymologie du terme « habit », habitus, évoque la notion de « manière d'être » de se comporter, de s'habiller, à l'intérieur d'un groupe social, ce qui produit la cohésion du groupe tout en l'excluant des autres groupes⁵. Barthes, dans *Le système de la mode*⁶, utilise la comparaison avec le modèle saussurien qui oppose langue et parole et montre en quoi le *vêtement*, comme la langue, constitue une réserve de sens, tandis que l'*habit*, comme la parole, en est l'utilisation par l'individu, qui décide de s'approprier des signes et des objets proposés par le groupe social.[...] Dans cette perspective, étudier l'histoire du vêtement revient à mettre en rapport ces deux niveaux de réalité, l'acte individuel et sa signification par rapport aux normes sociales.⁷

C'est donc en tant qu'objet porteur de sens que nous nous intéressons au vêtement. Notre méthode de travail est principalement heuristique⁸. L'une des caractéristiques de ce processus de création est qu'il s'agit également de la recherche d'une méthode de travail. Dans notre cas, nous sommes d'abord passé par le montage vidéo pour articuler nos explorations. Le fil conducteur qui traverse et guide notre réflexion depuis ses débuts est celui d'une recherche de forme, prenant généralement naissance lors d'une opposition entre deux éléments dissemblables qui, tressés, rapprochés dans un contexte de réception, prennent un nouveau sens en tant que tout, introduisant des éléments de surprise dans la réponse que donne cette collision de sens, lors des allers-retours entre les brins de la tresse. Dans ce projet particulier, nous nous intéressons au costume et à la théâtralisation du vêtement, qui relèvent principalement de la discipline théâtrale. Toutefois, la création du costume tel que nous le concevons engage aussi la sculpture, quoique celle-ci s'inscrive ici dans le processus de création d'une image en mouvement, pour laquelle il y a toujours trois étapes d'écriture pour une même histoire, soit le scénario, le tournage et le montage, par opposition au théâtre où la forme définitive

⁵ Pierre Bourdieu. 1979. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minit, 670 p.; cité par Anne Verdier. 2006. *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*. Vilon: Lampsaque, p.20

⁶ Roland Barthes. 1967. *Le Système de la mode*. Paris : Seuil, 326 p.; cité par Anne Verdier. 2006. *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*. Vilon: Lampsaque, p.20

⁷ Anne Verdier. 2006. *Ibid.*, p.20

⁸ Peter Erik Craig. 1978. « La méthode heuristique : une approche passionnée de la recherche en science humaine », in *The Heart of the teacher : a heuristic study of the inner world of teaching* trad. de l'anglais par A. Haremeïn. Boston : Boston University Graduate school of Education, p.i.

du projet se renouvelle à chaque représentation. L'idée à la base de ce projet était de prendre appui sur un personnage historique très caractérisé par ses vêtements et d'utiliser le costume afin de structurer la narration d'une œuvre visuelle le mettant en scène; autrement dit, il s'agissait d'aborder un personnage directement à partir du costume, et non de faire l'inverse comme c'est généralement le cas. Une telle entreprise ne va pas sans risque, comme le rappelle Roland Barthes :

D'une manière générale, le costume de théâtre ne doit être à aucun prix un alibi, c'est-à-dire un ailleurs ou une justification : le costume ne doit pas constituer un lieu visuel brillant et dense vers lequel l'attention s'évaderait, fuyant la réalité essentielle du spectacle, ce que l'on pourrait appeler sa responsabilité ; et puis le costume ne doit pas être non plus une sorte d'excuse, d'élément de compensation dont la réussite rachèterait par exemple le silence ou l'indigence de l'œuvre. Le costume doit toujours garder sa valeur de pure fonction, il ne doit ni étouffer ni gonfler la pièce, il doit se garder de substituer à la signification de l'acte théâtral, des valeurs indépendantes. C'est donc lorsque le costume devient une fin en soi, qu'il commence à devenir condamnable. Le costume doit à la pièce un certain nombre de prestations : si l'un de ces services est exagérément développé, si le serviteur devient plus important que le maître, alors le costume est malade, il souffre d'hypertrophie.⁹

Or, il est difficile d'évaluer à quel moment le costume commence à souffrir d'hypertrophie, car il ne faut pas oublier que dans un contexte de représentation, tout habillement devient costume. Les vêtements, masques, maquillages, prothèses, perruques et accessoires sont plus qu'une simple suite d'éléments visuels qui contribuent, par leur fonction esthétique de déguisement, à la transformation de l'acteur en son personnage. La création d'un costume est une écriture en soi, qui suppose d'autres niveaux de sens :

Le costume [...] 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 renoncer à tout égoïsme et à tout excès de bonnes intentions ; il lui faut passer en soi inaperçu, mais il lui faut aussi exister [...] ¹⁰.

⁹ Roland Barthes. 1964. « Les Maladies du costume de théâtre », in *Essais critiques*. Paris : Seuil, p.57

¹⁰ Roland Barthes, 1964. *Ibid.*, p.64

Sur scène, tout vêtement, et même son absence totale, devient donc un signe :

Dans la mise en scène contemporaine, le costume joue un rôle de plus en plus important et varié, devenant véritablement cette « deuxième peau de l'acteur » dont parlait Taïrov, au début du siècle. C'est que le costume, toujours présent dans l'acte théâtral, comme signe même du personnage et du déguisement, s'est longtemps contenté d'un rôle simplement caractérisant pour vêtir l'acteur selon le vraisemblable d'une condition ou d'une situation. Aujourd'hui, le costume prend, au sein de la représentation, une place beaucoup plus ambitieuse, il multiplie ses fonctions et s'intègre au travail d'ensemble sur les signifiants scéniques. Dès qu'il paraît en scène, le vêtement devient costume de théâtre : il est soumis à des effets de grossissement, de simplification, d'abstraction et de lisibilité.¹¹

Ce fait n'est pourtant pas que théâtral. Dès qu'on y porte attention, on peut considérer le vêtement comme un costume, c'est-à-dire un objet lisible rayonnant plusieurs niveaux de sens : « Le vêtement a toujours été l'un des signes d'appartenance à un groupe social, le souci d'intégration se conciliant avec la volonté de se distinguer.¹² » D'après Erving Goffman¹³, les humains sont acteurs à divers degrés de leur existence, et la subjectivité de chacun teinte le rapport à l'autre, transformant chaque personne en différents personnages. Selon les contextes, les humains empruntent différents rôles – le même homme est tour à tour l'employé, le voisin, l'amant, l'ami, le fils, le frère – et la somme résultante de toutes ces facettes compose l'identité ; même fragmenté, chaque être reste toujours la même personne.

Marie-Antoinette est un personnage historique chez qui ce morcellement - le processus de *fictionnalisation* - est singulièrement évident en raison de la théâtralité toute particulière de sa vie et de la quantité d'écrits dont elle a été le personnage principal. En effet, au XVIII^e siècle, en France, Versailles est la scène de la stratégie

¹¹ Patrice Pavis. 2002. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, p. 72

¹² Philippe Braunstein. 1992. « Autobiographie de Matthäus Schwarz, bourgeois d'Augsbourg », chap. in *Un banquier mis à nu*. Paris : Gallimard, p.97

¹³ Erving Goffman. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne: La présentation de soi; Les relations en public*, Paris : Minuit, 2 vol.

spectaculaire mise en place un siècle plus tôt par Louis XIV pour inspirer à ses courtisans le respect en les transformant en spectateurs assidus de sa grandeur¹⁴.

En tant que consort du roi, la reine est également objet de spectacle. Contrairement au Roi, toutefois, elle n'est pas complètement publique mais son apparence et ses actes le sont¹⁵. Or, Marie-Antoinette est passée à l'histoire en tant que personnage qui a refusé de se fondre dans l'image imposée par son rôle. Son identité complexe de femme, de reine, de mère, d'épouse, de fille, de sœur, d'étrangère, de personnalité publique et d'icône canalisatrice des passions de millions de ses contemporains, représentant d'une monarchie au pouvoir et d'un ordre social tout entier qui disparut officiellement lors de la Révolution française de 1789, en fait la personne-objet par excellence. Ce processus s'est d'ailleurs poursuivi jusqu'à nos jours à travers ses représentations posthumes, où Marie-Antoinette est continuellement dépeinte en train de se débattre pour obtenir le contrôle de sa vie, de ses actions, de son image, le contrôle d'elle-même et de tout ce qui affirme son identité. Toute sa vie, des considérations comme « who [she] ought to be, how she ought to act, what precisely it meant to be a woman and a queen¹⁶ », semblaient être pour elle des questions impliquant un grand nombre d'individus, et donc d'opinions. Ainsi, la principale difficulté concernant l'étude de Marie-Antoinette n'est pas la rareté des informations, mais bien leur nombre important, de même que la multiplicité des sources où elles sont disséminées et la quantité d'opinions contradictoires impliquées. En raison de l'abondante documentation qui l'entoure et, pour nous, la définit, Marie-Antoinette devient un personnage dont l'image, d'analyses en biographies de tous types, de documents légaux en pamphlets calomnieux, de lettres en témoignages, de portraits officiels en copies de ces mêmes portraits, se disloque toujours un peu plus.

¹⁴ Jean-Marie Apostolides. 1981. *Le Roi-machine: spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris : Minuit, 164 p.

¹⁵ Guy Chaussinand-Nogaret. 1990. *La vie quotidienne des femmes du roi: d'Agnès Sorel à Marie-Antoinette*, Paris: Hachette, 262 p.

¹⁶ Dena Goodman, (dir. publ.). 2003. *Marie-Antoinette, Writings on the body of a queen*. New York; London : Routledge, p.1

La piste de réflexion la plus pertinente à notre approche, pour éviter l'angle biographique, nous semble celle prise par l'ouvrage dirigé par Dena Goodman, *Writings on the body of a Queen*¹⁷, orienté vers une approche corporelle suggérée par l'historienne Joan Wallach Scott dans *La Citoyenne paradoxale: les féministes françaises et les droits de l'homme* pour présenter un portrait de différentes féministes du XIX^e siècle : « Je ne considère pas ces femmes comme des héroïnes exemplaires. Je les vois plutôt comme des *lieux* – des sites ou des marques politiques et culturelles décisives, dont on peut étudier le détail.¹⁸ ». Cet angle permet d'étudier, à partir du corps de Marie-Antoinette, les multiples facteurs qui sont à la base de l'agencement complexe qui forme l'image de cette actrice historique, illustrant ainsi le glissement d'une personne humaine vers un personnage de fiction totalement interprété qui continue encore de nos jours à évoluer à travers ses multiples représentations. « As Scott makes sure to emphasize, to think of particular women as « sites » does not mean to rob them of their individuality or humanity.¹⁹ » En fait, « Considérer une personne – en l'occurrence une femme – comme un lieu n'est pas nier son humanité; c'est au contraire reconnaître les nombreux facteurs qui déterminent son action, et la multiplicité et la complexité des voies à partir desquelles elle se construit comme acteur historique²⁰ ». Pierre Saint-Amand aborde, dans une analyse, un aspect de la corporalité du personnage qui nous paraît à ce titre important, où il suggère que « the story of Marie-Antoinette can be read as a series of costumed events.²¹ »

¹⁷ Dena Goodman, (dir. publ.). 2003. *Marie-Antoinette, Writings on the body of a queen*. New York; London : Routledge, p.1

¹⁸ Joan Scott Wallach. 1998. *La Citoyenne paradoxale: les féministes françaises et les droits de l'homme*, trad. de l'anglais par Marie Bourdé et Colette Pratt. Paris: Albin Michel, p.35

¹⁹ Dena Goodman, (dir. publ.). 2003. *Marie-Antoinette, Writings on the body of a queen*. New York; London: Routledge, p.2

²⁰ Joan Scott Wallach. 1998. *La Citoyenne paradoxale: les féministes françaises et les droits de l'homme*, trad. de l'anglais par Marie Bourdé et Colette Pratt. Paris: Albin Michel, p.35

²¹ Pierre Saint-Amand. 1991. « Adorning Marie-Antoinette », in *Eighteen-Century life*, vol.15, no. 3, p.19

En outre, en écho à l'ouvrage de Caroline Weber, *Queen of Fashion : What Marie-Antoinette Wore to the Revolution*²², et selon une intuition que nous avons eue dès le départ, nous avons structuré notre réflexion en utilisant différentes strates de costume en tant que support du récit vidéographique. En prenant pour guides les formes et la construction du costume de cour français au XVIII^e siècle, costume que nous avons envisagé comme une sculpture manipulable, l'action de chaque tableau a été ordonnée selon une symbolique particulière à chaque pièce de vêtement. Ces pièces deviennent visibles à mesure que le personnage de Marie-Antoinette retire chaque couche de son costume en un effeuillage qui n'aboutit jamais, puisqu'il se conclut par un rhabillage de la dame, qui disparaît alors complètement dans son environnement immédiat. Toutefois, elle ne fait pas que se découvrir, puisque son costume la transforme à son insu, transformant son corps, ses mouvements et la perception que le spectateur peut avoir de cet ensemble. Le costume influence également le jeu de l'actrice : les mouvements de l'actrice interprétant Marie-Antoinette sont tout d'abord rigides, quasi mécaniques, puis ils s'assouplissent au fil de la pièce, à mesure qu'elle se dégarrit. Cette action se produit dans un espace que l'on a voulu être une sorte de brocante de l'Histoire où Marie-Antoinette, en attente de classement, en compagnie de deux archivistes et d'une galerie de personnages qui encadrent l'action, tente de s'y retrouver. C'est toujours la même saynète de base qui est rejouée sous l'influence du costume, d'abord discrètement, puis de façon plus évidente. On y voit une Marie-Antoinette qui tente de verbaliser l'idée qu'elle perd le contrôle de sa propre représentation, même lorsqu'elle est présente en chair et en os. Elle n'y arrive pourtant pas directement, mais son costume parle pour elle. Inversement, à mesure que Marie-Antoinette retire des couches à son costume, le spectateur, qui pensait avoir vu le personnage tel qu'il est une fois celui-ci dépouillé de ses froufrous, constate que celui-ci a encore et toujours autre chose à dévoiler, des niveaux de costume qui paraissent innombrables et, de prime abord, insensés. Nous avons ainsi tenté de transmettre au spectateur l'idée

²² Caroline Weber. 2007. *Queen of Fashion: What Marie Antoinette Wore to the Revolution*. New York : Picador, 432 p.

qu'au terme présumé du déshabillage, il pourra atteindre un certain niveau de véracité, la vérité crue, toute nue, alors qu'en réalité, l'observateur continue, couche après couche, à découvrir différentes versions du personnage qui ont été interprétées au cours de l'histoire et à s'enfoncer un peu plus dans la fiction. C'est pourquoi Marie-Antoinette ne se rend jamais au « degré zéro du costume²³ », c'est-à-dire la nudité.

Nous avons donc mis en scène, dans une vidéo, un costume qui fusionne avec le corps du personnage pour raconter leur histoire commune. Dans notre mémoire, nous désirons poursuivre la réflexion sur le costume historique qui s'éloigne du déguisement à mesure qu'on le découvre vecteur d'un sens renouvelé, intégré au développement même de la narration, et non pas uniquement comme apport scénographique secondaire. La meilleure porte d'accès pour aborder notre réflexion se trouve peut-être dans ce que Lev Manovich a exprimé avec son concept d'espace augmenté, dérivé de celui de réalité augmentée. Espace hybride s'opposant à la réalité virtuelle, où un environnement simule un monde qui donne à l'utilisateur l'impression de la réalité, la réalité augmentée est un espace qui permet de superposer des informations en provenance de différentes sources à une scène réelle, de couvrir le champ visuel de renseignements liés au contexte:

Si nous pensions autrefois à un architecte, à un peintre de fresques ou à un concepteur de sites travaillant à combiner architecture et images, architecture et texte, ou incorporant différents systèmes symboliques dans une seule construction spatiale, nous pouvons aujourd'hui dire qu'ils travaillaient tous sur le problème de l'espace augmenté, sur la manière de couvrir un espace physique de couches de données.²⁴

Nous croyons donc que ce concept, d'abord envisagé dans ses applications en architecture, peut également s'appliquer au costume et permettre une sorte de réalisme pouvant être décrit comme « *something which looks exactly as if it could*

²³ Michel Vaïs. 1984. « Le degré zéro du costume ». *Cahiers de théâtre Jeu*, no.32, p.30-39

²⁴ Lev Manovich. 2004. « Pour une poétique de l'espace augmenté ». *Parachute*, no.113, p. 38-39

*have happened, although it really could not*²⁵ ». En effet, si le costume de théâtre peut maintenant être envisagé comme « une mini-mise en scène volante²⁶ », il peut également, selon nous, être conçu comme un espace augmenté en soi, accumulant sur ses surfaces des données dynamiques et contextuelles – pas nécessairement par des moyens technologiques – et structurant le corps de l'acteur à l'intérieur de celui-ci. Car les vêtements font plus qu'envelopper le corps, ils le protègent et le parent tout à la fois. Ils le structurent aussi, et de ce fait en rendent visible la construction mentale qui s'y rattache²⁷ et qui évolue de pair avec la société.

Produit social, produit culturel, produit historique, porteur et producteur de signes, le corps n'a jamais cessé de changer de sens en changeant d'apparence. Par diverses médiations, chaque société le transmute, le fragmente et le recompose, réglant sa définition et ses usages, posant ses normes et ses fonctions, donnant à voir les effets entremêlés d'un ordre économique et d'une condition sociale, d'une vision du monde et d'une division des rôles.²⁸

En raison des nombreux facteurs qui font que la conception du corps est changeante, la compréhension de la construction mentale s'y rattachant relève de différentes disciplines. La sémiotique, la psychologie sociale, la psychanalyse, l'anthropologie, la sociologie, l'histoire, la littérature et la philosophie abondent en écrits questionnant le paraître.

²⁵ Lev Manovich. 2001. « Digital cinema and the history of a moving image », in *Film theory: critical concepts in media and cultural studies*. Londres ; New York: Routledge, p.290

²⁶ Patrice Pavis. 2002. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin, p.73

²⁷ Alexandra Warwick et Dani Cavallaro. 1998. *Fashioning the frame: Boundaries, dress and the body*. Oxford ; New York : Berg, 214 p.

²⁸ Philippe Perrot. 1984. *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin: XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris: Seuil, p.199

Car si les apparences sont le produit d'un corps paré ou vêtu, animé par les gestes (et la parole), perceptibles par l'odorat, selon les modes d'hygiène auxquelles il adhère, le paraître ne se réduit pourtant pas pour autant aux apparences corporelles. Il se met en scène dans un cadre matériel allant de l'habitat au mobilier en passant par la consommation alimentaire et les moyens de communication. Il prend aussi tout son sens en fonction des lieux et des espaces où il s'exprime. Le rapport de l'homme aux objets et aux espaces dans lesquels il évolue ou se représente leur donne un sens.²⁹

L'histoire de la mode est donc également celle des tabous entourant le corps³⁰, et lorsqu'on étudie l'histoire de la mode, il est par ailleurs important de se rappeler qu'à partir d'une certaine époque, pour les classes favorisées, les modes ont commencé à se succéder aussi rapidement qu'aujourd'hui, chaque saison apportant son lot de nouveauté. C'est donc à partir de ces données, évocations des changements sociopolitiques qui ont de tout temps transformé nos cultures³¹, que s'est élaborée la construction de nos personnages.

²⁹ Isabelle Paresys. 2008. « Paraître et apparences. Une introduction. », chap. in *Paraître et apparences en Europe occidentale, du Moyen Âge à nos jours*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, p.11

³⁰ Aileen Ribeiro. 2003. *Dress and Morality*. Oxford; New York : Berg, 197 p.

³¹ Patrice Bollon. 1990. *Morale du masque: merveilleux, zazous, dandys, punks, etc.* Paris: Seuil, 266 p.

PREMIÈRE PARTIE

LES PORTEURS ET LE PROJET

CHAPITRE I

LES GRANDS ARCHIVISTES : DES PAPIERS ET DES RONGEURS

Le mot « texte » est de la même famille que le mot « textile », du latin *textus*, qui veut dire « tissé ». Que le texte soit un tissu, on ne s'en souvient guère parce qu'on oublie comment il est fait : d'un entrelacs de mots et de silences, de sons et de sens. La littérature, numéro un de l'artisanat textuel, en a depuis longtemps éprouvé les techniques : comment tramer une histoire policière, tisser une intrigue amoureuse, filer une métaphore, nouer et dénouer un drame ou broder des légendes, cent fois sur le métier elle remet son ouvrage, dévidant pour notre cœur à nu « ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille »³².

Les Grands Archivistes sont des personnages qui existaient déjà avant ce travail, mais ils ont véritablement pris corps pendant l'élaboration du projet, dans lequel ils ont pour la première fois eu l'occasion de s'incarner, de se manifester visuellement. Leur fonction est d'illustrer un processus de recherche sur un objet particulier par lequel différents fragments de mémoire s'assemblent pour créer une nouvelle perspective et ainsi donner à voir l'objet sous un autre jour.

Tout comme le philosophe et le sociologue peuvent s'intéresser aux mêmes objets de recherche et élaborer des discours sur ces objets à partir de leurs points de vue respectifs de philosophe et de sociologue, des praticiens-chercheurs du domaine de l'art veulent eux aussi discourir sur des sujets de toutes sortes, cette fois à partir de leur point de vue d'artiste³³.

Ainsi, plus que des alter ego, les Grands Archivistes ont pour fonction de représenter l'artiste dans son travail de recherche et de recomposition de la réalité. Cette mise en abîme nous a semblé indispensable en raison de la nature même de notre démarche qui consiste à interroger notre rapport à la réalité et principalement les

³² Camille Laurens. 2008. *Tissé par mille*. Paris: Gallimard, p. 21-22

³³ Pierre Gosselin, Diane Laurier. 2004. « Des repères pour la recherche en pratique artistique ». In *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin, p.177-178

mécanismes d'interprétation de celle-ci. C'est au vaste thème de la subjectivité que nous nous intéressons particulièrement, c'est-à-dire aux liens, dans un système écologique³⁴, entre une forme de communication et sa réception et les phénomènes humains, préjugés et autres, qui influencent subtilement cette perception. Il semble que le propre du monde dans lequel nous vivons soit de ne plus avoir de références à la fois transcendantales et consensuelles. Il se crée, en raison du manque de repères, un décalage forcé du sens, un hiatus. Partant du principe que deux tableaux absolument identiques peuvent constituer deux œuvres totalement différentes, « voire antithétiques », Arthur Danto va même plus loin en affirmant « [qu']une telle transfiguration montre que la spécificité de l'œuvre d'art ne tient pas à des propriétés matérielles ou perceptuelles, mais catégorielles : l'œuvre possède une structure intentionnelle parce que, figurative ou non, elle est toujours à propos de quelque chose³⁵ ». Nous tentons donc d'interroger, par un travail de mise en scène, la réalité et le rôle que joue la subjectivité dans sa saisie. Notre recherche actuelle porte sur la création de sens à travers une « esthétique du débris », où les personnages des Grands Archivistes sont une traduction visuelle du travail de composition, du bricolage des idées. Ils procèdent à un assemblage de fragments disparates, mettant en scène et dévoilant certains des mécanismes de compréhension de la réalité.

Dans cet espace, parfois fiction, parfois réalité, qui est le leur, les Archivistes classent et classifient, analysent, marquent et rangent. Lorsqu'ils bougent, ils le font vite et avec économie, puis cessent tout d'un coup et gardent le silence et l'immobilité pendant un moment, comme pour réfléchir à l'action passée ou à venir. Le Grand Archiviste est assis sur un tabouret à roulettes sans dossier, tandis que la Grande Archiviste est juchée sur un petit escabeau. Lui se déplace latéralement, et elle, verticalement. Ils sont ainsi interdépendants, tout comme la création du texte

³⁴ Bonnie Maranka. 1996. *Ecologies of theater*. Baltimore: John Hopkins University, 312 p.

³⁵ Arthur Coleman Danto. 1989. *La transfiguration du banal: une philosophie de l'art*, trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, préf. de Jean-Marie Schaeffer. Paris: Seuil, 327 p.

était liée à la création des pièces de textile, et inversement. Cela renvoie d'ailleurs à l'histoire de l'écriture, où les premiers papiers naissent littéralement du textile.

En papeterie il s'agit précisément de découper ces chiffons, puis de les « défiler » pour revenir, à l'inverse du travail du tisserand et avant lui de la fileuse, à la fibre et même à la fibrille au cours du raffinage.³⁶

C'est dans ce cadre que s'est effectué le travail de réassemblage des données historiques, dans ce cas-ci des informations liées au corps de Marie-Antoinette, permettant de créer la trame d'une autre histoire, de filer notre récit, et de guider notre actrice dans le développement de sa gestuelle.

L'étape suivante est celle de la fabrication de l'étoffe, qui voit l'assemblage des fils ou des filés de fils par divers procédés mécaniques à sec : tissage naturellement mais aussi tricotage, feutrage, tressage. L'entrecroisement selon une armure et un dessin précis des fils de trame et de chaîne et leur tassement par le peigne du métier assurent au produit sa ténacité. La liaison est ici uniquement mécanique.³⁷

Cet assemblage des données provenant de diverses sources documentaires constitue le matériau de base à partir duquel la mise en scène a pu s'élaborer.

Le texte a pour celui qui l'ourdit quelque chose de sacré : c'est une pièce unique, une draperie rare. Déplacer une virgule, c'est comme sauter une maille, toute la texture en est modifiée, les ajours ne sont plus les mêmes.³⁸

La préparation de la scénographie par l'écriture s'est également fondée sur le patronage d'un costume, qui débute par une forme plane, rectangulaire et soigneusement choisie, le tissu, qui est ensuite découpé selon une forme bien précise et duquel un objet tridimensionnel surgira grâce l'assemblage des angles et l'ajout de replis. Le personnage de théâtre surgit donc à la fois d'un effet de langage et d'une « peau » textile enfilée par l'acteur. Pour renforcer l'unité visuelle et conceptuelle, les costumes des deux personnages silencieux se devaient d'être fabriqués dans un même tissu. Notre choix de couleur s'est d'abord porté sur le noir

³⁶ Louis André. 2008. « Si éloignés, si proches: regards sur les procédés de fabrication du tissu et du papier ». In *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*, textes réunis par Odile Blanc. Lyon : ENS; Institut d'histoire du livre, p.32

³⁷ Louis André. 2008. *Ibid.*, p.32

³⁸ Camille Laurens. 2008. *Ibid.*, p. 21-22

et le blanc en raison du lien entre ces couleurs et l'écriture. Or, le noir et le blanc sont associés à la présence ou l'absence de lumière, et sont donc fortement connotés. Par la suite, l'idée du gris, couleur obtenue à partir d'un mélange du noir et du blanc, mais aussi évocatrice des tenues de travail et des habits des ordres monastiques s'est donc imposée d'elle-même. Le tissage devait rendre l'idée d'une certaine sévérité, d'un air poussiéreux, tout en évitant que cela n'évoque pour le spectateur une époque précise. « Le passage des siècles, pour les gens, comme pour les monuments, se traduit par une décoloration.³⁹ » Il nous a donc semblé que le « mouvement perpétuel » des personnages des Archivistes serait représenté au mieux par ce gris du fond des âges qui traduit cet effacement progressif.

L'idée des rongeurs, inspirée à la fois de leur omniprésence à Versailles et de leur rôle dans la dégradation des traces de l'histoire, a été dès le départ associée aux deux Archivistes. Nous voulions donc aussi, pour ces costumes, une fibre à l'aspect familier, mais pouvant rappeler le pelage des souris. C'est pourquoi notre choix s'est porté sur un tweed de laine que nous avons teint afin que les fibres soient grises et brunes. La conservation des textiles est elle-même liée à la vermine qui peut l'attaquer, et qui participe ainsi involontairement au choix des objets conservés, dont l'étude influence ensuite notre perception du passé.

L'étude des tissus est inséparable de celle du vêtement conservé et souffre des mêmes limites. Les mites aiment la laine, et leur festin pluriséculaire n'a pas épargné grand-chose des métrages massivement tissés, coupés, montés à l'époque moderne. En revanche, les soies, les cotonnades, les lins, les chanvres résistent mieux, ce qui donne toujours un air de fête, une allure champêtre, une façon estivale aux collections exposées.⁴⁰

Le choix des pièces conservées dans les musées ne dépend donc pas tant de leur importance historique que de la sélection, effectuée par le hasard que constitue

³⁹ Chantal Thomas. 1989. *La reine scélérate : Marie-Antoinette dans les pamphlets*. Paris : Seuil, p. 92

⁴⁰ Daniel Roche. 1991. *La culture des apparences: une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècle*, nouv. éd. Paris : Fayard, p.16

l'écologie du textile, des pièces qui résistent au passage du temps et qui font ensuite l'objet de diverses interprétations.

La forme des costumes est quant à elle apparue en cousant. Elle s'est élaborée en procédant au collage de patrons de différentes époques, et s'est modifiée en cours de route, influencée par de multiples essais. La conception du costume de la Grande Archiviste a commencé avec le patron d'une robe de soirée des années 1990, auquel nous avons ajouté des manches pincées aux coudes et dont nous avons refermé l'encolure en y ajoutant un col des années 1960 assorti aux poignets boutonnés. Le boléro est d'inspiration ukrainienne, mais fabriqué à partir d'un patron modifié de veston. Les chaussures se devaient d'être à talons, afin de faire résonner l'escabeau lorsqu'ils sont utilisés pour communiquer en donnant des coups. L'escabeau, qui au début des répétitions était fabriqué de bois et roulait, a été changé en cours de travail pour un marchepied de métal plus bas, mais résonnant mieux et étant pourvu d'une tablette permettant de déposer des objets. Les roulettes ont également été supprimées, afin de laisser au grand Archiviste le monopole des déplacements horizontaux. Pour le costume du Grand Archiviste, personnage vissé à son tabouret à roulettes de façon permanente, on s'est plutôt inspiré des *skeleton suits*, qui sont des vêtements pour jeunes garçons de la fin du XVIII^e et début du XIX^e siècle. Il se compose principalement d'une veste boutonnée à un pantalon, ce qui permet à l'acteur de se mouvoir plus facilement avec son tabouret sans que le pantalon ne descende disgracieusement sous la taille. Le pantalon a été fabriqué selon un style contemporain pour femmes, et la veste est une reproduction d'une veste du début du XX^e siècle. Le veston, qui n'est pas porté mais simplement posé dans le décor, a été fabriqué à partir du patron d'une veste d'été pour homme du milieu du XIX^e siècle. Nous y avons ajouté un double col, semblable à celui porté par la Grande Archiviste. Le bord du pantalon, tout comme celui de la robe, n'a pas été cousu, pour évoquer l'usure du vêtement. Les boutons recouverts ont été choisis pour leur discrétion. Pour la même raison, nous avons préféré utiliser, pour le dos de la veste du Grand Archiviste, une boucle à recouvrir. Nous avons opté pour des bas à rayures grises et noires, qui liaient visuellement les chaussures noires au gris des

costumes. Les chaussures du Grand Archiviste ont d'abord été de vieilles bottes militaires cirées, en cuir noir. Toutefois, il était difficile pour l'acteur de se mouvoir sur son tabouret, et nous avons finalement opté pour des souliers de danse sans semelle rigide, afin de laisser au pied toute sa souplesse.

C'est à cause des mêmes difficultés dans le déplacement que nous avons porté notre choix sur un tabouret à roulettes, dont l'assise est similaire à celle d'un tabouret de tracteur, qui moule bien le fessier afin que l'acteur ait à se soutenir le moins possible lors de ses déplacements. D'abord d'un noir brillant et fait d'acier tubulaire, nous l'avons repeint en noir mat afin de lui donner un air plus vieillot et l'assortir à la machine à écrire. C'est également afin de suggérer une correspondance formelle entre le tabouret et l'escabeau que nous avons choisi de changer ce dernier pour un escabeau de métal tubulaire, que nous avons également peint en noir. De même, les chaussures des deux personnages sont noires, renforçant leur symétrie. Ils ont aussi tous deux sur la tête une petite coiffe faite de soie brute noire à très gros tissage, inspirée de gravures médiévales représentant des moines copistes. Des oreillettes boutonnées encadrent bien le visage maquillé de blanc et de noir, rappel des films muets. La gestuelle a été travaillée à partir d'observations directes de souris et l'écoute de documentaires sur les rongeurs.

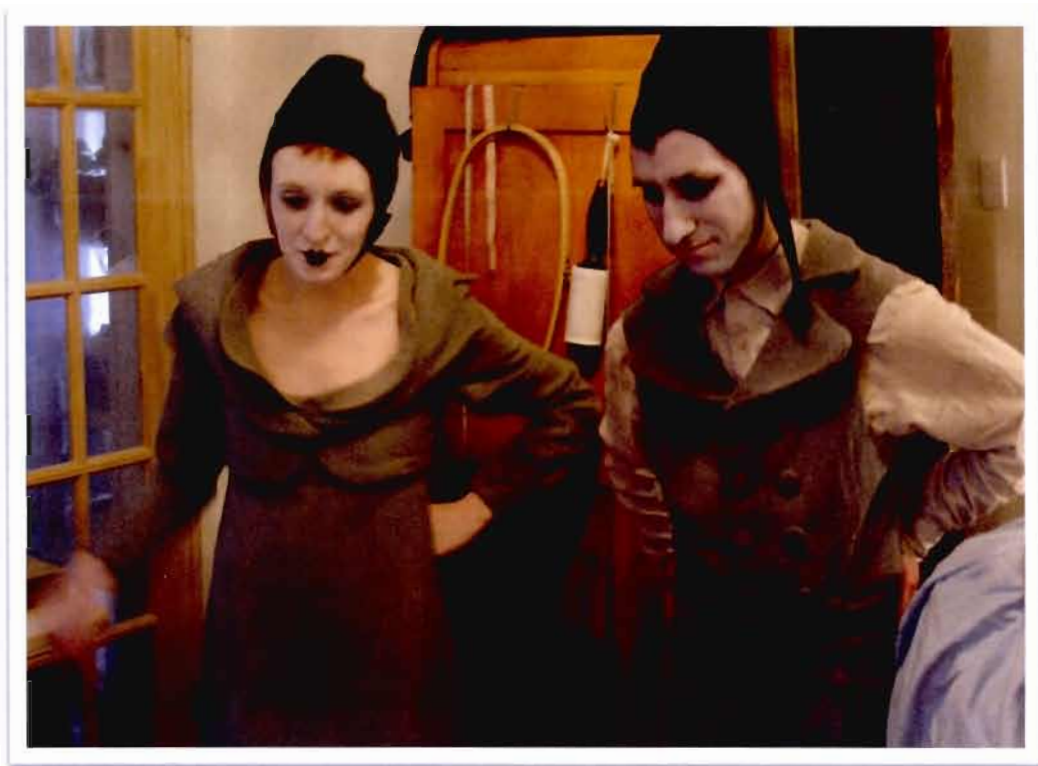


Figure 1.1 Les Grands Archivistes

CHAPITRE II

LES AFRICAINES

Comme on le faisait souvent dans le cas des demeures de chefs d'État européens de l'époque, Versailles avait sa ménagerie. Prototype du zoo moderne, celle-ci servait entre autres à démontrer l'étendue du pouvoir royal en exhibant les créatures rapportées des colonies et autres « contrées sauvages ». C'est donc là qu'on envoyait généralement les animaux reçus en cadeau, et les conditions de vie n'y étaient pas idylliques. Il semble aussi que ce soit à cet endroit que Louis XVI jugea bon de loger un cadeau plutôt particulier envoyé du Sénégal.

Après l'éléphant, c'était le lion qui avait commencé à peler de la crinière et à se sentir mal. Le lion était moins doux que l'éléphant, mais prestigieux. Il nous avait été livré en grande pompe du Sénégal, offert en présent du Roi très Sauvage à son homologue très Chrétien. On avait déroulé pour lui, traité à la fois en ambassadeur et en captif, un tapis rouge qui déployait son chemin de pourpre depuis le grand escalier de marbre jusqu'au Salon d'Apollon, où le Roi, pour l'occasion, trônait. Le lion était arrivé, enfermé dans une cage incrustée de pierres précieuses, que traînaient trois femmes esclaves, plus noires que le pain brûlé. La première portait, piqué en papillote dans le complexe édifice de sa chevelure tressée, un petit mot du roi de son pays. Celui-ci assurait Louis XVI que ces filles étaient sa propriété, qu'il pouvait, selon son désir, les garder à son service, en faire cadeau, ou les donner à manger au lion. Louis XVI les avait reléguées à la Ménagerie. Elles y vivaient toutes trois, sans cesse enlacées, passant le temps à se décoiffer et recoiffer l'une l'autre, et parlant une langue qui fusait en des éclats de rire dont la stridence donnait le frisson. Elles zébraient de leurs gestes pointus l'horizon conscrit de la faune de Versailles. Elles avaient seulement réussi à communiquer avec notre monde pour se faire apporter de fastueux tissus. Elles les drapaient sur leur corps sans les coudre. Ces séances d'habillage correspondaient aux rares moments de calme de leur existence.⁴¹

⁴¹ Chantal Thomas. 2002. *Les Adieux à la reine*. Paris : Seuil, p.40-41

L'Histoire n'aura pas retenu les noms de ces trois femmes originaires de Saint-Louis du Sénégal. Il reste d'elles peu de traces et les informations qui nous en sont parvenues ont cheminé par la tradition orale, bribes d'histoire parvenant à nous tellement ténues qu'on se demande même si ces femmes n'ont pas été inventées. Leur courte apparition, à la toute fin de la vidéo, lorsque Marie-Antoinette s'est incarnée dans son personnage de fiction, a été conçue pour rappeler toutes ces autres personnes - la majorité de l'humanité - qui ne sont jamais passées à l'Histoire. Son étude se faisant beaucoup à partir de traces écrites, une grande part de l'histoire moderne et contemporaine est construite à travers les documents liés au fonctionnement de l'administration. Or, à l'instar de ceux qui n'ont jamais été reconnus par le tampon et la signature, ces trois femmes sont disparues, elles se sont dissoutes dans l'oubli. Pour matérialiser leur apparition, nous nous sommes appuyés sur des illustrations de peuples africains trouvées dans le célèbre ouvrage sur le costume d'Auguste Racinet publié en 1888⁴². D'abord destiné à présenter aux Européens un portrait de la complexité des costumes dans le monde, il est aussi un bon exemple de la conception du « bon sauvage » et, comme la plupart des ouvrages historiques, il s'attache surtout aux costumes les plus spectaculaires. Or, toute représentation imagée d'un costume est généralement incomplète si on compare cette représentation à la pièce originale. La représentation ne transmet pas nombre d'informations sur l'étoffe, qu'elle soit grossière ou fine, sur la coupe, simple ou complexe, des pièces, unique ou nombreuses, et leur assemblage, rudimentaire ou minutieux. Plus encore, toute représentation imagée conserve aussi d'autres niveaux de sens potentiels, l'objet étant pris en charge par une parole « qui lui donne son sens tout en le privant de sa matérialité⁴³ ».

⁴² Albert Charles Auguste Racinet. 2006. *Le costume historique du monde antique au XIX^{ème} siècle*, fac-sim. de l'éd. de 1888, Paris: Firmin-Didot, textes compilés par Damien Sausset. Köln: Taschen, 544 p.

⁴³ Odile Blanc. 1995. « Histoire du costume : l'objet introuvable ». In *Médiévales*, no.29, p.80

Or, est-il encore besoin de le préciser, la peinture ou la miniature, mais aussi, plus proche de nous, la photographie, ne sont pas des instantanés de la vie quotidienne que nous recevions dans une espèce d'innocence a-théorique. Ce sont des *tableaux*, autrement dit des « ensembles ornés selon la convenance⁴⁴ », des compositions dont l'ordre, pour être immédiatement présent à la vue, n'en exige pas moins une connaissance à l'épreuve du temps. L'opacité de la peinture est en ceci comparable à celle d'un texte dont la voix nous est à jamais éloignée. Chercher et comprendre le vestimentaire à l'œuvre dans l'image comme dans le texte exige de travailler sur la représentation, et non sur un réel à jamais disparu⁴⁵.

En raison de la rareté des sources documentaires concernant ces femmes, nous avons créé leur personnage à partir de documents de fiction ou de seconde source. Nous avons ainsi nourri notre imaginaire d'une citation extraite d'un ouvrage de fiction⁴⁶ où il était question de soieries drapées à même la peau, sans coutures. Nous avons utilisé une peau de léopard dont la présence fortement connotée est inspirée du Racinet et rappelle le stéréotype colonial de l'Africain. Nous avons également utilisé une photographie de mode montrant trois dames noires prenant le thé, vêtues de costumes d'inspiration ethnique et entourées d'une tapisserie à fleurs de lys. La présence de ces trois personnages de composition nous a permis de poser visuellement la question du réalisme de cette représentation, au sens où leur présence exige de se demander à quel point situer le début de l'imaginaire. Nous avons composé les personnages de Marie-Antoinette et de sa mère à l'aide de nombreux documents historiques, mais sont-elles pour autant réalistes? Au théâtre, il est dangereux de situer un point zéro de la réalité, car cela crée par défaut un niveau d'abstraction⁴⁷. Toutefois, ce danger est selon nous présent dès qu'il y a écriture.

⁴⁴ « Selon la définition d'Alberti citée par [...] » Michael Baxandall. 1985. *L'œil du Quattrocento*, Paris : Gallimard, 254 p.; cité par Blanc, Odile. 1995. *Ibid.*, p.78

⁴⁵ Odile Blanc. 1995. *Ibid.*, p.78

⁴⁶ Chantal Thomas. 2002. *Ibid.*, 247 p.

⁴⁷ Jean Jacquot, André Bonnard. 1967. *Réalisme et poésie au théâtre: études d'André Bonnard réunies et présentées par Jean Jacquot*, 2^e éd. Paris: CNRS, 294 p.

Car lorsque la pensée d'un individu ou la mémoire d'une communauté sont projetées et « stockées » dans des textes écrits (au lieu d'être transmises de manière vivante par la parole, le chant et le récit), elles perdent de leur vivacité certes, mais en revanche, elles demeurent disponibles, consultables, comparables, et ce pendant longtemps. Objectivées par l'écriture, elles deviennent « théorisables », c'est à dire susceptibles de lecture, d'analyse, d'examen critique et d'interprétation⁴⁸.

La présence de plumes sur les autres personnages fait un lien visuel entre Marie-Antoinette et ceux-ci. Comparer la connaissance que nous avons des trois Africaines à celle que nous avons de Marie-Antoinette amène également la question des limites de notre capacité à appréhender l'Histoire. En effet, jusqu'à quel point pouvons-nous affirmer que nous connaissons moins ces femmes que nous connaissons Marie-Antoinette? La présence de ces trois femmes à la peau foncée, qui prennent le thé silencieusement tandis que Marie-Antoinette s'avance vers elles, un bateau sur la tête et une assiette de gâteau à la main, raconte mille histoires à la fois, toutes aussi exactes qu'inexactes. Cette présence révèle d'autres histoires, d'autres mondes, d'autres interprétations possibles.

Peu après le 10 août 1792, des Jacobins versaillais investissent et abolissent la ménagerie royale, symbole de la tyrannie. Ils livrent les singes, les oiseaux, les cerfs non pas à la liberté mais aux écorcheurs comme le voulait l'*Encyclopédie* ! Le régisseur du domaine de Versailles propose d'expédier les derniers animaux vivants au Jardin des plantes pour les faire occire et naturaliser.⁴⁹

On ne sait rien de ce qui est arrivé aux trois Sénégalaises après cette date, mais on peut commencer à s'imaginer le fossé qui sépare notre imaginaire et notre réalité de leur propre réalité. Cela s'apparente sans doute à ce que Bernardin de Saint-Pierre, intendant du Jardin national des plantes, énonce en 1793 dans un rapport qui met en lumière la corrélation entre le réel, la représentation et la connaissance, affirmant

⁴⁸ Chantal Hébert, Irène Perelli-Contos. 2001. *La face cachée du théâtre de l'image*. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval, p.144-145

⁴⁹ Éric Baratay. 2003. « Le Zoo : un lieu politique (XVI^e-XIX^e siècles) ». In *L'Animal en politique*, sous la dir. de Paul Bacot et al. Paris : L'Harmattan, p.32

que « les collections vivantes sont aux animaux naturalisés ce que sont aux herbiers les jardins botaniques⁵⁰ ».

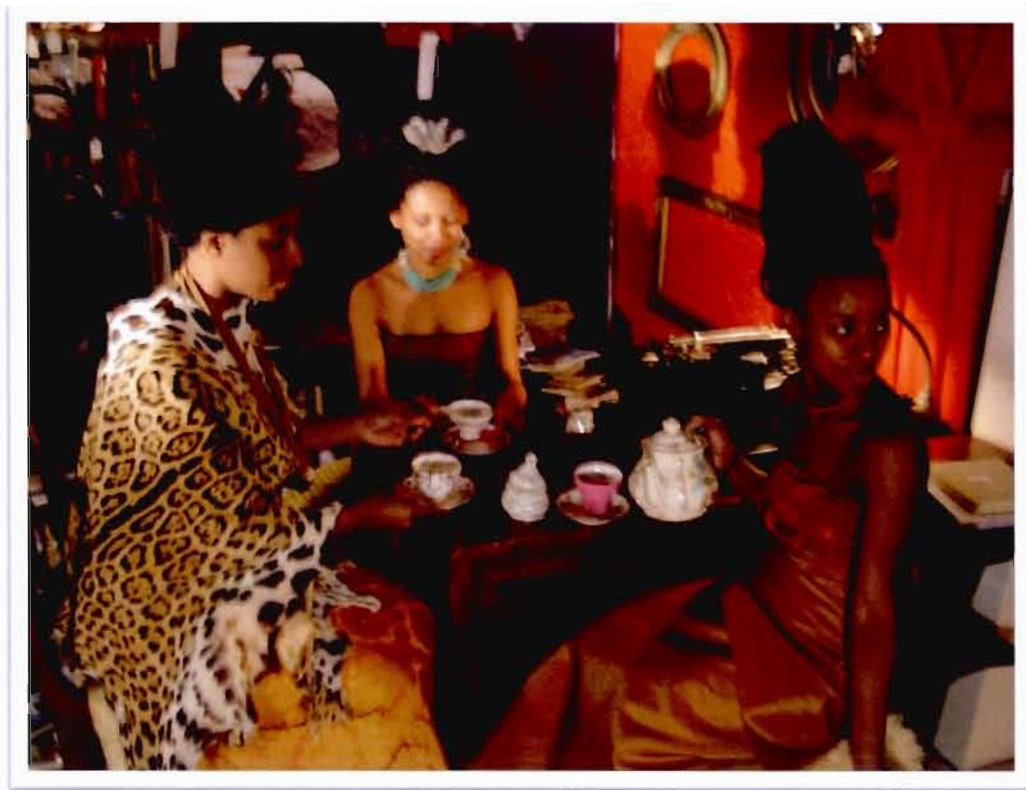


Figure 2.1 Les Africaines

⁵⁰ Sophie Lebeuf. 2008. « La culture animale en danger : La Ménagerie du jardin des plantes ». *Evene.fr*. En ligne. <http://www.evene.fr/lieux/actualite/menagerie-jardin-des-plantas-buffon-1644.php> Consulté le 2 juin 2009.



Figure 2.2 Détail d'un costume



Figure 2.3 Détail d'un costume

CHAPITRE III

LES BORNES

Les Bornes, qui ont fonction de rideau et nous rappellent que nous sommes encore au théâtre, sont des personnages récurrents de notre travail. Elles font office de rideau, « l'élément emblématique du théâtre qui sépare la scène de la salle, indique le début et la fin d'un spectacle, et marque l'accès à un ailleurs; passage de la trivialité au rêve, du quotidien aux dieux et aux démons, aux fantômes, il joue du montré et du caché⁵¹ ». Par leur double présence, elles encadrent l'action. Elles sont rouges comme des bornes-fontaines, donnant ainsi un point d'ancrage au regard du spectateur.

Le rideau est le signe matériel de la séparation de la scène et de la salle, la barre entre le regardé et le regardant, la frontière entre ce qui est sémiotisable (peut devenir un signe) et ce qui ne l'est pas (le public). Telle la paupière pour l'œil, le rideau protège la scène du regard; il introduit, par son ouverture, au monde caché, lequel se compose à la fois de ce qui est concrètement visible sur scène et de ce que l'on peut imaginer, en coulisse, dans l'« œil de l'esprit », comme dit Hamlet, et donc sur une autre scène (celle du phantasme). Tout rideau s'ouvre ainsi sur un deuxième rideau, lequel est d'autant plus inouvable (inavouable) qu'il est invisible, sinon comme limite des coulisses, comme frontière vers l'extra-scénique, donc vers l'autre scène.⁵²

Leurs apparitions sont généralement brèves, d'où le besoin d'avoir recours à une couleur à la fois vive, sans être enfantine ou clownesque. Le travail sur ces personnages est le plus souvent formel et chromatique, précisément en raison de la rapidité leurs apparitions. Les accessoires dont les Bornes sont pourvues ou font usage sont généralement rouges ou bruns. Elles se déplacent latéralement ou

⁵¹ Agnès Pierron. 2002. *Dictionnaire de la langue du théâtre: mots et moeurs du théâtre*. Paris : Le Robert, p. 477-478

⁵² Patrice Pavis. 2002. *Dictionnaire du théâtre*, 3^e éd. Paris: Armand Collin, p.306

restent en place, agissant toujours en relation avec la scénographie. Les Bornes réutilisent habituellement des objets existants pour leur donner un sens nouveau; elles ont alors fonction de rideau de manœuvre⁵³.

Ces personnages ont fait leurs premières apparitions lors d'une série de performances ayant pris la forme de théâtre d'appartement. Elles sont nées du besoin d'avoir un personnage capable de marquer le début et la fin de la performance. Le lever et le baisser du rideau étant généralement empreint de la solennité du rite de passage, leur costume consiste en une simple jupe, sans vêtement supérieur: elles sont seins nus, ce qui leur donne un air de prêtresses qui annonce quelque chose d'inhabituel, de l'ordre du sacré. Leur jupe est faite de coton rouge vif, doublée de tissu noir et blanc. La doublure a été fabriquée à l'aide d'un canevas, afin de conférer à l'ensemble une rigidité certaine et de donner au vêtement une sonorité particulière lorsqu'il frôle le sol. De plus, l'une des Bornes possède un revers rayé et l'autre une doublure à carreaux, signe d'ordonnance selon une structure particulière⁵⁴. Cette doublure est presque invisible mais demeure afin de rappeler que ces personnages ne sont pas des doubles et ne travaillent pas en mimésis; ils sont plutôt une paire de personnages dont les actions sont complémentaires et porteuses de sens. Ces motifs sur la doublure de leurs jupes, qui semblent à première vue assortis, sont pourtant porteurs de sens contradictoires⁵⁵. Le motif en noir et blanc de la doublure rappelle aussi le noir et le blanc du texte imprimé. La conception formelle du costume devait aussi respecter

⁵³ « C'est le rideau qui ponctue le spectacle, permettant le changement de décor, le plus souvent à la place du rideau d'avant-scène. Il peut arriver que de courtes scènes soient représentées devant ce rideau dont la décoration est, alors, adaptée au sujet de la pièce représentée. » Agnès Pierron. 2002. *Ibid.*, p.477

⁵⁴ «All obviously geometrical patterns, including stripes, checks and regularly spaced images from aardvarks to zinnias, seem to be related to the wish to order the universe in some ways. » Alison Lurie. 1981. *The Language of clothes*. New York : Random House, p.206

⁵⁵ «Plaid patterns also imply ordered effort, though of a less formal and collective kind. Plaid and checked materials seem to be worn more often for individual sports such as tennis and golf; stripes for team sports as baseball and rugby. [...] As with stripes, it is usually true that the smaller the plaid, the less strenuously physical the activity ». Alison Lurie. 1981. *Ibid.*, p.207

l'idée que différentes actrices, de tailles dissemblables, pouvaient jouer ces personnages. Il devait également être facilement lavable, puisque les bornes sont très maquillées. Le maquillage, blanc et très épais, inspiré du théâtre oriental, devait donner l'idée très claire d'un masque annonçant l'idée même de théâtre. À l'instar des geishas, le blanc n'est pas appliqué uniformément afin de cacher la peau, mais bien en laissant une ligne de peau visible au-dessus de la taille afin de bien montrer que ce maquillage est un masque. Les chapeaux-perruques préexistants ont été refaits pour la pièce. Nous les avons reconstruits en utilisant un taffetas de soie noire réfléchissant mieux la lumière et capitonnés en laissant les fils de construction apparents. L'intérieur est fait de feutre, pour que les chapeaux se maintiennent bien en place.



Figure 3.1 Les Bornes.

SECONDE PARTIE

LES REINES

CHAPITRE IV

MARIE-THÉRÈSE DE HABSBOURG

4.1 Le travail de l'Histoire

Marie-Thérèse de Habsbourg, née le 13 mai 1717 et décédée le 29 novembre 1780, fut impératrice du Saint Empire romain germanique, roi⁵⁶ de Hongrie et de Bohême. Jusqu'alors, aucune femme n'avait été élevée à la dignité impériale. Le 2 novembre 1755, au château de Schönbrunn, à Vienne, elle met au monde son quinzième et avant-dernier enfant, baptisée Maria Antonia Josepha Joanna. Alors âgée de trente-huit ans, l'impératrice a déjà donné le jour, depuis son mariage avec François-Étienne de Lorraine vingt ans plus tôt, à quatre archiducs et à dix archiduchesses. Les époux impériaux forment un couple uni mais peu conventionnel par rapport aux normes sociales et matrimoniales de l'époque. En effet, en l'absence de descendance masculine, le père de Marie-Thérèse avait, à l'encontre de la tradition et par un acte qui fut nommé la Pragmatique Sanction, fait de sa fille son successeur. C'est par ce document que les possessions héréditaires des Habsbourg devaient dorénavant se transmettre à l'aîné de ses enfants, peu importe son sexe. Ainsi Marie-Thérèse devint-elle à la fois roi, impératrice et mère du futur empereur.

Se sentant héritière de droit divin, sûre de sa vocation à régner, Marie-Thérèse cependant n'a pu s'imposer que par les armes. Défendant avec une rigueur

⁵⁶ « For many of her subjects, particularly the Hungarians, Maria Theresia's sex presented a seemingly insurmountable obstacle. To appease them, the Austrian Habsburg reverted to an old tradition whereby female members of the dynasty assumed male titles, a practice that survived into the eighteenth century. [...] Maria Theresia, then, was King of Hungary, and when she assumed the crown of Bohemia two years later, on 12 may 1743, she retained her masculine nomenclature and became King a second time.» Michael E. Yonan. 2003. « Conceptualizing the *Kaiserinwitwe*: Empress Maria Theresia and her Portraits ». In *Widowhood and visual culture in early modern Europe*, éd. par Allison M. Levy. Hampshire; Burlington: Ashgate, p. 118

inébranlable les principes d'une religion support de son autorité, Marie-Thérèse est également vindicative, impérialiste, toujours prête à recourir à la violence pour faire triompher ses prétentions.⁵⁷

Plus d'un siècle plus tard, dans une description, Jules Michelet va encore plus loin, affirmant que l'empreinte laissée sur les esprits par cette femme de caractère est encore vivace:

Cette femme de vingt-huit ans, toujours grosse ou nourrice, avec sa beauté pléthorique, ivre de sang et bouffie de fureur a beau être dévote, on voit ses filles en elle, et le fantasque orgueil de Marie-Antoinette et les emportements de la sanguinaire Caroline. Elle sème; les siens récolteront.⁵⁸

Or, comme le révèle la politique de Marie-Thérèse, « son corps sexué est indissociable de sa volonté impériale. Ou, pour reprendre les analyses d'Ernst Kantorowicz sur les deux corps du Roi⁵⁹, le corps naturel et le corps politique, Marie-Thérèse se vit entièrement dans le nimbe du sacré. Sa maternité relève de son génie politique. Loin de l'inscrire du côté accidentel et friable du temps humain, elle la situe dans l'éternité, conformément à cette conception mystique et médiévale selon laquelle « un Roi ne meurt pas »⁶⁰ ». Son mariage avec François-Étienne de Lorraine fut vraisemblablement un mariage d'amour, une véritable curiosité à cette époque dans cette société aristocratique. En effet, tournant radicalement le dos aux préceptes qu'elle prêchera plus tard en tant que mère, Marie-Thérèse a écarté un prétendant beaucoup plus prestigieux, l'héritier du trône d'Espagne. La dynamique du couple impérial laisse dès lors une impression qui précèdera plus tard ses enfants, où qu'ils aillent :

L'impératrice exhibait bien envers François-Étienne la déférence qui sied à une épouse envers son époux, mais c'était elle qui se consacrait jour et nuit aux affaires de l'État et lui qui s'adonnait aux plaisirs de la chasse; c'était elle qui faisait l'admiration

⁵⁷ Chantal Thomas. 1996. « Une maternité politique ». Préface à *Madame ma chère fille*, de Marie-Thérèse D'Autriche. Paris : Mercure de France, p.8

⁵⁸ Jules Michelet. 1877. *Histoire de France*, tome 18. Paris: Lacroix, p.205

⁵⁹ Ernst Kantorowicz. 1989. *Les deux corps du Roi*, trad. de l'anglais par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet. Paris : Gallimard, 638 p.

⁶⁰ Chantal Thomas. 1996. *Ibid*, p.16-17.

de l'Europe pour sa force et son esprit de décision et non lui. Marie-Thérèse était donc un modèle complexe, difficile à imiter pour ses filles, c'est le moins qu'on puisse en dire.⁶¹

Madame Antoine est toutefois élevée dans un cadre plus souple que celui qui l'attend à la cour de France : « Pour la jeune Madame Antoine, [...] séparer la vie privée de la vie publique, à la cour et en ville, allait de soi.⁶² ». Cette dernière reçoit, comme ses sœurs, une éducation où le maintien, la danse, la musique et le paraître constituent l'essentiel. Elle ne bénéficie, par contre, d'aucune éducation politique; le travail intellectuel est rudimentaire, voire négligé, les filles étant « *born to obey and must learn to do so in good time.*⁶³ » Chez Marie-Thérèse, le pouvoir d'engendrement et le pouvoir politique sont donc intimement liés; ses enfants naissent d'abord pour servir la maison des Habsbourg : « La valeur de Madame Antoine résidait, dès sa naissance, non pas dans sa personne, mais dans son rôle de pion sur l'échiquier de sa mère⁶⁴ ».

Marie-Thérèse ne se souciait pas de doter ses filles d'une tête politique. Elle les voulait séductrices, manipulatrices, susceptibles d'ourdir dans l'ombre des intrigues, et surtout – point majeur de sa lucide confusion entre préoccupations maternelles et calculs stratégiques – capable de dominer leur époux, non pour leur propre satisfaction, mais pour que, sous leur influence, l'emportent systématiquement, et dans le plus grand nombre possible de cours d'Europe, des décisions favorables à la politique de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche, reine de Bohême et de Hongrie.⁶⁵

Les apparences ne sont donc pour Marie-Thérèse qu'une arme supplémentaire au service de la politique. La mort de François-Étienne en 1765 en donnera un autre exemple. À cette occasion, Marie-Thérèse revêt les habits de deuil dont le port,

⁶¹ Antonia Fraser. 2006. *Marie-Antoinette*, trad. de l'anglais par Anne-Marie Hussein. Paris : Flammarion, p. 37-38

⁶² Antonia Fraser. 2006. *Ibid.*, p.31

⁶³ Edward Crankshaw. 1971. *Maria Theresa*. London: Sphere Books, p. 271

⁶⁴ Antonia Fraser. 2006. *Ibid.*, p.29

⁶⁵ Chantal Thomas. 2003. « Marie-Antoinette et le théâtre ». Chap. in *La lectrice-adjointe*. Paris : Mercure de France, p. 64-65

rythmé par différentes phases, est requis traditionnellement pour une année entière⁶⁶. Néanmoins, une fois l'année de prescription écoulée, Marie-Thérèse continuera à porter son costume de deuil, et ce jusqu'à sa mort. Ce choix vestimentaire relève du calcul politique. Avec le décès de son époux, Marie-Thérèse devient officiellement impératrice douairière et, bien qu'elle dusse en principe partager le pouvoir avec son fils aîné, elle ne permettra jamais à Joseph II d'exercer une réelle influence politique en tant qu'Empereur⁶⁷. Les signes du veuvage, au-delà de l'affection qu'éprouvait sans doute Marie-Thérèse pour son époux, servirent ce dessein en rappelant continuellement à la mémoire de tous l'absence de François-Étienne, l'homme qui justifiait légalement sa propre place sur le trône en tant qu'Impératrice consort. Elle parvint ainsi à éviter que son fils - dont les idées nouvelles dérangent et s'opposent aux siennes - n'occupe trop rapidement la place désormais vacante de son père.

4.2 Le travail de l'imagination

Marie-Thérèse a montré par la gestion de son empire et de sa famille qu'elle était extrêmement consciente de l'importance du paraître dans l'exercice – et la mise en scène – du pouvoir⁶⁸. Le costume de cour est un instrument important de cette mise en scène. En Autriche, comme presque partout sur le continent, celui-ci est largement inspiré de la mode française, où le « grand habit » est obligatoire pour paraître à la cour.

Il comporte un *corps* rigide à épaulettes horizontales, dégageant les épaules, se terminant en une pointe très accentuée à la taille, une jupe sur grand panier,

⁶⁶ Jean-Paul Barrière. 2008. « Le Paraître de la veuve dans la France des XIX^e et XX^e siècles ». In *Paraître et apparences en Europe occidentale, du Moyen Âge à nos jours*, éd. Par Isabelle Paresys. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, p.75

⁶⁷ Michael E Yonan. 2003. *Ibid.*, p. 111

⁶⁷ Georges Balandier. 1992. *Le pouvoir sur scène*. Paris : Balland, 172 p.

richement ornée, et un *bas de robe* attaché à la taille et formant traîne, que l'on pouvait enlever à volonté. De l'épaulette sort une manche en dentelle couvrant le haut du bras et ornée de deux plissés symétriques, dits *petits bonshommes*. Le corps et la robe sont de même étoffe et une broderie plus ou moins chargée simule sur le *corps* le triangle de la pièce d'estomac. [...] Si la dame ne pouvait endurer le corps, elle était autorisée à mettre un corset couvert par une mantille.⁶⁹

À la cour d'Autriche, toutefois, la politique vestimentaire est plus souple qu'en France, en raison du grand nombre de nations qui composent l'empire. Dans notre production, le costume du personnage de Marie-Thérèse devait donc transmettre l'idée d'une personne omniprésente, imposante. Nous avons arrêté notre choix sur un costume de veuve, éclatant symbole de la manipulation des apparences opérée par l'impératrice pendant son règne. Nous avons toutefois, au cours du processus de création, hésité entre la grande robe de cour à large décolleté, et une version élaborée de robe « à la française » pourvue de compères, deux rabats de tissus dotés d'une rangée de boutons destinée à faciliter l'habillement⁷⁰ et par lesquels nous voulions souligner le côté rationnel et calculateur de l'impératrice. La présence de boutons signale le pouvoir qu'a le porteur sur son costume, pouvant le mettre ou le retirer à volonté. Nous avons finalement opté pour une forme hybride, historiquement inexacte, puisque nous désirions qu'il y ait une certaine parenté formelle entre les costumes de Marie-Antoinette et de sa mère. Nous avons donc créé une grande robe « à la française », pourvue d'une très longue traîne permettant d'augmenter le volume occupé dans l'espace par le personnage grâce aux amples plis du dos. Des manches de cour chargées de dentelles et très formelles ornent le corsage. L'actrice était également vêtue d'une chemise dont le large col de dentelle dépassait de l'encolure de la robe. Le tout, comme le prescrit l'étiquette, est caché sous une mantille également garnie de dentelles. La présence d'une telle quantité de dentelles n'est pas anodine, ni sur un costume de cette époque, ni sur le

⁶⁹ François Boucher. 2008. *Histoire du costume en Occident, des origines à nos jours*, préc. éd. aug. par Yvonne Deslandes, nouv. éd. m. à j. par S. H. Aufrère et al.. Paris : Flammarion, p.266

⁷⁰ « En effet, les compères sont plus simples et plus pratiques que la pièce d'estomac, qui doit être épinglée à la robe à chaque habillage. » Akiko Fukai, Tamami Suoh, et al. 2005. *Fashion : Les collections du Kyoto Costume Institute, une histoire de la mode du XVIII^e au XX^e siècle; Vol.1: XVIII^e et XIX^e siècle*. Köln: Taschen, p.62

personnage que nous avons voulu créer. En effet, comme le mentionne Diderot dans l'*Encyclopédie*, l'élaboration d'une dentelle, qui se fait toujours à partir d'un simple fil, rappelle étrangement la construction d'une intrigue, qu'elle soit narrative ou politique.

[...] la dentelle s'élabore à partir d'un simple fil et se complexifie grâce à l'art de la dentellière à qui revient la tâche de nouer et de dénouer ce fil au moment voulu. [...] La définition de Diderot, qui porte au départ sur l'aspect technique de la réalisation de la dentelle, introduit bien dans [le] domaine de l'esthétique, et même dans celui de l'éthique car elle construit un rapport entre les choses et les gens. Plus qu'une simple analogie, elle permet de dégager une théorie de la construction dramatique qui nécessite, elle aussi, des fils, des nœuds, des points d'appui, de l'imagination, de l'élégance.⁷¹

Le travail de Marie-Thérèse était justement de tisser la toile politique, de trouver des points d'appui pour donner l'avantage à sa maison et ainsi renforcer son pouvoir.

À cet égard, une autre stratégie privilégiée par Marie-Thérèse fut l'échange épistolaire, qu'elle entretenait toute sa vie avec les membres de sa famille vivant dans les cours étrangères. En recoupant soigneusement les informations contenues dans le corpus de sa correspondance avec les membres de sa famille, ses ambassadeurs et ses espions, Marie-Thérèse tentait de discerner de loin ce qui se tramait dans les cours des autres monarchies. Comme le fait remarquer Chantal Thomas à propos de la correspondance entre Marie-Antoinette et sa mère

⁷¹ Anne Verdier. 2006. *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVIII^e siècle (1606-1680)*. Vion : Lampsaque, p.294

Son ton spontané, amical, ne doit pas nous faire oublier son sens profond (la poursuite d'une politique d'alliance avec la France) ni le dispositif de contrôle, sinon d'espionnage, dont elle participe. Marie-Thérèse envoie chaque début de mois une lettre à Marie-Antoinette et une au comte de Mercy-Argenteau, ambassadeur de Vienne en France. Le courrier arrive vers le quinze à Versailles, il repart avec une lettre de Marie-Antoinette, et deux lettres de l'ambassadeur : la première nommée « rapport ostensible », la seconde « rapport secret » (tibi soli), et dans laquelle Mercy tient un journal minutieux des faits et gestes de Marie-Antoinette, et des dernières nouvelles de la cour. Mercy suggère à celle qu'il nomme « Sacrée Majesté » quels conseils adresser à sa fille. Celle-ci, de son côté, ne cesse de s'étonner de l'extraordinaire clairvoyance de cette mère douée du don d'ubiquité, à qui, même de loin, rien n'échappe.⁷²

Nous avons voulu représenter cette omniprésence dans les formes même de la robe, et c'est pourquoi nous l'avons parsemée d'yeux de verre, placés dans des paupières de satin au milieu de boucles décoratives⁷³. Pour ce costume, très sombre et difficile à photographier, nous avons opté pour une fabrication opposant deux finis, le lainage mat de la robe et le satin des décorations, afin de mettre en évidence les détails de la robe. Comme le souligne Michel Pastoureau, le tissage fait toute la différence dans l'interprétation de la symbolique du noir.

Dans les sociétés anciennes, on utilisait deux mots pour le qualifier: en latin, niger, qui désigne le noir brillant (il a donné le français «noir»), et ater (d'où vient «atrabilaire», qualifiant la bile noire), qui signifie noir mat, noir inquiétant. Cette distinction entre brillant et mat était très vive autrefois [...].⁷⁴

Le noir sert également à distinguer Marie-Thérèse de son entourage à la cour, « [w]hen everyone else is in bright or pale colors, the entrance of a man ou woman

⁷² Chantal Thomas. 1996. *Ibid*, p. 11-12

⁷³ « In the letters, as the purely grammatical relation between the « I » and the « you » moves toward the construction of the more culturally interpretable relation between the « eye » and the you, epistolary narrative fields historical meaning.» Larry Wolff. 2003. « Hapsburg Letters : the disciplinary dynamics of epistolary narrative in the correspondance of Maria Theresa and Marie-Antoinette ». In *Marie-Antoinette, Writings on the body of a queen*, éd. par Dena Goodman. New York; London : Routledge, p.37

⁷⁴ Dominique Simonnet. 2004. « Il était une fois les couleurs - Michel Pastoureau - Le Noir : du deuil à l'élégance ». In *L'Express*, no.2771, 9 août 2004, p.68

in black can have tremendous dramatic impact⁷⁵ », frappant ainsi l'imaginaire et marquant ainsi la transformation de la stratégie politique de Marie-Thérèse.

Si, au commencement de son règne, Marie-Thérèse s'impose par les armes et s'attache à présenter une image d'elle-même parée des attributs masculins de la royauté, donnant une impression de souveraine militaire⁷⁶, la fin de la guerre de Sept Ans, en 1763, et le début de son veuvage, en 1765, marquent le début de la publicisation d'une iconographie qui s'accorde mieux avec les rôles traditionnels féminins⁷⁷, privilégiant la vie familiale⁷⁸. S'il existait déjà nombre de portraits présentant la famille impériale dans sa vie quotidienne, il s'agissait surtout d'œuvres destinés à la collection personnelle de l'Impératrice, à l'exception du tableau de van Meytens, une ode dynastique représentant le couple impérial entouré de tous ses enfants⁷⁹. L'image de l'impérialisme, personnifié par Marie-Thérèse, ne se manifeste donc plus de la même façon: elle n'envahit plus avec ses armées, mais bien avec ses enfants qu'elle contrôle, dans une certaine mesure, par le truchement de leur correspondance, ce que nous avons voulu montrer par le noir de la longue traîne qui trace une ombre sur la carte sur laquelle est installée Marie-Thérèse. La présence

⁷⁵ Alison Lurie. 1981. *Ibid.*, p.188-189

⁷⁶ von Hamilton, Philipp Ferdinand. 1743 (approx.). *Portrait de l'impératrice Marie-Thérèse à la cérémonie de couronnement hongroise*. Huile sur toile: dimensions inconnues. Collection privée. Tel que reproduit dans *Widowhood and visual culture in early modern Europe*. Hampshire; Burlington: Ashgate, 2003, fig. 7.6

⁷⁷ von Maron, Anton. 1773. *Portrait de l'Impératrice Marie-Thérèse en habits de deuil*. Huile sur toile: dimensions inconnues. Kunsthistorisches Museum. Tel que reproduit dans *Widowhood and visual culture in early modern Europe*. *Ibid.*, fig. 7.1

⁷⁸ Füger, Friedrich Heinrich. 1776. *Le Duc Albert de Sachsen-Teschen et l'Archiduchesse Marie-Christine présentant à la famille impériale des œuvres rapportées d'Italie*. Huile sur toile : dimensions inconnues. Österreichische Galerie Belvedere. Tel que reproduit dans *Widowhood and visual culture in early modern Europe*. *Ibid.*, fig. 7.7

⁷⁹ van Meytens, Martin. 1756. *La famille impériale en 1756*. Huile sur toile: 190 cm x 177 cm. Châteaux de Versailles et de Trianon. Tel que reproduit dans *Marie-Antoinette à Versailles: le goût d'une reine*. Bordeaux: Musée des arts décoratifs de Bordeaux; Versailles: Château de Versailles; Paris: Somogy, p.66-68

de coquilles d'œufs sur cette carte, dans la scène d'ouverture du film, évoque la nature politique des alliances matrimoniales – et de la maternité - de l'époque⁸⁰. Ceci est bien illustré par la devise des Habsbourg, « *Bella gerant alii, tu, felix Austria, nube* », qui peut se traduire par « Les autres font la guerre, toi, heureuse Autriche, tu te maries »⁸¹. C'est cette idée que nous avons cherché à évoquer dans la vidéo lorsque Marie-Thérèse manipule une boîte, sorte de « moulin à enfants » dans laquelle l'impératrice enfourne un aiglon empaillé, symbole des enfants impériaux, pour ensuite tourner une manivelle qui fait sortir un ruban de papier rappelant ces feuillets qui scellaient alors, et encore aujourd'hui, les alliances entre personnes, maisons et nations. C'est également de cette boîte que sortira plus tard, dans la vidéo, le texte de Marie-Thérèse, inspiré de sa correspondance avec sa fille. Dans notre recontextualisation des costumes, lors de la projection du film, le moulin accessoire a été remplis d'œufs de la couleur du papier sortant de la boîte, pour suggérer qu'il s'agissait d'une diplomatie construite à même le corps de ses acteurs.

⁸⁰ Andrew Wheatcroft. 1996. *The Habsburgs : Embodying Empire*. Harmondsworth : Penguin, 165 p.

⁸¹ « In this configuration, marriage takes the place of war, and unlike war, marriage generates rather than destroys. Moreover, in marriage women play a central role. In advocating peace, Maria Theresia not only abided by Habsburg tradition and prevented destruction, but she also adhered to a social policy derivative of activities traditionally linked to the feminine. Peace seems also perfectly suited to the political realm of an empress-widow, whose social role evokes contemplation and removal from aggression than military force. » Michael E. Yonan. 2003. *Ibid.*, p.122



Figure 4.1 La robe de Marie-Thérèse, vue de face.



Figure 4.2 La robe de Marie-Thérèse, vue de dos.



Figure 4.3 Gros plan sur le devant du corsage.

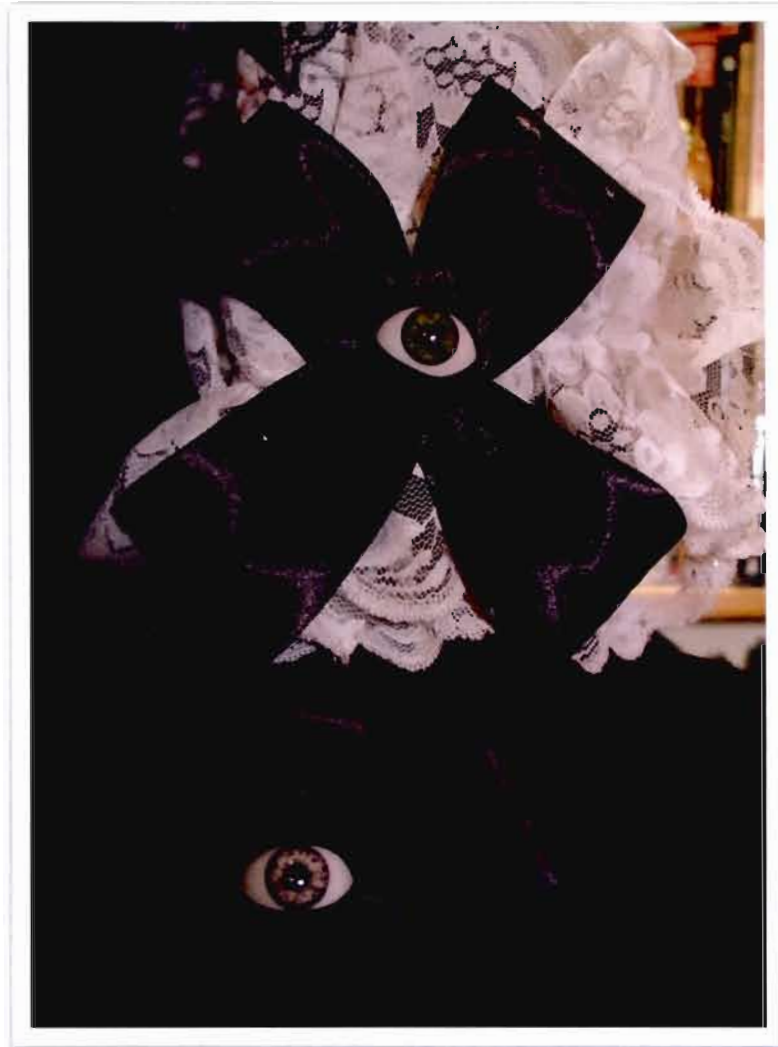


Figure 4.4 Gros plan sur les manches.

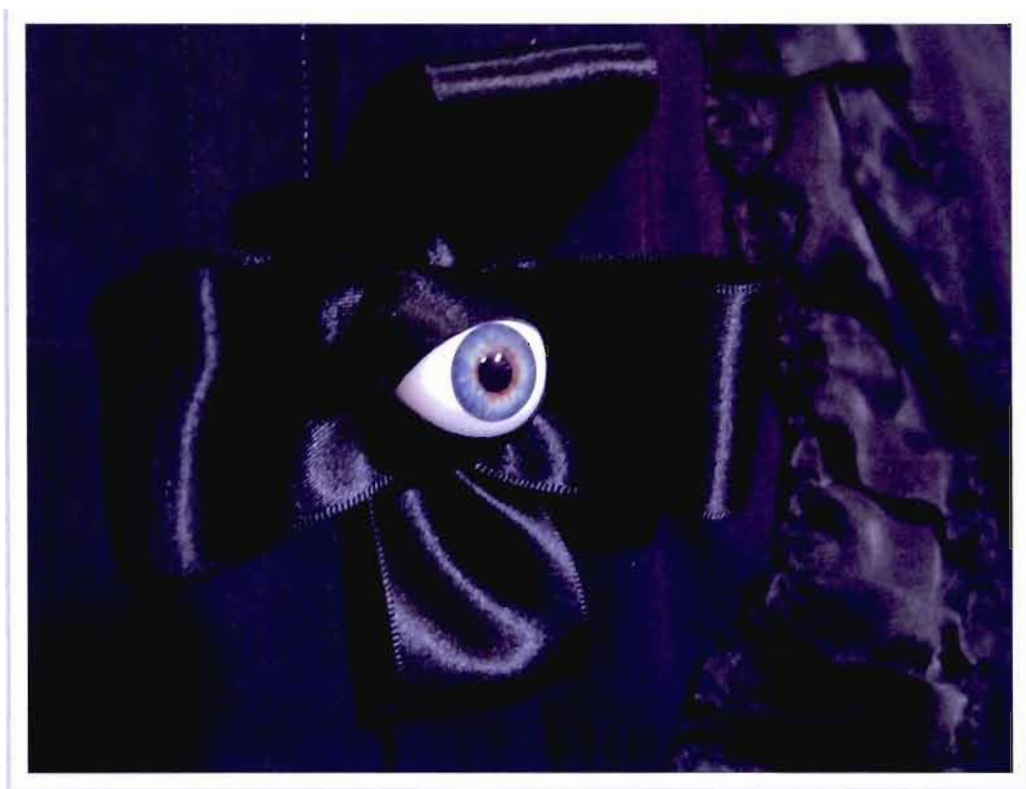


Figure 4.5 Gros plan sur l'un des yeux du jupon.



Figure 4.6 Le tableau représentant Marie-Thérèse.

CHAPITRE V

MARIE-ANTOINETTE DE HABSBURG-LORRAINE

5.1 Le travail de l'histoire

Morte guillotinée en 1793, à l'âge de trente-sept ans, l'épouse de Louis XVI reste l'une des plus célèbres reines de France et celle qui a fait l'objet du plus grand nombre de représentations⁸². La construction de son image à travers différentes phases iconographiques successives, de sa naissance jusqu'à aujourd'hui, montre bien le travail que le passage du temps et l'évolution de l'Histoire font sur l'image.

5.1.1 Marie-Thérèse, premier architecte dans la construction du personnage Marie-Antoinette.

Les premières représentations de Marie-Antoinette seule sont des images d'intimité, destinées à la famille immédiate, tandis que dans les compositions plus importantes, elle est représentée intégrée au groupe familial. Son portrait est donc lié à l'affection que son entourage immédiat éprouve pour elle, tandis que son image officielle est celle d'un membre d'une famille impériale. De la petite enfance à son mariage, « l'archiduchesse apparaît seule dans des portraits académiques destinés pour la plupart à créer un type flatteur qu'on put mettre sous les yeux du petit-fils de Louis XV »⁸³, ce futur roi de France qu'elle allait épouser à l'âge de quatorze ans pour sceller une alliance devant mettre fin à des années d'animosité entre deux nations. C'est à ce moment qu'a réellement débuté la vie publique et la course aux représentations de Marie-Antoinette et que s'est entamé le processus de

⁸² Olivier Blanc. 2006. *Portraits de femmes : artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*. Paris : Didier Carpentier, p.95

⁸³ Olivier Blanc. 2006. *Ibid.*, p.98

construction du nouveau corps, fantasmatique, du personnage de la reine Marie-Antoinette. En prévision de l'impression qu'elle devrait faire en tant que future reine de France, Marie-Antoinette est instruite, par des cours intensifs, de la façon de se comporter à la cour des Bourbon. Ses dents sont retouchées, ses cheveux sont coiffés et son corps est habillé. Au départ de Schönbrunn, elle emporte aussi un « Règlement à lire à tous les mois⁸⁴ », instructions écrites que l'impératrice lui remet elle-même et qui constituent le document fondateur de leur correspondance, qui durera jusqu'à la mort de l'impératrice.

5.1.2 Les représentations de Marie-Antoinette en France.

Au moment où Marie-Antoinette arrive en France, celle-ci se détache du premier architecte de son image, sa mère, et passe aux mains du deuxième, la cour de France. Pour cette introduction, une somme de quatre cent mille livres⁸⁵ avait été allouée à son trousseau, les articles le composant devant absolument provenir de Paris si la nouvelle dauphine voulait jouir d'une quelconque réputation d'élégance à Versailles. C'est dans ce costume, et par un rituel d'une grande théâtralité, que la France prend possession de cette poupée⁸⁶ vivante. Pour la cérémonie, on aménagea un pavillon sur une île du Rhin. Il comportait deux appartements, l'un représentant l'espace français et l'autre l'espace autrichien, séparés par un salon où devait avoir lieu la « remise ». Au terme d'un voyage de deux semaines, Marie-Antoinette y entre en archiduchesse d'Autriche, est dépouillée de son costume autrichien – mais provenant de Paris - et, une fois entièrement nue, passe un autre costume, une robe et un jupon d'étoffe d'or, devenant par ce rituel la nouvelle

⁸⁴ Marie-Thérèse d'Autriche. 1770. « Règlement à lire à tous les mois ». In *Madame ma chère fille*, choix de lettres et préface de Chantal Thomas. 1996. Paris : Mercure de France, p.19-26

⁸⁵ « Converti en livres de l'époque, le trousseau de Marie-Antoinette coûta plus de dix-sept mille livres, c'est-à-dire environ trois quart de million de livres anglaises d'aujourd'hui, soit environ un million d'euros. » Fraser, *Ibid.*, p.60

⁸⁶ Pierre Saint-Amand. 2003. « Terrorizing Marie-Antoinette », trad. par Jennifer Curtiss Gage. In *Marie-Antoinette, Writings on the body of a queen*,. New York; London : Routledge, p. 261

dauphine de France⁸⁷. Cette prise de possession symbolique n'était pas aussi pénible et humiliante qu'il pourrait y paraître, et ceci nous rappelle qu'il faut interpréter le matériel historique avec la conscience de notre propre univers culturel et temporel:

Exposée aux regards, figurante dans une machinerie à grand spectacle conçue pour produire chez les spectateurs des sentiments d'admiration et de respect à l'égard de la royauté. [Marie-Antoinette] a été ainsi confrontée à l'esprit de cérémonie imposé à la cour par Louis XIV, avec un génie du rite propre au Roi-Soleil, et qui l'a conduit à établir pour chaque heure de son quotidien un cérémonial précis, de sorte que la frontière entre récit de vie et geste sacré soit abolie. [...] Et l'on peut dire que c'est le château tout entier, avec son jardin, ses fontaines, ses mille jeux de miroirs et le ciel lui-même, qui fonctionne comme un théâtre où se célèbre la grandeur du roi.⁸⁸

Si cette mise en scène du pouvoir présente le spectacle du corps symbolique du Roi, « c'est-à-dire qu'il met en scène, à travers la vie du roi, une image concrète/abstraite du fonctionnement de la nation »⁸⁹, le pouvoir accordé par ce rituel n'est pas aussi étendu pour la reine, car selon la loi salique datant du début du XIV^e siècle, l'état de Reine de France est celui d'épouse du roi. Le titre de reine n'a donc de valeur qu'en relation avec celui de roi⁹⁰. Cet état de sujétion est particulièrement important, car c'est sur lui que se fonde une partie du grand malentendu créé par les représentations qui jalonnent le parcours de Marie-Antoinette. En effet, ces images se devaient d'illustrer une femme dont la situation de reine découlait non pas de sa naissance, mais d'un contrat légal qui la transformait en reine. Cet état de reine ne confère ainsi aucune autorité, ni n'autorise la participation dans les affaires du royaume. Symboliquement, cette position est représentée par le fait que les reines

⁸⁷ « Pour que s'accomplisse cette métamorphose, elle franchit une ligne de démarcation invisible mais irrévocable, après s'être dépouillée de tout ce qu'elle portait sur elle : vêtements, bijoux, chaussures, rubans. La dauphine ne doit garder sur son corps aucune trace de sa vie passée, ni auprès d'elle aucune des femmes de son entourage. Elle arrive, seule et nue, sur ce qui représente symboliquement le territoire français. » Chantal Thomas. 1989. *La reine scélérate : Marie-Antoinette dans les pamphlets*. Paris : Seuil, p. 34-35

⁸⁸ Thomas, 2003. *Ibid.*, p.67-68

⁸⁹ Jean-Marie Apostolidès. 1981. *Le Roi-machine: spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris : Minuit, p.152

⁹⁰ Fanny Cosandey. 2000. *La Reine de France: symbole et pouvoir, XV^e-XVIII^e siècle*. Paris : Gallimard, 414 p.

de France ne sont pas couronnées; elles n'ont pas de trône, mais elles ont un lit. La seule fonction de la reine est de procréer; sa fertilité est une affaire d'État, puisque la royauté n'est conférée que par le père. De ce fait, la reine n'est que le médium par lequel le pouvoir est échangé entre le père et le fils, telle une terreensemencée⁹¹. Réceptacle des aspirations du roi, de sa famille et de son royaume, la reine est donc un corps qu'elle ne possède pas mais qui est mis en scène. En tant que consort du Roi, elle est un accessoire du spectacle. Par son « statut d'épouse du roi, de ventre royal et d'élément de la mise en scène de la monarchie absolue⁹²», elle n'est pas complètement publique, comme peut l'être conçu le roi, mais son apparence et ses actes le sont, et c'est pourquoi la jeune Marie-Antoinette perd rapidement le contrôle sur son image publique.

[...] Marie-Antoinette n'a jamais réfléchi au rôle de reine. Et elle ne dispose d'aucun modèle, excepté sa mère, l'impératrice d'Autriche. Seulement, Marie-Thérèse est un chef d'État, ce qui n'est pas le cas de Marie-Antoinette. Celle-ci s' imagine qu'être reine c'est pouvoir mener sa vie à sa guise. Et elle revendique aussitôt un droit à la vie privée. Or une reine doit exercer des fonctions de représentation : on attend d'elle qu'elle soit toujours accessible.⁹³

À l'opposé, mais en accord avec Louis XVI, Marie-Antoinette recherchait pour sa famille et pour elle-même une certaine intimité, n'accordant que peu d'attention à l'étiquette, l'ensemble des règles garantissant une distance suffisante entre la souveraine et ses sujets. Or, en abolissant cette distance, le personnage de la Reine se désacralise. Ceci a certainement simplifié sa transformation de personne publique en « fille publique » et ouvert la porte aux attaques, littéraires puis physiques, sur son corps par le biais de pamphlets imagés et souvent

⁹¹ Cette conception découle directement de la compréhension qu'on a à cette époque du corps féminin, mais surtout de son système reproducteur et des mécanismes de la fécondation. Voir à ce sujet, Anne Carol. 2003. « Esquisse d'une topographie des organes génitaux féminins : grandeur et décadence des trompes (XVII^e-XIX^e siècles) ». In *Clio*, no. 17, p.203-230

⁹² Cécile Berly. 2006. *Marie-Antoinette et ses biographes : histoire d'une écriture de la Révolution française*. Paris : L'Harmattan, p.10

⁹³ Juliette Rigondet. 2005. « La faute à Marie-Antoinette? Propos de Évelyne Lever ». In *L'Histoire*, no.303, Novembre 2005, p.44

pornographiques⁹⁴. Construits à partir de quelques faits montés en épingle, ces derniers ont contribué à remplacer graduellement dans les esprits la personne de la reine par une reine de papier. Accusée de tous les maux affligeant le pays, s'incarnant littéralement dans sa représentation, Marie-Antoinette a, grâce à ce processus transformatif, cristallisé la fureur du peuple contre le système monarchique.

De ce point de vue, les pamphlets antiroyalistes s'inscrivent en continuité avec les pamphlets royalistes. Marie-Antoinette y demeure l'héroïne du crime : à cette différence près que ce n'est plus l'honneur de la royauté qu'elle menace, mais l'honneur et même l'existence de la nation. Ils utilisent, en les amplifiant, les mêmes thèmes. [...] Les pamphlets révolutionnaires se contentent d'abord de réclamer l'éloignement de la reine, son enfermement dans un couvent. Mais ce châtement n'est pas spectaculaire. Il signifie même la fin du spectacle.⁹⁵

Après avoir gravi les marches de l'échafaud, la violence de sa mort assure à Marie-Antoinette une place dans la légende; « la sortie d'une actrice aussi passionnante, irremplaçable⁹⁶ » prépare le terrain pour autre type de représentation. Les révolutionnaires, qui avaient voulu faire table rase du passé, avaient à leur insu assuré la survivance du souvenir de la reine.

5.1.3 Une image traversant l'Histoire et traversée par elle.

Après sa mort sur l'échafaud, les pamphlets calomnieux ne cessent pas pour autant d'être publiés. Même si la femme de chair était morte, son image, elle, ne le pouvait pas et devint, au contraire, de plus en plus vivante, complexe et fantaisiste dans ses ramifications. L'Histoire est donc le troisième architecte des représentations de Marie-Antoinette dont l'image se propage, désormais animée de sa vie propre.

⁹⁴ Chantal Thomas. 1989. *La reine scélérate : Marie-Antoinette dans les pamphlets*. Paris : Seuil, 241 p.

⁹⁵ Chantal Thomas. 1989. *Ibid.*, p.71

⁹⁶ Chantal Thomas. 1989. *Ibid.*, p.71

Les pamphlétaires, dont la mort de leur victime n'avait pas fait taire la voix, avaient trouvé un nouveau thème : *Marie-Antoinette au diable*. D'après eux, l'ancienne reine avait dorénavant une place en enfer où elle s'attendait à retrouver sa mère et ses deux empereurs de frères, quant à son gros cochon de mari, cet ivrogne invétéré, elle ne voulait plus rien avoir à faire avec lui.⁹⁷

Pour les citoyens encore attachés au souvenir de la famille royale, les moindres objets la représentant étaient précieusement conservés, dissimulés comme autant de reliques compromettantes aux yeux des révolutionnaires⁹⁸. Or cet acharnement à annihiler toute trace du passé aura précisément l'effet contraire. De l'étranger, des émigrés royalistes commencèrent à publier leurs mémoires, souvent teintées de nostalgie, peignant ainsi une image de reine martyre qui se répandit. L'année suivant son exécution, le peintre anglais William Hamilton représentait déjà les derniers événements de la vie de la reine à la manière d'une grande fresque épique⁹⁹.

Après la chute de Napoléon, la monarchie revient en France. La Restauration de 1815 s'appuie alors beaucoup sur l'image de la duchesse d'Angoulême qui, seule descendante survivante du couple royal, entreprit un travail de déification de ses défunts parents devant mener à une culpabilisation collective s'accordant au courant romantique naissant. Les représentations de Marie-Antoinette démontrent dès lors

⁹⁷ Hector Fleishmann. 1914. *Behind the Scenes in the Terror*. New York : Brentano, n.p.; cité dans Antonia Fraser. 2006. *Ibid.*, p.480

⁹⁸ « Toute représentation de la royauté est strictement interdite par la Révolution. Depuis le 10 août 1792, on enlève les statues royales des lieux publics. La Convention ordonne, en 1793, la destruction des tombeaux des rois à Saint-Denis, celle des portraits royaux et même la démolition de la galerie des rois à Notre-Dame de Paris. Car toute image, si petite soit-elle, comporte une dangereuse puissance d'évocation. L'acharnement du régime révolutionnaire à détruire et à interdire toute représentation de la royauté et toute effigie d'un membre de la dynastie se prolonge bien au delà de la Terreur et s'explique comme une nécessité profonde, en vue d'assurer l'emprise des idées nouvelles. » Albigès, Luce-Marie et Réunion des Musées nationaux. S.d. « Louis XVI et sa famille ». In *1789-1939: l'Histoire par l'image*. En ligne. http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=480&d=1&m=tabatière&id_sel=782#note2

⁹⁹ Hamilton, William. 1794. *Marie-Antoinette conduite à son exécution le 16 octobre 1793*. Huile sur toile : 152 x 197 cm. Musée de la Révolution française. Tel que reproduit dans *Marie-Antoinette: Galeries nationales du Grand Palais*. Paris : Réunion des musées nationaux, 2008, p. 374

une grande affectivité. Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, les frères Goncourt publient l'une des premières vulgarisations de l'histoire de Marie-Antoinette, qui relance l'intérêt du public pour la reine déchuée. Durant la période victorienne, marquée par un climat de grande austérité, alors que les derniers témoins vivants de la reine pouvant confirmer ou infirmer certaines allégations sont tous décédés, la redécouverte de Marie-Antoinette devient alors prétexte à de nombreuses représentations absurdes qui, sous le couvert d'un récit historique, contreviennent à la morale dominante. C'est le cas, par exemple, des histoires ayant fait de Marie-Antoinette une icône lesbienne. Cette image peu prise au sérieux persiste jusqu'au milieu du XX^e siècle.¹⁰⁰ Parallèlement, la Troisième République ayant définitivement éliminé l'idée d'un retour de la monarchie, il devient alors possible de s'intéresser sérieusement au souvenir de Marie-Antoinette. Si les partisans des différents courants royalistes ne s'en privent pas, apparaissent également des historiens d'esprit républicain et une nouvelle littérature plus fouillée voit le jour dès la fin du XIX^e siècle.

Les publications étaient innombrables, toutes puisant d'ailleurs aux mêmes sources, paradoxalement rares pour une reine sur laquelle on discoursait tant. Le vide soulevait les passions tout en ne satisfaisant point la curiosité publique et la matière manquait : il fallut partir à la recherche d'autres figures pouvant éclairer le personnage de Marie-Antoinette.¹⁰¹

De multiples ouvrages mettant Marie-Antoinette en relation avec des lieux¹⁰² ou d'autres acteurs historiques¹⁰³ sont alors publiés. Le point culminant de ces

¹⁰⁰ « L'idée que Marie-Antoinette était une *tribade* – mot qui, utilisé pour désigner les lesbiennes, vient d'un verbe grec signifiant frotter – figurait avec persistance dans les pamphlets obscènes à l'époque avec une intention injurieuse. Mais il en est résulté que le nom de la reine, associé en général à celui de la princesse de Lamballe, a trouvé, d'une manière plus heureuse, une place d'honneur dans les annales de l'homosexualité. La souveraine et la princesse méritèrent une mention dans *Le Puits de solitude*, le roman de Radclyffe Hall publié en 1928 et interdit à l'époque à cause de son thème ouvertement saphique. L'histoire de Marie-Antoinette fascinait Jean Genet, le poète de l'homosexualité. [...] C'est l'exécution de Marie-Antoinette que les personnages des *Bonnes*, une pièce écrite en 1947, recréent dans leurs fantasmes sophistiqués. » Antonia Fraser. *Ibid.*, p.487-488

¹⁰¹ Michelle Saporì. 2003. *Rose Bertin: ministre des modes de Marie-Antoinette*. Paris: Institut français de la mode; Regard, p.16

¹⁰² Pierre de Nolhac. 1932. *Marie-Antoinette à Versailles*. Paris : Flammarion, 126 p.; Nolhac, Pierre de. 1924. *Le Trianon de Marie-Antoinette*. Paris: Calmann-Lévy, 319 p.

parutions fut la publication, par les héritiers d'Axel de Fersen pendant l'entre-deux-guerres, de la correspondance de cet ami intime de la reine qui permit aux historiens d'aborder le personnage de Marie-Antoinette avec plus d'humanité et de réalisme, tout en conservant la part de fantasme qui a toujours teinté toute représentation de cette reine. En effet, « la destruction des originaux [...] et le caviardage de certains passages ont nourri de nombreuses hypothèses sur les relations amoureuses de Marie-Antoinette et Fersen¹⁰⁴ »; et contribué à donner un attrait sentimental à cet aspect de la vie de la reine. S'appuyant sur les archives de l'Empire autrichien et sur cette correspondance, qu'il est le premier à pouvoir consulter intégralement, Stephan Zweig publie en 1933 une importante biographie. Teintée par la psychanalyse naissante, elle présente Marie-Antoinette comme une femme somme toute ordinaire.

Les textes présentent le personnage de Marie-Antoinette plus sérieusement que les représentations imagées. Au cinéma, par exemple, les premières représentations sont caricaturales à l'extrême, exploitant principalement la veine sentimentale et l'hypothétique relation amoureuse entre la souveraine et Axel de Fersen.

Dès 1910, Camille de Morlhon, auteur dramatique reconverti dans le septième art, met en images *Une aventure secrète de Marie-Antoinette*¹⁰⁵, avec Yvonne Mirval dans le rôle-titre. Un jeune officier s'éprend de la reine, qu'il a rencontrée incognito au bal de l'Opéra. Quelques années plus tard, il se sacrifiera pour la sauver de la guillotine. Tout aussi fantaisiste sur le plan historique : *L'Enfant-roi*¹⁰⁶, réalisé par Jean Kemm en 1923. Composé de huit épisodes muets, il explique de quelle

¹⁰³ Maurice Boutry. 1906. *Autour de la reine*, préf. De Pierre de Nolhac. Paris : Émile Paul, 415 p.; d'Alméras, Henri. 1906. *Les Amoureux de la Reine Marie-Antoinette*. Paris : Albin Michel, p.i.; Durieux, Joseph. 1933. *Près de la reine*. Paris: Éditions de France, 222 p.; La Faye, Jacques de. 1910. *Amitiés de Reine*, préf. du Marquis de Ségur. Paris: Émile Paul, 555 p.; Nolhac, Pierre de. 1929. *Autour de la reine*. Paris: J. Tallandier, 280 p.

¹⁰⁴ Christine Nougaret. 2006. «Marie-Antoinette dans les fonds des archives nationales». In *Annales historiques de la Révolution française*, Numéro 338. En ligne. <http://ahrf.revues.org/document1877.html>. Consulté le 12 juin 2009.

¹⁰⁵ Camille de Morlhon. 1910. *Une aventure secrète de Marie-Antoinette*. France: Pathé Frères, 9 min. Interprète de Marie-Antoinette: Yvonne Mirval

¹⁰⁶ Jean Kemm. 1923. *L'Enfant-roi*. France: Pathé, 390 min. Interprète de Marie-Antoinette: Andrée Lionel

manière Fersen, soupirant de Marie-Antoinette (Andrée Lionel), fait évader du Temple le petit Louis XVII⁹⁹

La Marseillaise¹⁰⁷ n'échappe pas non plus à une vision caricaturale. Produite par les syndicats CGT et grâce à une souscription, cette fresque d'inspiration communiste s'inscrit dans le grand élan de générosité du Front populaire. La Révolution y est présentée comme une grande fête fraternelle et humaniste, où toute violence y est soigneusement occultée. À côté d'un Louis XVI intelligent mais falot, la très distinguée Lise Delamare, sociétaire de la Comédie française, interprète une reine insensible à la misère du peuple.¹⁰⁸

Dans les années qui ont suivi la Grande Dépression et qui correspondent à l'âge d'or des grands studios hollywoodiens, le cinéma constitue un loisir peu onéreux, qui s'attache surtout à des divertissements exotiques consolants ou à des représentations moralisatrices. Le *Marie-Antoinette*¹⁰⁹ des studios MGM appartient définitivement à cette seconde catégorie, bien que l'historicisation puisse être conçue comme une forme d'exotisme. Quoique le scénario s'inspire assez librement de la biographie de Stephan Zweig et accorde une grande place à la psychologie du personnage central, le ressort dramatique de l'intrigue se concentre autour d'une passion mélodramatique de Marie-Antoinette pour Axel de Fersen. Ce film à costumes¹¹⁰ s'inscrit parfaitement dans la logique qui a jusqu'ici guidé la construction

¹⁰⁷ Jean Renoir. 1938. *La Marseillaise*. France : La Compagnie Jean Renoir ; Confédération Générale du Travail, 126 min. Interprète de Marie-Antoinette: Lise Delamare

¹⁰⁸ Philippe Delorme. 2005. « Sous les feux des projecteurs ». In *Point de vue*, no.2989, 2-9 novembre 2005, p.42

¹⁰⁹ W.S. Van Dyke, (réal.). 1938. *Marie-Antoinette*. États-Unis: Metro-Goldwyn-Mayer, 149 min. Interprète de Marie-Antoinette: Norma Shearer

¹¹⁰ Pour cette mise en scène burlesques, le costumier Adrian avait dessiné près de quatre cents costumes extravagants « [...] using real eighteenth-century silks, velvets, lace and embroidery. Norma Shearer, the star of the film, had thirty-four costume changes and eighteen wigs, one frosted with real diamonds. In these getups her mobility, like Marie-Antoinette's, was severely limited; this was no novelty for Hollywood period films, where skirts were often so wide that it was impossible to get in or out of a dressing room. Or, at the other extreme, so tightly fitted to the body and armored with beading and embroidery that the actor or actress could not sit down or even walk naturally. » Alison Lurie. 1981. *Ibid.*, p.143

des différentes représentations de Marie-Antoinette : le personnage de Marie-Antoinette ne représente plus rien en lui-même et sert plutôt de véhicule à des idées qui ne sont pas à priori associées au personnage. Ces représentations articulent un mythe, au sens entendu par Roland Barthes¹¹¹. Cette mise en image de Marie-Antoinette transpose ainsi le personnage dans un univers conceptuel contemporain. « Unable to conceive of a world in which women actively shaped politics and culture, they painted a picture of Old Regime society that suffered bitterly from the absence of bourgeois marriages and household headed by men »¹¹². C'est que, en pleine crise économique, au moment où le travail manque et que les hommes ne peuvent plus tenir leur traditionnel rôle de pourvoyeur, les femmes sont de plus en plus présentes dans l'économie du pays grâce à leur travail à l'extérieur tout en étant encore indispensables au travail domestique. Or, ce film présente Marie-Antoinette sous les traits d'une femme futile, se déroband à ses responsabilités et refusant de jouer le rôle que la tradition lui assigne.

Cette image de femme futile et dépensière, déjà populaire de son vivant, persistera longtemps au cinéma, notamment dans *L'Affaire du collier de la reine*¹¹³, et dans *Si Versailles m'était conté*¹¹⁴. Elle atteindra des sommets d'absurdité dans *Black Magic/Cagliostro*¹¹⁵, très « librement inspiré d'Alexandre Dumas. Gregory Ratoff y

¹¹¹ « Lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la « nature » des choses. [...] Mais précisément, il ne s'agit déjà plus ici d'un mode théorique de représentation : il s'agit de *cette* image, donnée pour *cette* signification : la parole mythique est formée d'une matière *déjà* travaillée en vue d'une communication appropriée : c'est parce que tous les matériaux du mythe, qu'ils soient représentatifs ou graphiques, présupposent une conscience signifiante, que l'on peut raisonner sur eux indépendamment de leur matière. » Roland Barthes. 1957. *Mythologies*. Paris : Seuil, p.194-195

¹¹² Laura Mason. 2003. « "We're just little people, Louis": Marie-Antoinette on Film ». In *Marie-Antoinette, Writings on the body of a queen*, éd. par Dena Goodman. New York; London : Routledge, p.250

¹¹³ Marcel L'Herbier (réal.). 1945. *L'Affaire du collier de la reine*. France : Île-de-France Films, 118 min. Interprète de Marie-Antoinette : Viviane Romance

¹¹⁴ Sacha Guitry (réal.) 1953. *Si Versailles m'était conté*. France; Italie : Cocinor, 165 min. Interprète de Marie-Antoinette : Lana Marconi

¹¹⁵ Gregory Ratoff. 1949. *Black Magic/Cagliostro*. Etats-Unis; Italie : Edward Small Productions, 105 min. Interprète de Marie-Antoinette : Nancy Guild

confie à Orson Welles le rôle-titre, tandis que la blonde Nancy Guild joue la reine, mais aussi son sosie, Lorenza, que le magicien dirige sous hypnose¹¹⁶ ». Nous pouvons également mentionner *Liberté, égalité, choucroute*¹¹⁷, une grotesque parodie de la Révolution française sur fond des *Mille et une nuits*, où le Calife de Bagdad vient à Paris pour étudier la guillotine au Salon de l'équipement de bourreau, tandis qu'à Versailles, Marie-Antoinette joue à la bergère et Louis XVI démonte des serrures avant de prendre la fuite pour devenir Calife de Bagdad. Les avatars cinématographiques de Marie-Antoinette ne sont toutefois pas toujours aussi outranciers. Ainsi, Jean Delannoy a fait appel à l'historien Philippe Erlanger lorsqu'il réalisa *Marie-Antoinette reine de France*¹¹⁸ qui, malgré son style académique, restitue l'époque avec un souci de véracité pointilleux. Car voilà, les mises en scène de Marie-Antoinette les plus populaires sont généralement des reconstitutions historiques. Baudrillard, en prenant pour exemple *Barry Lyndon*¹¹⁹ qui représente si minutieusement le XVIII^e siècle anglais que les scènes de nuit ont été tournées avec des éclairages aux chandelles ayant nécessité l'utilisation de caméras particulières, souligne que la mise en scène de l'Histoire a fréquemment délaissé l'évocation du passé au profit de sa simulation, c'est-à-dire d'une reconstitution historique dont la minutie est telle qu'on voudrait la faire coïncider avec le réel. C'est la raison pour laquelle les reconstitutions de ce type sont si minutieusement exécutées : nous ne sommes plus ici dans l'évocation, mais bien dans la simulation¹²⁰. Les représentations de Marie-Antoinette sont pourtant fréquemment jugées selon ce

¹¹⁶ Philippe Delorme. 2005. « Sous les feux des projecteurs ». In *Point de vue*, no.2989, 2-9 novembre 2005, p.44

¹¹⁷ Jean Yanne (réal.) 1984. *Liberté, égalité, choucroute*. France : Films 21, 113 min. Interprète de Marie-Antoinette : Ursula Andress

¹¹⁸ Jean Delannoy (réal.). 1956. *Marie-Antoinette reine de France*. France; Italie : Franco London Films, 120 min. Interprète de Marie-Antoinette : Michèle Morgan

¹¹⁹ Stanley Kubrick, (réal.). 1975. *Barry Lyndon*. Angleterre: Peregrine, 184 min.

¹²⁰ « [...] la simulation serait un vaste processus anthropique au fil duquel la réalité du monde se défait et passe de plus en plus dans les hautes dilutions. D'un simulacre à l'autre, selon la spirale des copies et des reproductions à l'infini, on arrive à une dilution de l'objet de plus en plus haute, telle qu'à la fin il n'y a plus du tout de forme référentielle. » Jean Baudrillard. 1997. « Illusion, désillusions et esthétique ». In *Sans oublier Baudrillard*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre. Bruxelles : La Lettre Volée, p.210

critère de vraisemblance, et chaque écart est soigneusement pointé du doigt par les historiens et les critiques, littéraires comme cinématographiques. Cependant, l'histoire qui nous est ainsi rendue n'a pas de rapport avec un quelconque réel historique, car les films et les pièces de théâtre ne racontent pas l'Histoire, mais bien *une* histoire. L'art n'est jamais le reflet mécanique des conditions de ce monde, il n'en est que l'illusion. Il en ressort que l'illusion, qui procédait de la capacité, à travers l'invention des formes, de s'arracher au réel, est désormais impossible parce que « *les images sont passées dans les choses*¹²¹ ».

C'est sur cette idée que Sofia Coppola a basé son film¹²² controversé. Suivant la biographie écrite par Antonia Fraser, elle s'est attachée à représenter - et surtout traduire - l'esprit de l'époque. Voulant retracer la vie de la reine de France de ses quatorze ans jusqu'à son départ de Versailles, Coppola dépeint aussi bien un monde finissant que la trajectoire d'une jeune femme qui doit apprendre à y survivre. Ce monde, le Versailles du XVIII^e siècle, est montré de façon à ce que, deux siècles et demi plus tard, les spectateurs soient en mesure de saisir cette société régie par des conventions et des protocoles dont ils ignorent presque tout. En contrepoint d'une fresque historique minutieusement représentée, sa Marie-Antoinette montre la vacuité de l'existence d'une adolescente gâtée, entourée d'une jeunesse riche, oisive et désabusée qui rappelle celle des romans de Bret Easton Ellis¹²³ pour laquelle l'épanouissement ne peut être conceptualisé qu'à travers le regard des autres et la fuite dans une existence remplie de futilités. Il s'agit, pour l'essentiel, d'un film d'époque assez classique qui profite des décors somptueux de la scène originale ayant encadré Marie-Antoinette. Or, afin d'en éliminer l'aspect poussiéreux des rembourrages usés et des tentures décolorées par les siècles, les acteurs jouent dans des copies récentes des meubles, refaits à l'identique, désormais plus vrais

¹²¹ Jean Baudrillard. 1997. *Illusion, désillusions esthétiques*. Paris: Sens et Tonka, p.26

¹²² Sofia Coppola. 2006. *Marie-Antoinette*. Etats-Unis : Columbia Pictures Corporation, 123 min. Interprète de Marie-Antoinette: Kristen Dunst

¹²³ Voir, entre autres, Bret Easton Ellis. 2000. *Glamorama*. Paris : Christian Bourgeois, 537 p.; Bret Easton Ellis. 1988. *Les lois de l'attraction*. Paris : Christian Bourgeois, 344 p.

que les originaux. Pourtant, Coppola ne tente vraisemblablement pas de mettre en scène une simulation de Marie-Antoinette; sa mise en scène assume que le personnage central est de l'ordre du simulacre. Son angle d'abordage est régulièrement signifié au spectateur par quelques détails anachroniques parsemés au gré du récit, ainsi que par l'accompagnement musical, fait de chansons rock de la décennie 1980. En ce sens, malgré les nombreux défauts du film, il s'agit tout de même à nos yeux de l'une des rares œuvres de fiction où le personnage de Marie-Antoinette est représenté comme assumant ouvertement sa représentation. Les parodies et films humoristiques étaient jusqu'à présent les seuls à mettre en scène, par défaut, cette distance entre le personnage historique et le personnage de fiction, la caricature y étant évidente. Inversement, dans le téléfilm canadien *Marie-Antoinette, la vraie histoire*¹²⁴, tout a été fait pour cacher que le tournage a eu lieu en studio, devant un écran vert, et que les acteurs ont ensuite été incrustés sur des prises de vue tournées au Château de Versailles. Étrangement, la promotion du film s'est justement basée sur l'effet de réel créé par la qualité de l'incrustation en *chroma key* et la présentation télévisuelle a été suivie d'un *making of* démystifiant tous les secrets du tournage. Pourtant, cet effet de réel repose sur une grande artificialité, comme si le caractère avéré des faits sur lesquels le scénario s'articule, l'authenticité des décors par ailleurs invisibles aux yeux des acteurs, le réalisme des costumes, le texte prétendant redonner la parole à Marie-Antoinette en puisant dans sa correspondance pour lui mettre en bouche ses propres mots, et le faux accent des acteurs québécois inconnus du public français pour « rendre le résultat encore plus crédible¹²⁵ », cautionnaient la véracité historique de la représentation.

Étant donné qu'au théâtre la simulation de l'Histoire est impossible à obtenir puisque le spectateur est toujours à *l'extérieur* de l'action, l'image de Marie-Antoinette y a

¹²⁴ Francis Leclerc et Yves Simoneau. 2006. *Marie-Antoinette, la vraie histoire*. Canada; France: GMT Productions; Télé-Québec; France 2. Interprète de Marie-Antoinette: Karine Vanasse

¹²⁵ Société Radio-Canada. 2006. « Un Marie-Antoinette virtuel et bien québécois ». Site web de Radio-Canada. En ligne. http://www.radio-canada.ca/arts-spectacles/cinema/2006/12/14/003-marie_antoinette.asp. Consulté le 14 décembre 2006.

toujours été dramatique. Les premières pièces la mettant en scène, au début du XX^{ème} siècle, la représentent avec un entourage imposant et tentent de résumer sa vie en une suite de saynètes souvent didactique¹²⁶. À partir du bicentenaire de sa mort s'opère un basculement vers l'intimité, comme si le personnage existait désormais suffisamment en lui-même pour être présenté seul¹²⁷ ou mis en relation avec seulement un¹²⁸ ou deux autres personnages¹²⁹. Ce renversement dans la présentation du personnage prend même parfois une tournure démagogique¹³⁰.

Toutes ces perceptions de Marie-Antoinette ne s'opposent pas nécessairement. Elles s'appuient les unes sur les autres et recréent, en s'additionnant, les multiples facettes de l'acteur historique. L'interprétation d'une œuvre doit tenir compte de ce phénomène d'addition. La perception est un phénomène ancré aux signes du monde perceptible, tout comme la subjectivité l'est au sens donné à ces signes. L'image de Marie-Antoinette traversant l'Histoire et traversée par elle illustre bien ce phénomène car la création est un processus ayant une direction inverse. L'art confronte le réel

¹²⁶ Paolo Giacometti. 1867. *Marie-Antoinette: A Drama in a Prologue, Five Acts, and Epilogue*, trad. de l'italien par Isaac C. Pray. New York: Théâtre Français 84 p.; Maurette, Marcelle. 1938. *Madame Capet : pièce en trois parties et dix tableaux*. Paris: Albin Michel, 217 p.; Mourot, Victor-Antoine, abbé. [s.d.] *Marie-Antoinette, ou, Les sourires et les tristesses d'une reine : drame en trois actes*, 8e éd. Paris : Lesot, 88 p.

¹²⁷ Bunny Godillot (mise en scène). *Marie-Antoinette, l'étrangère...* Colombes: La Cave à théâtre, du 19 Janvier 2007 au 21 Janvier 2007, durée inconnue. Interprète de Marie-Antoinette : Bunny Godillot; Micaleff, Sally (mise en scène). *Marie-Antoinette (d'après sa correspondance)*. Paris: Foyer du théâtre de la Madeleine, du 21 au 27 janvier 2009, durée inconnue. Interprète de Marie-Antoinette: Marianne Basler

¹²⁸ Nicolas Brehal. 2002. *La légèreté française*; préf. d'Isabelle Huppert. Paris : Mercure de France, 138 p.; Thomas, Chantal. 2003. *La Lectrice-adjointe*, suivi d'une étude sur Marie-Antoinette et le théâtre. Paris : Mercure de France, 80 p.

¹²⁹ Joel Gross. 2008. *Marie Antoinette: The Color of Flesh*. New York : Dramatists Play Service, 71 p.

¹³⁰ « En 1993, pour marquer le deux centième anniversaire de la mort de la reine, une réunion à laquelle participèrent les descendants des aristocrates qui lui étaient restés fidèles fut organisée place de la Concorde, face à l'entrée des Tuileries, à l'endroit même de son exécution. Une actrice de la Comédie-Française lut sa dernière lettre à Madame Élisabeth. À peu près au même moment, à l'occasion d'une pièce interactive d'André Castelot et Alain Decaux mise en scène par Robert Hossein, on demanda aux spectateurs de décider du sort de la reine par un vote: fallait-il la libérer, l'emprisonner à vie ou l'exécuter ? Au vu des preuves fournies, l'auditoire choisit dans sa majorité le bannissement, mais il se trouva malgré tout quelques personnes pour se déclarer en faveur de l'exécution. » Antonia Fraser. 2006. *Ibid.*, p.489

avec une perception du réel, et, de ce fait, intègre le résultat de cette confrontation à la réalité pour affirmer que « *le monde peut, par exemple, avoir cet aspect*¹³¹ ». C'est précisément ce que nous avons tenté de mettre en scène, en utilisant le costume comme un guide pour structurer notre Marie-Antoinette.

5.2 Le travail de l'imagination

5.2.1 La robe de cour, le corps étoffé

Plus qu'un vêtement, la robe avec laquelle Marie-Antoinette entrait en scène devait être le symbole de toute une hiérarchie des valeurs, laquelle accordait une place prépondérante à la mise en scène de l'apparence.

On sait, depuis les analyses célèbres de Veblen, que la consommation des classes supérieures obéit essentiellement au principe du gaspillage ostentatoire et ce, afin de s'attirer l'estime et l'envie des autres. Le mobile qui est à la racine de la consommation, c'est la rivalité des hommes, l'amour-propre qui les porte à vouloir se comparer avantageusement aux autres et l'emporter sur eux. Pour conquérir et conserver honneur et prestige, les classes supérieures doivent donner et dépenser largement, elles doivent faire étalage de richesse et de luxe, manifester ostensiblement, par leurs bonnes manières, leur décorum, leurs atours, qu'elles ne sont pas astreintes au travail productif et indigne.¹³²

Le costume de notre Marie-Antoinette, lors de son arrivée sur scène, devait donc évoquer la reine de France, ce personnage sur le théâtre du pouvoir qu'était Versailles. Tout comme pour le personnage de Marie-Thérèse, la question de la forme du costume s'est posée dès le départ et nous avons hésité entre le grand habit de cour et la robe à la française. Le grand habit de cour de la fin du XVIII^e siècle est une modification du costume en vogue à l'époque de Louis XIV et « comprend trois pièces : un corps à baleines fermé, très rigide, décolleté en ovale

¹³¹ Marcin Sobieszczanski. 2000. *Les artistes et la perception : entretiens avec Z. Dlubak, J. Bury, E. Riveiro et B. Caillaud*. Paris; Montréal : L'Harmattan, p.44

¹³² Gilles Lipovetsky. 1987. *L'Empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris : Gallimard, p.63

et dont les demi-manches sont faites d'une superposition de rangs de dentelle, une jupe étalée sur trois paniers immenses, dont le tour peut dépasser trois aunes (trois mètres soixante), enfin, agrafée derrière la taille, une queue, dite bas de robe, dont la longueur est proportionnelle au rang de la dame »¹³³. Leloir souligne que la « queue de la Reine mesurait 10 mètres 70, celle des Filles de France 7, des princesses de sang 5, des duchesses 3. Et comme par des intrigues, on arriva à augmenter certaines dimensions, la Reine finit par avoir 13 mètres de queue¹³⁴ ». À l'époque où Marie-Antoinette y renonça, ce grand habit avait déjà dominé la mode de cour pendant près de soixante-dix ans. Si cette forme vestimentaire nous a semblé appropriée pour exprimer l'idée, centrale à notre représentation de la robe, d'un encombrant rempart esthétique, l'idée d'une robe à la française nous intéressait également en raison du symbole de l'hégémonie française sur la mode et la politique que ce vêtement représente.

Quelques années avant la Révolution, alors que déjà souffle un vent de libération, le grand habit de cour, jugé lourd et inconfortable, n'est plus porté que dans des circonstances exceptionnelles. On lui préfère la grande robe à la française, qui par ses nouvelles formes en a presque la silhouette sans en avoir l'extrême raideur et à laquelle, cependant, son pli auréolé d'une tradition maintenant vieille de plus de cinquante ans confère un certain caractère de gravité.¹³⁵

Pour ces raisons, nous avons choisi de travailler à partir d'une robe à la française, qui « se compose d'une robe, d'une jupe (sorte de jupon apparent) et d'une pièce d'estomac triangulaire portée sur le thorax et l'abdomen, sous l'ouverture frontale de la robe¹³⁶ », « étroitement [ajustée] le long du torse et présentant des plis dans le dos¹³⁷ ». Ce vêtement transforme le corps féminin, élargissant les hanches et

¹³³ Madeleine Delpierre, Françoise Tétart-Vittu. 1996. *Se Vêtir au XVIII^e siècle*. Paris: A. Biro, p.120

¹³⁴ Maurice Leloir. 1992. « Queue ». In *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes, des origines à nos jours*, achevé sous la dir. de André Dupuis, préf. de Georges-G.-Toudouze, 2^e éd. Paris: Gründ, p.299

¹³⁵ Madeleine Delpierre, Françoise Tétart-Vittu. 1996. *Ibid.*, p.121

¹³⁶ Akiko Fukai, Tamami Suoh, et al. 2005. *Ibid.*, p.26

¹³⁷ Akiko Fukai, Tamami Suoh, et al. 2005. *Ibid.*, p.36

remontant la poitrine, mettant l'accent symbolique sur les formes féminines liées à la fertilité. Ce costume est tout en largeur et fait pour être vu frontalement, le reste du corps étant aplani : la poitrine, qui semble pulpeuse de face, est complètement écrasée de profil, la forme oblongue de la jupe amplifie les hanches et les fesses sont inexistantes, disparues sous les jupons. En transformant la femme qui le porte en une image bidimensionnelle, la forme même de ce costume laisse voir qu'il est conçu pour servir des besoins de représentation et qu'il participe de rites étroitement codifiés. « Cette mode exprime l'apogée de la beauté artificielle, sublimée par les quasi-constructions architecturales que sont devenues les robes.¹³⁸ » Dans le cas de Marie-Antoinette, la robe est le costume dans lequel nous voulions montrer son personnage public, dont le corps et la personne même se confondent avec l'habit, conçu comme un tout lié à l'environnement quotidien de son propriétaire¹³⁹. L'encombrant costume de Marie-Antoinette, conçu pour répondre à un environnement précis adapté au volume important des robes, est donc bien incongru dans le décor du film. Le personnage heurte sans cesse quantité d'objets tandis que la traîne s'emmêle sous les roues du tabouret du Grand Archiviste. Déjà, par sa transposition dans ce décor, le personnage de Marie-Antoinette est complètement recontextualisé. Son costume, fait pour froufrouter dans de vastes espaces, devient un agencement de tissus encombrants, comme il l'était pour la Marie-Antoinette qui aspirait à plus de liberté, tout en utilisant sa garde-robe pour l'affirmer.

¹³⁸ Akiko Fukai, Tamami Suoh, et al. 2005. *Ibid.*, p.107

¹³⁹ « Elite social interaction in eighteenth-century France took place in densely decorated interiors filled with diverse objects crafted from a wide range of materials. [...] Many of these objects were highly specialized, designed to be used for leisure activities such as conversation, reading, letter writing, handwork, dining, and game playing. Such pursuits might seem trivial from a modern perspective, but for eighteenth-century elites they were important means of self-definition. [...] To be elite was to turn everyday existence into an elaborate rejection of physical effort and base human needs. *To be elite was to transform oneself into a living work of art.* And the decorated interior was the principal arena in which this performance of privilege was staged.» Harold Koda, Andrew Bolton et Mimi Hellman. 2006. *Dangerous liaisons: fashion and furniture in the eighteenth century*. New York: Metropolitan Museum of Art ; New Haven: Yale University Press, p.16. Les italiques sont de nous.

La nouveauté en matière de modes commençait par la reine et se propageait ensuite aux femmes de la cour. Sa fonction de reine imposait à Marie-Antoinette de marquer la distance qui la séparait de ses sujets tandis que Mlle Bertin veillait de son côté à préserver cette supériorité.¹⁴⁰

Or, les vêtements n'étaient pas seulement un symbole de pouvoir au service de la personne de Marie-Antoinette, l'inverse était aussi vrai. Dès le début de la vidéo, le costume entrave la moindre initiative personnelle de Marie-Antoinette. Ainsi, l'une des premières actions de Marie-Antoinette est de choisir des objets, de tenter de les mettre dans des poches qui lui sont inaccessibles, puisque les fentes de poches de la robe ont été cousues de fil d'or, qui symbolise ici la rigidité des règles régissant sa vie privée. Nous avons également voulu traduire cette idée de rigidité par le mouvement de l'actrice, bloquée par la pièce d'estomac baleinée qui l'empêche de se pencher. Ces contraintes se sont ainsi transformées en exagération des gestes de l'actrice embarrassée par son costume.

Avec son ouverture frontale en V, la robe à la française se porte avec une pièce d'estomac, sorte de plastron triangulaire en forme de V ou de U qui recouvre le devant du corsage. La pièce d'estomac comporte parfois une petite poche intérieure. Pour dissimuler la partie trop profonde du décolleté, la pièce d'estomac est recouverte de décorations extravagantes, de broderies, de dentelles, de nœuds habilement disposés qu'on appelle « échelles », et parfois de bijoux. Comme il faut chaque fois épingler la pièce d'estomac à la robe, les femmes mettent beaucoup de temps à s'habiller.¹⁴¹

Les épingles et les aiguilles ne sont pas des objets banals lorsque l'on connaît la valeur symbolique qu'elles avaient dans la société française de l'Ancien Régime : «symboles du passage de l'adolescence à la maturité féminine, ces instruments piquants et perforants étaient réservés aux filles en âge de se marier et de procréer. [...] Le côté des épingles symbolise la vie sociale de la jeune fille en quête d'époux alors que le côté des aiguilles se tourne davantage vers la vie domestique et son

¹⁴⁰ Michelle Saporì. 2003. *Ibid.*, p.118

¹⁴¹ Akiko Fukai, Tamami Suoh, et al. 2005. *Ibid.*, p.42

cortège de contraintes¹⁴²». Or, rapidement, Marie-Antoinette fera fi de ces contraintes en tentant de prendre le contrôle de son image, ce que l'on retrouve dans la vidéo lorsque celle-ci enlève sa robe puis les aiguilles qui retiennent sa pièce d'estomac.

Dans la vidéo, Marie-Antoinette parle d'abord avec assurance, de la voix d'une reine qui est sûre de sa place et du sens de ses actes, assurance renforcée par la présence de cette robe-symbole elle-même physiquement si peu confortable. De fait, le corps paré de Marie-Antoinette est encombré au milieu des archives et dément l'assurance de sa parole. En lui-même, ce costume montre tout le décalage entre ce que nous pouvons appréhender de cette personne et ce qui a disparu au cours de l'Histoire. Ainsi informés, l'image qui nous reste d'elle n'est pas celle d'un corps simplement habillé : chez Marie-Antoinette, le corps est masqué, étouffé, absorbé. Dans la vidéo, ce décalage entre le personnage et son environnement immédiat nous fait entrevoir une Marie-Antoinette qui semble à première vue à l'aise dans ses vêtements, pourtant totalement inadaptés à l'espace dans lequel elle se meut. La perte des différentes couches de costume influence également le jeu de l'actrice et donc l'image du personnage. Les mouvements de Marie-Antoinette sont tout d'abord rigides, quasi mécaniques, puis s'assouplissent au fil de la pièce, à mesure qu'elle se déshabille, ce qui la distancie graduellement des aristocrates du XVIII^e siècle dont les mouvements étaient pensés dans les moindres détails. Toutefois, reproduire ces mouvements n'aurait rien apporté à notre projet. Il nous a semblé bien plus pertinent de donner à notre actrice la liberté de se laisser guider par les sensations que lui inspiraient le port de son costume. Ainsi, plus Marie-Antoinette se déshabille, mieux elle bouge dans l'espace. Ses déplacements, d'abord circulaires, s'orientent ensuite graduellement vers la diagonale, la cassure du cercle.

¹⁴² Bibliothèque Nationale de France. 2001. « Les variantes narratives du Petit Chaperon rouge ». In *Il était une fois... les contes de fées*. En ligne. <http://expositions.bnf.fr/contes/gros/chaperon/index.htm>. Consulté le 9 juin 2009

La conception de la robe et de la pièce d'estomac a sans doute été l'entreprise la plus laborieuse de notre projet, tant au niveau de la recherche formelle, historique et technique que de la fabrication. Notre recherche formelle s'est d'abord tournée vers une étude documentaire sur la construction du vêtement à cette époque, et nous nous sommes rendus au Musée McCord afin d'étudier certaines pièces conservées par cette institution. Afin d'obtenir un tombé et un poids juste des matières, la robe est faite d'une soie que nous avons teintée à la main puis traitée de façon à faire ressortir toute la texture de la soie, voire à lui donner une apparence légèrement usée. La couleur bleue de la soie avait dès le départ été choisie en rappel du bleu azur des armoiries royales, devenu depuis le XIII^e siècle la couleur de la France. Les progrès techniques en teinturerie, rendus possibles, notamment, par l'importation massive de teinture d'indigo en Europe, avaient alors permis de rompre avec les usages antérieurs¹⁴³. Nous avons également brodé la robe d'un motif végétal de fils bleu, blanc, doré et argenté, s'élaborant autour d'une fleur de lys sur la pièce d'estomac. Nous avons agrémenté le tout de boucles, de ruchés et de glands, afin de rappeler l'ornementation à outrance des tenues de cette époque. Notre source d'inspiration première pour la forme de la robe fut une robe d'origine anglaise faisant partie de la collection du Amsterdams Historisch Museum. Bien que d'un modèle peu courant, cette pièce présente l'ornementation propre à deux styles particuliers : à la fois brodée et munie de ruchés, elle est la synthèse de l'ornementation française formelle des années 1770 et 1780. Nous nous sommes également inspirés d'une robe conservée au Musée Royal de l'Ontario, attribuée à Mlle Bertin et ayant possiblement appartenu à Marie-Antoinette. L'ornementation de cette robe incluait

¹⁴³ « Jusqu'au XVIII^e siècle, il est rare que dans les couches supérieures de la société on porte des vêtements bleu ciel ou bleu clair; ce sont là des vêtements de paysans, teints artisanalement avec une guède de médiocre qualité qui pénètre mal dans les fibres du tissu et se décolore sous l'effet conjugué des lessives et du soleil; c'est un bleu clair, certes, mais terne et grisé. Les nobles, les riches, lorsqu'ils s'habillent de bleu – et ils le font souvent depuis le XIII^e siècle – portent des bleus plus denses, plus francs, plus sombres. Or dans la première moitié du XVIII^e siècle, dans les milieux de cour, se met progressivement en place une mode nouvelle : celle des tons de bleu clair, parfois très clair, d'abord pour les femmes puis pour les hommes. Après le milieu du siècle, cette mode s'étend à l'ensemble de la noblesse et aux classes aisées de la bourgeoisie. » Michel Pastoureau. 2000. *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, p.134-136

des paillettes argentées, que nous avons retenu comme rappel d'un autre élément de costume qui apparaît plus tard au cours de la pièce : la queue de monstre recouverte de sequins. La soie du corsage est doublée de lin, aussi bien pour suivre les normes de construction de l'époque de Marie-Antoinette que pour faire référence à l'un des aspects symboliques du vêtement, soit celui de créer un double¹⁴⁴. Par ailleurs, bien que nous ayons également fait des recherches sur les techniques de couture d'époque, nous n'avons pas suivi cette voie choisie par les « *reenactors* », qui s'efforcent de recréer des vêtements avec un souci d'exactitude historique absolue. Nous avons déterminé que, comme cela n'influencerait pas le tombé du costume ou les mouvements de l'actrice, le costume serait cousu au moyen de techniques contemporaines puisque ne l'oublions pas, il s'agit bien ici d'un costume de théâtre. C'est au cours d'un atelier avec Marie-Nathalie Lacoursière¹⁴⁵, donné pour initier notre actrice aux rudiments du mouvement avec un costume de la fin du XVIII^e siècle, que d'autres caractéristiques du vêtement ont pu être étudiées. Nous y avons, entre autres, remarqué la faible mobilité de la partie supérieure du corps, contrainte par la soie ajustée et d'autres éléments du costume. Dans notre pièce, les difficultés de Marie-Antoinette à mettre sa perruque découlent ainsi directement de l'impossibilité pour l'actrice de lever librement les bras lorsque vêtue de sa robe. Toutefois, à notre grande surprise, l'utilisation de matériaux d'époque nous a permis de constater la grande légèreté de la robe elle-même, abstraction faite de la structure sous-jacente.

¹⁴⁴ « Plus immédiatement, bien sûr, « doublure » s'emploie comme terme du lexique vestimentaire : « étoffe, matière qui sert à garnir quelque chose ». En ce sens, la doublure est redoublement de l'architecture du vêtement, redoublement qui pourra être fonctionnel (protéger contre le froid) ou ornemental (camoufler les coutures, introduire un contraste de textures et de couleurs).» Johanne Lamoureux, Denis Castonguay, Musée national des beaux-arts du Québec. 2003. *Doublures : vêtements de l'art contemporain*. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, p.11

¹⁴⁵ Comédienne, danseuse, chorégraphe et metteur en scène, Marie-Nathalie Lacoursière enseigne la gestuelle et la danse baroque à l'Université de Montréal. Elle a également donné des cours à l'Université Stanford (Californie), à l'Université Bloomington (Indianna) et pour la Forteresse Louisbourg au Cap Breton.



Figure 5.1 La robe de cour.



Figure 5.2 La robe de cour avec la pièce d'estomac visible.

5.2.2 La perruque

Dans la culture populaire, le personnage de Marie-Antoinette est indissociablement lié à une coiffure poudrée complexe pouvant atteindre des hauteurs extraordinaires : le pouf aux sentiments. Ce cliché est si bien ancré dans notre culture qu'il suffit, en fait, de déposer une énorme perruque poudrée, voire blanche, sur la tête d'une

actrice vêtue d'un costume rappelant la fin de la Renaissance pour que le public associe cette image à la défunte reine. Ainsi, de l'art contemporain¹⁴⁶ aux publicités japonaises de Pizza Hut, l'image de Marie-Antoinette – et de Versailles – est liée à celle de cet extravagant arrangement capillaire. Au XVIII^{ème} siècle, les coiffures, dont les proportions avaient atteint un sommet sous Louis XIV, étaient revenues à des volumes plus commodes. Or, la taille de celles-ci a recommencé à augmenter vers 1750 et ce mouvement atteint son paroxysme vers 1775-1780.

Ce sont les fameuses « coiffures en pouf », créations « étranges, insensées et monstrueuses » pour les uns, « monuments d'architecture savante » pour les autres. Ces structures capillaires pyramidales sont constituées de tout un ensemble hétéroclite : crin, coussins, et pouf, faux cheveux, parement, rubans, aunes de gaze, forêts d'épingles, plumes, fleurs, personnages et animaux réduits, et autres ornements divers et originaux, le tout maintenu par des pommades collantes et des mètres de fil de fer.¹⁴⁷

Ces créations absurdes ont fait la joie des caricaturistes et des pamphlétaires. Connues en tant que « coiffures à la circonstance » pendant le règne de Louis XV, elles prirent plus tard le nom de pouf, du nom du petit coussin rembourré de crin posé au sommet du crâne et autour duquel la pièce était montée.

Généralement, la composition des « coiffures aux circonstances » et des « poufs aux sentiments » est liée à un événement qui touche la Cour ou qui, pour une quelconque raison, prend en considération un fait, mineur souvent, qui devient prétexte à une extravagance capillaire.¹⁴⁸

L'Histoire a ainsi retenu, entre autres, les coiffures dites à *la crue de la Seine*, à *la montgolfière*, à *la Caisse d'Escompte* - arborant un panier percé - ou encore à *l'inoculation*, portée en l'honneur de la vaccination de la famille royale. La plus connue de ces coiffures dont l'image nous est parvenue est celle dite « à la Belle-Poule » ou « à l'Indépendance », ainsi nommée en l'honneur d'un vaisseau français

¹⁴⁶ Howard N. Fox, Eleanor Antin, Lisa E. Bloom. 1999. *Eleanor Antin*. Exposition tenue du 23 mai au 23 août 1999 au Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art ; Fellows of Contemporary Art, 259 p.

¹⁴⁷ Martin Monestier. 2002. *Les poils : histoires et bizarreries*. Paris : Cherche midi, p.46

¹⁴⁸ Martin Monestier. 2002. *Ibid.*, p.61

qui affronta la flotte britannique, en 1778. Cette dernière mode fera arborer aux femmes des maquettes de navires de guerre, toutes voiles dehors, perchées sur des vagues de cheveux très ondulés.

Les poufs aux sentiments furent en vogue pendant plus de quinze ans, et ils en vinrent à posséder une sorte de langage codé. Les femmes légères, cherchant l'aventure ou ouvertes aux discours amoureux jonchaient leur tête de papillons. Les femmes qui voulaient entretenir une réputation de tendresse mêlaient à leurs cheveux des essaims d'amours. Quant aux affligées, elles n'hésitaient pas à orner leur chevelure de sarcophages et d'urnes funéraires.¹⁴⁹

L'évolution de ce langage parallèle, issu d'une ahurissante surenchère, participe à tout un système dont Marie-Antoinette a pris la tête lors de l'accession de Louis XVI au trône de France.

Aucune femme de cour ne voulait rester en arrière car chacune vivait en fonction de l'opinion des autres et devait se conformer au système de normes et de valeurs de ses semblables. La frivolité était en fait une nécessité découlant de l'obligation de tenir son rang et de défendre son lignage. Ce qui pouvait apparaître comme la défaillance individuelle de femmes coquettes tenait à leur fonction sociale, chacune cherchant à se conformer à l'image souhaitée par la reine qui, par ses faveurs, pouvait provoquer à l'intérieur de la cour la circulation incessante de familles montantes et descendantes. Les pensions royales, moyen de subsistance essentiel de l'aristocratie de cour, en dépendait. Plaire était le métier des femmes de la cour. La reine maintenait l'équilibre des tensions au sein de ce microcosme nerveux par les bonnes manières de mode; il y avait celles qui avaient l'honneur d'être informées des modes du lendemain et celles qu'on maintenait dans l'ignorance des nouvelles références qui permettraient de se positionner au regard de l'autre sur l'échelle sociale.¹⁵⁰

Durant les premières années de son mariage, Marie-Antoinette se cantonnera avec d'autant plus d'excès dans son rôle de représentation qu'elle ne pouvait jouer son rôle de génitrice. La perruque devint alors un véhicule d'expression personnelle. Dès son entrée en scène, le personnage cherche donc cet accessoire qui la complète, et dont l'ornementation se manifeste surtout à travers d'importante quantité de plumes.

¹⁴⁹ Martin Monestier. 2002. *Ibid.*, p.62

¹⁵⁰ Michelle Saporì. 2003. *Ibid.*, p.87

[Au théâtre, la] première fonction des plumes qui ornent le chapeau est d'agrandir la silhouette, et ces parures font partie des objets efficaces visibles de loin. L'usage de leur port sur le chapeau est d'origine militaire. Elles coiffent le casque du chef de guerre qui entraîne ses troupes à l'assaut et lui permettent d'être repéré de loin [...].¹⁵¹

Ainsi, si la robe de cour symbolise la mise en scène du pouvoir absolu, la surenchère ornementale de la tête fait plutôt glisser l'image de Marie-Antoinette vers une mise en scène théâtrale où sa propre prestance usurpe la présence spectaculaire du roi. Avec cet accessoire personnalisé, Marie-Antoinette a marqué son intérêt personnel pour certains événements et commencé à attirer l'attention sur son corps, constamment sous l'œil des courtisans et des foules parisiennes. « La reine, qui doit manifester par sa mise l'excellence et l'immuabilité de l'ordre social dont elle occupe, avec son époux, le sommet, [...] ¹⁵² » préfère désormais suivre ses inclinaisons personnelles, qui sont rapidement imitées par les femmes de la cour. On comprend ainsi mieux pourquoi l'incommodité extrême de ces coiffures ne décourage pas leurs adeptes¹⁵³. En fait, au-delà de l'aspect anecdotique de ces excentricités, il est important de constater toute l'importance de ces initiatives personnelles dans la présentation de soi. Si, peu de temps auparavant, les tenues de cour étaient encore marquées par une lointaine tradition qui en limitait l'évolution, ces expressives coiffures permettent de constater un basculement vers la personnalisation et l'individualisme¹⁵⁴.

¹⁵¹ Anne Verdier. 2006. *Ibid.*, p.241

¹⁵² Pierre Vallaud (dir. publ.). 2006. *Gazette des atours de Marie-Antoinette : Garde-robe des atours de la reine, Gazette pour l'année 1782*, vol.1. Paris: Réunion des musées nationaux; Archives nationales, p.18

¹⁵³ « Une fois en place, on ne touchait plus à ces extraordinaires arrangements très coûteux et laborieusement réalisés. Les femmes ainsi coiffées dormaient assises dans leur lit, la tête enveloppée de mousseline destinée à protéger l'édifice. Le plus souvent, il s'agissait d'une sorte de filet d'argent pour écarter les souris qui pullulaient dans toutes les habitations, sans exception. Couramment, les dames posaient des souricières sur leurs oreillers. Malgré ces précautions, les rongeurs profitaient de l'assoupissement de ces dames pour pénétrer leur coiffure et y nicher, friands qu'ils étaient des laines, des graisses et des pommades, qui en faisaient un véritable garde-manger. » Martin Monestier. 2002. *Ibid.*, p.47

¹⁵⁴ « À coup sûr, les innovations sont restées un privilège de classe, un attribut des grands de ce monde. Mais l'important est ailleurs, il est dans le fait que ceux qui sont au plus haut de la hiérarchie se font maintenant gloire de modifier ce qui est, d'inventer de nouveaux artifices, de personnaliser leur

De nos jours, les représentations théâtrales, cinématographiques et télévisuelles de ces coiffures sont fréquemment marquées par une méconnaissance totale de leur origine, comme si l'extraordinaire de ces installations capillaires était suffisant pour être simplement évoqué par une coiffure blanche de haute taille. Ainsi, il nous a été impossible, à Montréal, de louer une perruque de style catogan, pouvant être montée en pouf, qui ne fut blanche. L'idée de la perruque blanchie par la poudre est si répandue que les perruques de style catogan, souvent fabriquées en poils de yak, ne sont disponibles qu'en blanc. Or, si les perruques étaient poudrées, elles n'étaient pourtant pas blanches, mais bien faites de cheveux naturels souvent assortis aux cheveux naturels de son porteur et poudrés de cette farine qui manquait tant à la population, ce qui leur donnait une teinte plus grise que blanche. Nous avons donc choisi de fabriquer notre pouf en laine d'acier poudrée. L'acte de poser la perruque sur sa tête entraîne donc la véritable entrée en scène de Marie-Antoinette, qui n'aurait su être reine sans cet accessoire. L'ajout du poids de l'édifice a fait relever le menton à notre actrice et rendu sa tête moins mobile, préparant corporellement la mise en scène de la troisième pièce de vêtement de l'histoire, le manteau des reines précédentes.

mise. Une telle transformation dans les comportements de l'élite témoigne de l'infiltration d'une nouvelle représentation sociale de l'individualité dans l'univers aristocratique. Non pas, en dépit des apparences, un phénomène de classes, mais la pénétration dans les classes supérieures des nouveaux *idéaux* de la personnalité singulière. » Gilles Lipovetsky. 1987. *Ibid.*, p.69



Figure 5.3 La perruque.

5.2.3 Le manteau des reines précédentes

Le second ajout que fait Marie-Antoinette à son costume est celui du manteau royal, symbole visuel du pouvoir, indispensable à la présentation ostentatoire de ceux qui l'incarnent. Il s'agit d'un ajout de type dimensionnel, dont le « dessein est d'accroître

les mensurations apparentes du corps humain¹⁵⁵ ». Sa forme peu définie, qui dans sa configuration générale dessine un demi-cercle dans des proportions impressionnantes allant généralement jusqu'à un mètre cinquante de haut pour trois mètres de large, enveloppe le corps en entier sans en distinguer les parties¹⁵⁶. Le manteau de sacre est quant à lui un vêtement d'apparat très peu utilisé au cours de la vie d'un souverain. Sa présence est fréquente dans les reproductions de son image, dans les tableaux en majesté, par exemple. Ce vêtement est donc plus présent par sa médiation que par son port réel. Il s'agit d'un instrument ayant la même fonction que les rituels encadrant la vie quotidienne des membres de la famille royale afin d'inspirer le respect aux courtisans en les transformant en spectateurs assidus de la grandeur du roi. C'est cette grande lourdeur systémique, ce poids des traditions que nous avons tenté de mettre en scène à travers l'accessoire du manteau, qui est « moins le propre d'une personne, d'un individu, que d'une fonction, d'un état¹⁵⁷ ». Ce manteau est d'abord et avant tout celui des reines précédentes; c'est pourquoi nous l'avons voulu vieux, jauni, usé, voire mité et grignoté, par opposition au neuf, au nouveau, au changeant du vêtement personnel, choisi par la reine et destiné à être convoité et imité. À partir du moment où un système de mode apparaît, un système parallèle de valeurs déterminant ce qui est désormais souhaitable et, à l'inverse, périmé s'implante aussi; au système immuable

¹⁵⁵ John Carl Flugel. 1982. *Le Rêveur nu: de la parure vestimentaire*. Paris: Aubier-Montaigne, p.44

¹⁵⁶ « Au sens figuré, le manteau est ce dont on se sert pour se cacher ou se protéger, ainsi qu'en témoignent les expressions suivantes, toujours en usage : sous le manteau pour « en cachette », prendre un manteau pour « dissimuler ». Sous cape signifie également « en cachette, à la dérobée, à part soi ». Mettre sous sa chape, expression citée par La Curne de Sainte Palaye, veut dire « mettre sous la tombe » mais aussi bien « prendre sous sa protection ». [...] Quant à l'expression de cape et d'épée, qui apparaît au XIX^e siècle pour qualifier un récit d'aventures du temps passé, elle fait référence aux attributs militaires d'hommes d'armes sans revenus. N'avoir que la cape et l'épée voulait dire, avec une nuance de moquerie, « être sans fortune » mais aussi n'avoir que des dehors, des apparences. On retrouve donc dans le champ sémantique du manteau et de la chape la dialectique complexe du dedans et du dehors, du caché et de l'apparent, catégories fortement suspectes aux yeux de la morale chrétienne traditionnelle et qui joue un grand rôle dans la construction des apparences à la fin du Moyen Âge. » Odile Blanc. 2003. « Le Manteau, vêtement de l'autorité ». In *Véture et pouvoir, XIII^e-XX^e siècle*, éd. par Christine Aribaud et Sylvie Mouysset (Actes du colloques des 19 et 20 octobre 2001, centre universitaire d'Albi). Toulouse : CNRS; Université de Toulouse; Mirail, p.56

¹⁵⁷ Odile Blanc. 2003. *Ibid.*, p.61

d'origine divine créé par Louis XIV se greffe alors des valeurs inconstantes et changeantes, dictées par des choix personnels et des influences changeantes¹⁵⁸.

Parce qu'il concerne le corps dans sa totalité, le manteau répugne à toute discontinuité, à la multiplicité des coutures comme à celle des matières et des couleurs. En cela, il s'oppose au vêtement de mode, qui procède au contraire du divers et du bigarré.¹⁵⁹

Dans la vidéo, lorsque Marie-Antoinette trouve le manteau dans les valises qu'elle transporte, elle est d'abord émerveillée par son velours bleu profond, ses broderies de fil d'or et sa riche sa fourrure d'hermine, que nous avons ici remplacée par du lapin. Toutefois, Marie-Antoinette ne le met pas sur ses épaules car elle est aussitôt rebutée par son aspect; la fourrure est jaunie, le velours est déchiré, râpé, et des mites s'en échappent. Dans la vidéo, son refus de porter cette pièce de vêtement est bientôt suivi d'un dépouillement graduel, de la perte des autres pièces de vêtement.

¹⁵⁸ « À mesure d'ailleurs que se sont développées les grandes sociétés de cour, les questions de mode sont devenues des affaires de la plus haute importance pour une noblesse désarmée, dépossédée de ses anciennes prérogatives guerrières et judiciaires, et vouée de ce fait aux jeux de la représentation et aux plaisirs mondains. » Gilles Lipovetsky. 1987. *Ibid.*, p.66

¹⁵⁹ Odile Blanc. 2003. *Ibid.*, p.60



Figure 5.4 Le manteau.



Figure 5.5 Détail du manteau.

5.2.4 Les jupons

À ce point de la vidéo débute l'apparition successive de pièces de vêtement de moins en moins liés à la séduction, à l'autorité ou au « spectacle de soi » et de plus en plus à l'intimité, au renoncement, au désenchantement. Ce procédé de dévoilement progressif du corps nous a permis de montrer le passage d'une situation donnée à une autre opposée, qui annule définitivement toute possibilité de revenir à la situation initiale, et aussi d'attirer progressivement l'attention sur le corps, peu à peu dévoilé, de plus en plus imaginable. En retirant des couches de vêtement, Marie-Antoinette revient lentement aux formes naturelles de son corps,

déconstruisant elle-même toute l'imagerie corporelle symbolisant sa fonction et emprisonnant sa personne.

Les pratiques sociales, et notamment celle des civilités, sont le résultat d'une évolution, d'un dressage du corps et des comportements humains les plus intimes, codifié et réglementé dans tous les manuels de civilités.¹⁶⁰

À cette époque, les femmes portent une chemise qui leur sert de sous-vêtement et par-dessus laquelle se superposent de longs jupons. La taille y est définie à sa position naturelle, soit juste en haut du bassin¹⁶¹. Le jupon de dessus est visible et a fonction de jupe; il est assorti à la robe quand sa propriétaire en a les moyens. Les jupons cachent efficacement tout le bas du corps. Chez les Précieuses du XVII^e, leurs noms évoquent une progression vers l'intimité¹⁶² : la *modeste* enveloppe le *fripon*, qui lui-même recouvre la *secrète*, cette dernière étant taillée dans un tissu plus humble et placée sous le panier. Ces appellations n'étaient plus courantes du temps de Marie-Antoinette. Elles nous ont toutefois parues fort à propos pour suggérer la progression vers l'intimité, centrale à notre récit, et entamer le processus de dépouillement. Les jupons dissimulent le corps et, par là, symbolisent une certaine dignité. Il importe de se demander en quoi de longues et embarrassantes jupes superposées sont nécessaires à l'expression de cette dignité.

¹⁶⁰ Anne Verdier. 2006. *Ibid.*, p.252

¹⁶¹ «Although historians date clothing evolution by small details, a longer view reveals that a consistent silhouette recurs from the seventeenth century until the 1920s [...] With relatively short-lived exceptions, such as the period around 1800 to 1820, most women wore long, full skirts and bodices with defined waists at the natural position just above the hipbone. In a 1952 book that foreshadowed the work of later material culture scholars, anthropologists Alfred Kroeber and Jane Richardson postulated that this « basic or ideal pattern » of women's wear, like all features of dress fashion, is « largely unconscious ». Today's observers seek to understand why this pattern existed for such a long period and why women used cumbersome hoop petticoat and expensive yards of fabric to achieve an apparently impractical ideal.» Linda Baumgarten. 2002. *What clothes reveal : The language of clothing in colonial and federal America*. Williamsburg : The Colonial Williamsburg Foundation; New Haven; London : Yale University Press, p.60

¹⁶² Maurice Leloir. 1992. « Jupon ». In *Ibid.*, p.204

Hoop skirts increase the wearer's visible importance by taking up a great deal of space and by keeping others at a distance. At the same time, they hampered mobility, made it inconvenient to travel, work, and venture outside the house hold, and required practice to maneuver gracefully.¹⁶³

Or, à mesure que l'on retire des couches de jupons qui servent à garder à distance, on commence à imaginer, puis entrevoir le support sur lequel s'articulent les couches supérieures. Dans le cas de Marie-Antoinette, l'enlèvement des couches de vêtements dévoile petit à petit les rouages, ou « l'envers du décor » d'un système politique à bout de souffle, mais dont les mécanismes demeurent cachés sous les épaisseurs d'un cérémonial désormais vidé de son sens. Dans la vidéo, à partir du moment où Marie-Antoinette commence à retirer certaines pièces de vêtement, une analogie apparaît entre le personnage qui met son âme à nu et la révélation progressive de son corps. La quantité de jupons rappelle toutefois les couches de sens superposées qui cachent le corps historique, la « vraie » Marie-Antoinette. Son corps dissimulé se veut une métaphore de la dissimulation de l'être singulier et inaccessible, un rappel de la subjectivité de la représentation et de sa perception. Or, à la révélation de chaque nouvelle épaisseur de tissu, le spectateur, qui pensait avoir atteint un certain niveau de compréhension, une meilleure connaissance du personnage débarrassé de ses froufrous, constate que celui-ci a encore des secrets et que d'autres niveaux de costume, d'autres réalités sous-jacentes dont il n'a encore aucune idée, existent. Nous avons voulu donner au spectateur l'idée qu'était tapie, au bout du déshabillage, une certaine vérité, tout en montrant en fait, à chaque épaisseur de tissu, la fragilité d'une telle idée.

¹⁶³ Linda Baumgarten. 2002. *Ibid.*, p.60



Figure 5.6 La jupe de dessus, dite « la modeste ».



Figure 5.7 Le second jupon, dit « la secrète ».



Figure 5.8 Le troisième jupon, dit « le fripon ».

5.2.5 Les paniers

La disparition des jupons fait apparaître les paniers, qui soutiennent la robe et donnent sa forme à l'ensemble. « Tout au long du XVIII^e siècle, la forme des robes

est dessinée par les vêtements de dessous – corset et panier. »¹⁶⁴ Ces énormes cages faites de cerceaux d'osier ou d'acier, parfois articulées afin de pouvoir se remonter à plat sous les bras pour passer une porte, forment la charpente du costume et évoquent aussi pour nous la charpente de la mise en scène spectaculaire du pouvoir. Succédant au vertugadin qui apparaît pour la première fois en Angleterre au début du XVI^e siècle, le panier est demeuré un élément indispensable des tenues de cour jusqu'à la Révolution française, et même au-delà dans le cas de l'Angleterre, où il sera porté à la cour jusqu'au règne de George IV. Dans la vidéo, le dévoilement de ces fragiles mécaniques qui soutiennent la représentation du pouvoir, symbolise l'exposition des rouages d'un système figé, en décalage avec l'esprit de son temps. Ainsi, peu des manières vestimentaires de la cour filtraient dans la population, empêchées à la fois par des lois somptuaires et l'éloignement géographique de Versailles. La donne changea radicalement lorsque Marie-Antoinette fit du Grand Mogol, le magasin de Mlle Bertin, son fournisseur vestimentaire officiel : « [...] lorsque la reine de France décida de recruter sa fournisseuse attirée dans le milieu des marchandes de mode de la capitale, exigeant en plus qu'elle continue à y servir, elle rompit son isolement vestimentaire et ouvrit au monde son image¹⁶⁵ ». Ce qui semble aujourd'hui banal était en fait complètement inédit et ce simple changement de fournisseur semble avoir eu des conséquences profondes sur l'image du gouvernement royal et du pouvoir en général, déclenchant des frustrations liées à la « fracture entre l'état social de bien des badauds et leurs aspirations culturelles vestimentaires¹⁶⁶ ». Les apparences cessent dès lors d'être les garantes traditionnelles de l'état social, ce qui engendre une certaine confusion et ouvre la porte au mélange des genres. Même le choix des tissus exprime désormais la distance entre Marie-Antoinette et son milieu : si jusqu'au temps de Louis XV le même tissu pouvait servir à confectionner une robe et des tentures, la distinction se fait désormais plus nette entre les différents textiles.

¹⁶⁴ Akiko Fukai, Tamami Suoh, et al. 2005. *Ibid.*, p.29

¹⁶⁵ Michelle Saporì. 2003. *Ibid.*, p.130

¹⁶⁶ Michelle Saporì. 2003. *Ibid.*, p.130-131

Marie-Antoinette n'est plus assortie à son divan, à ses draperies et ses tapisseries. Marie-Antoinette, comme le reste de la société, s'individualise. Dorénavant, la mode se renouvelle à un rythme accéléré. Dans notre vidéo, Marie-Antoinette utilise d'abord les charnières de son panier articulé, mais les abandonne bien vite, comme si les paniers faisaient partie d'elle-même, les oubliant au point qu'elle en écrase l'archiviste lorsqu'elle se penche pour regarder par-dessus son épaule, ou encore qu'elle y dépose des livres comme s'il s'agissait d'un panier « à la commodité ». Une fois la charpente retirée, il ne reste véritablement, sous l'image, que la forme de son corps physique, qui demeure pour l'instant enchâssé dans un dernier moule, le corps baleiné.



Figure 5.9 Le panier articulé.

5.2.6 Le corps baleiné, ou le corps modelé

Une fois retirée la charpente, est exposé l'entièreté du corps à baleines de Marie-Antoinette, qui à la fois soutient et contient. Lacé dans le dos – il l'était aussi parfois à l'avant –, il est fabriqué de toile de lin, une matière qui peut être extrêmement fine mais qu'on préfère plutôt grossière dans cette utilisation. Celui porté avec des

tenues moins formelles est muni de bretelles dessinant un décolleté carré, alors que le corps du grand habit de cour est doté d'un décolleté ovale. Le corps baleiné donne une posture particulière, modelant à long terme le corps de celles qui le portaient dès la petite enfance. La période allant du XVII^e jusqu'au milieu du XVIII^e est une époque d'artifice et d'outrance pendant laquelle le corps est redressé, voire dressé, par le port du corps baleiné avec lequel il se confond lexicalement car, à l'époque, on ne parlait pas de « corset » mais bien de « corps » ou de « corps à baleines » pour désigner ce sous-vêtement rigidifié par des fanons de baleines. Le corps à baleines peut être vu comme un signe de l'infantilisation des femmes, de leur assujettissement à leur père, puis à leur mari, mais aussi à tout un ensemble de règles visant à distinguer la femme de l'aristocratie de la femme du peuple¹⁶⁷. Ainsi, si le corps à baleines est universellement porté par les femmes à Versailles, seules les femmes d'un rang très élevé ont le privilège – l'obligation – de porter quotidiennement le « grand corps », une variante particulièrement contraignante¹⁶⁸. Le corps des aristocrates doit donc être dressé, et celui de Marie-Antoinette encore plus. À partir du moment où Marie-Antoinette refuse de porter le grand corps pendant les chaleurs de l'été, elle attire l'attention sur la personne humaine qui se trouve sous le corps à baleines et se libère symboliquement de la gaine qui la protège, la cuirasse qui construit son image et la soutient. Indissociable de la robe de cour, il est muni aux hanches de bourrelets qui retiennent le panier et les jupons et ancrent ses vêtements au corps. Plus encore que le panier, le corps influence le mouvement et la respiration de son porteur. C'est cette *carnalité* que nous avons voulu mettre en scène avec l'objet du corps à baleines, sa couleur rouge ayant

¹⁶⁷ «A tightly corseted body evinced « the norm of stiffness and self-control » valued by aristocrats; in sharp contrast, the body of a lower-class individual, as the historian Daniel Roche has observed, tended either to be « bent by hardship and toil, or [to] enjoy a freedom unrestricted by etiquette ». Well-born children of both sexes were therefore put into stays early – often by age two – to « prevent deformities of the skeleton » and « keep the waist under control ». When boys reached the age of six, they traded their stays for breeches, but female aristocrats remained corseted all their lives.» Caroline Weber. 2007. *Queen of Fashion: What Marie Antoinette Wore to the Revolution*. New York : Picador, p.66-67; citant Daniel Roche. 1991. *La culture des apparences: une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècle*, nouv. éd. Paris : Fayard, p.123; Steele, Valerie. 2001. *The Corset : a cultural history*. New Haven; Londres : Yale University Press, p.12

¹⁶⁸ Stéphanie Félicité Genlis. 1996. *De l'Esprit des étiquettes*. Paris : Mercure de France, p.34

d'ailleurs été choisie pour son aspect « viande »¹⁶⁹, et pour le contraste qu'elle pouvait créer avec la robe de cour. En effet, dans la vidéo, le corset devient de plus en plus visible dès que Marie-Antoinette commence à retirer sa robe. Plus encore, le bleu de la robe, le blanc des jupons et le rouge du corps évoquent le drapeau de la Révolution qui se prépare.

¹⁶⁹ Il subsiste encore de nos jours, dans nombre de musées, différents exemplaires de corsets de cette couleur.



Figure 5.10 Le corps à baleines.



Figure 5.11 Détail du dos du corps.



Figure 5.12 Détail de l'une des bretelles du corps.

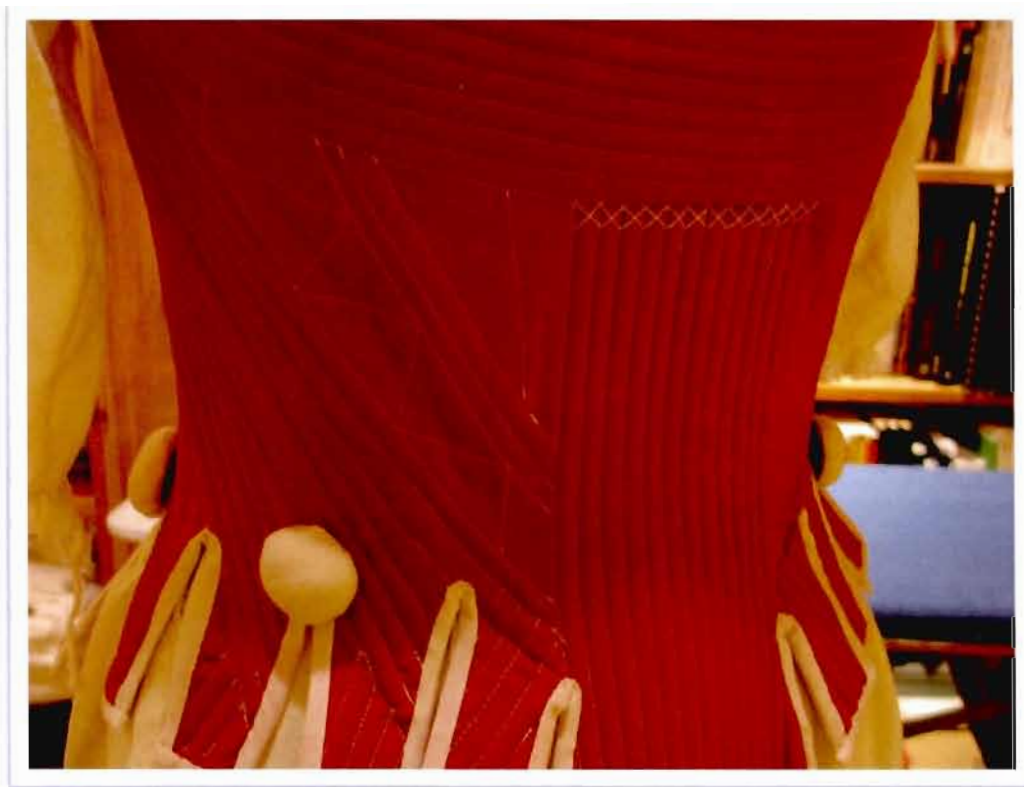


Figure 5.13 Détail des bourrelets au bas du corps.

5.2.5 Les bas et leurs jarretières, les chaussures

Lorsque, peinant à respirer, Marie-Antoinette retire son corps, elle se dégage de son image de reine déifiée, expose son humanité et, surtout, suscite un désir pour la femme-reine, objet inaccessible. Une fois dégagée de tout ce qui couvre la partie inférieure de son corps, Marie-Antoinette laisse aussi voir une partie de ses jambes, couvertes par des bas. Or, dans le costume féminin du XVIII^e siècle, si la poitrine est « offerte » et les hanches sont surdimensionnées, ce sont les jambes qui sont cachées, enfouies sous les longs jupons effaçant complètement la forme physique à partir de la taille. Lorsqu'on les laissait entrevoir, ces jambes éveillaient des émotions. Les bas sont donc révélateurs d'un fantasme qui ne date pas d'hier.

Le bas permet de masquer la jambe et de la protéger des regards indiscrets. Il relève exactement la forme de la jambe nue sans la montrer. On ne voit ni la couleur de la peau, ni la texture, ce qui mythifie encore plus cette partie du corps.

Le bas conjugue l'ambiguïté du vêtement de dessous et vêtement du dessus. Ce jeu du montré-caché, fait du bas un vêtement à la fois chaste et érotique. C'est un jeu de tension entre pudeur et dévoilement, entre censure et transgression. Il appartient à la fois au monde privé du dessous et à celui du vêtement social, par exemple il peut être vu furtivement [...] ¹⁷⁰.

L'effet est d'autant plus étrange que le « bas est d'une couleur différente de celle de la peau, ce qui détache d'autant plus la jambe du reste du corps. ¹⁷¹ » La femme qui le porte semble morcelée, ce qui ouvre la porte à une certaine fétichisation du corps. Or, une fois qu'elle a suscité un désir pour la femme, Marie-Antoinette devient un objet de fantasme qu'on désire s'approprier. On ne désire plus s'approcher ou être vu de Marie-Antoinette, on désire s'en emparer et confirmer son humanité, son caractère mortel. Plus ces bas sont visibles, plus leur fonction physique, rappel de l'humanité, est évoquée. D'autre part, la couleur choisie pour les bas de notre Marie-Antoinette n'est pas anodine. Si, à l'époque de Marie-Antoinette la mode est aux bas de soie blancs avec les coins brodés en couleur ¹⁷² nous lui avons pourtant préféré le bas de soie, blanc et uni, sans motifs à la cheville, à l'image du drapeau du royaume de France sous l'Ancien Régime ¹⁷³. Cette redondance chromatique entre les bas et les drapeaux nous a semblé appropriée car elle venait compléter le sens apporté par la couleur des jarretières, qui maintiennent le bas sur la jambe. Souvent un simple ruban noué au-dessus du genou, elles sont dans la vidéo de couleur orange, la couleur complémentaire du bleu, celle qui lui est diamétralement opposée sur le

¹⁷⁰ Charlotte Margnoux. 2008. « Le Bas de femme et son évolution ». » Mémoire, Lyon : ENSATT, p.35

¹⁷¹ Charlotte Margnoux. 2008. *Ibid.*, p.23

¹⁷² Madeleine Delpierre, Françoise Tétart-Vittu. 1996. *Ibid.*, p.59

¹⁷³ « Celui-ci était entièrement blanc. Or, sous la Restauration, puis chez les légitimistes dans les décennies qui suivent la Révolution de 1830, il se couvre de fleurs de lis d'or ou d'armoiries royales; ce qui est contraire aux anciens usages et affaiblit quelque peu la force symbolique de l'étoffe blanche unie. Il est vrai que depuis le XVIII^e siècle, dans un contexte de guerre, le drapeau blanc uni est devenu aussi, pour toutes les armées d'Europe, un signe de reddition... » Michel Pastoureau. 2000. *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, p.154

cercle chromatique. Nous voulions par là donner l'idée d'un choix personnel de Marie-Antoinette, qui s'exprime ainsi silencieusement, loin sous le grand habit bleu et les dessous blanc, et que le spectateur ne fait qu'entrevoir vers la fin du récit. Qu'une pièce de vêtement insignifiante, invisible aux courtisans, mais dont la couleur renvoie à un choix personnel diamétralement opposé à ce qui est véhiculé par le costume, serve à retenir sur le corps un vêtement qui peut se rapprocher du drapeau monarchiste français évoque pour nous les rapports ambigus entre Marie-Antoinette et la mode. Si, d'une part, l'histoire a retenu la participation quasi compulsive de Marie-Antoinette au système de la mode, qui faisait partie intégrante de la stratégie spectaculaire de Versailles, elle a, d'autre part, souligné son intérêt pour les vêtements simples, qu'elle portait dans les moments de sa vie qu'elle considérait comme privés, en totale opposition avec son rôle.

Au théâtre et au cinéma, les bas sont, comme pièce de costume historique, souvent écartés : on les remplace régulièrement par des collants ou des bas de nylon, plus confortables pour les acteurs que les originaux. Pourtant, au XVIII^e siècle, même la reine de France devait vivre avec des bas qui « ravalent » et se chiffonnent sur la jambe, rendant parfois la marche inconfortable. Être dérangé dans son rôle par le costume rappelle pourtant à l'acteur le personnage historique à la base de son personnage ; la corporalité et ses désagréments doivent, à notre sens, faire partie intégrante de la composition du personnage pour que l'acteur soit réellement présent dans son corps, et non pas uniquement en apparence. En ce sens, le talon de la chaussure est une autre forme de dérangement du corps qui était présente à l'époque¹⁷⁴. La chaussure à talon déstabilise de plus le pied et réduit sa surface de contact avec le sol. Cette déstabilisation est fortement connotée dans le cas des femmes. Au théâtre, « une brève incursion dans l'histoire nous rappelle que, dans la tragédie classique, la démarche, normale ou boiteuse, est signe de la bonne marche

¹⁷⁴ « Sous Louis XVI, le talon, abaissé, s'avance vers la cambrure du pied; faute d'un *cambrillon* rigide pour maintenir la semelle, le soulier élégant a tout de même tendance à s'effondrer sous le poids de la dame. » Madeleine Delpierre, Françoise Tétart-Vittu. 1996. *Ibid.*, p.61

ou non de l'esprit¹⁷⁵.» Il existe une telle distinction des états d'esprit dans notre vidéo, qui apparaît lorsque Marie-Antoinette se prend le pied dans le piège à vermine qu'elle a elle-même installé et que sa démarche s'appuie dès lors sur cet accessoire bancal. Les chaussures de Marie-Antoinette sont d'ailleurs usées, tachées, leurs bordures déchirées, afin d'évoquer un personnage qui continue d'avancer, et de s'user au fil du temps. « La chaussure est à l'habit ce que le pied est à la tête, ce que la sensation est à la pensée, ce que le corps est à l'esprit¹⁷⁶ », et lorsque dans notre vidéo Marie-Antoinette retire les siennes, en lisant une biographie posthume d'elle-même, c'est pour passer à autre chose, pour imprimer un nouvel élan au récit.

Le passage symbolique par le geste d'enlever ses chaussures peut alors signifier l'illusion théâtrale, le monde clos du théâtre où l'on pourrait jouer en pantoufles...C'est dire que, sur cet usage quasi-philosophique de la chaussure, se juxtapose une fonction métathéâtrale, les souliers ôtés révélant l'illusion théâtrale et procurant une forme de distanciation.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Isabelle Smadja. 2007. « Boiterie, folie et chaussures dans le théâtre contemporain ». In *Art et usages du costume de scène*, sous la direction de Anne Verdier, Olivier Goetz et Didier Doumergue. Vijn: Lampsaque, p.413

¹⁷⁶ Isabelle Smadja. 2007. *Ibid.*, p.420

¹⁷⁷ Isabelle Smadja. 2007. *Ibid.*, p.424



Figure 5.14 Les chaussures.

5.2.6 Les poches

Les poches lacées sont des objets inattendus pour le spectateur contemporain, puisqu'il s'agit d'une pièce de vêtement oubliée, ayant perdu son utilité depuis que les vêtements féminins les ont évacuées en les insérant, à l'instar des vêtements masculins, directement aux pantalons et aux jupes.

Le XVIII^e siècle ignore presque totalement l'usage du sac à main, car l'ampleur des paniers est propre à dissimuler des poches, auxquelles on accède par des fentes latérales pratiquées dans la robe; elles sont suspendues sur le jupon de dessous et renferment tous les petits objets dont les femmes peuvent avoir besoin au cours de la journée¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Madeleine Delpierre, Françoise Tétart-Vittu. 1996. *Ibid.*, p.61

De cet accessoire, c'est son hypothétique contenu qui nous a dès le départ intéressée. Les poches sont à l'époque généralement remplies de petits objets insignifiants, mais liés à l'intimité du personnage. Dans la vidéo, leur facture percée, usée, parle de toutes les pertes subies par Marie-Antoinette au cours des dernières années de sa vie, où tout lui fut peu à peu retiré. Par un lent procédé de soustraction, la Révolution lui a en effet tout enlevé : d'abord son titre de reine, puis ses proches l'un après l'autre. On lui fit aussi, entre autres, découdre les couronnes brodées sur ses sous-vêtements. On écourta son nom¹⁷⁹. On confisqua ainsi à Marie-Antoinette tous les petits objets qu'elle pouvait avoir en sa possession, dont ses aiguilles à broderie, son alliance, un médaillon contenant les cheveux de ses enfants, une montre, cadeau de sa mère. On lui prit ses petits ciseaux de couture, lui retirant par là le droit de s'enlever la vie.

Les poches ont permis d'exprimer l'idée qu'on a tout confisqué à Marie-Antoinette, jusqu'à ce qui ne lui reste plus rien. Dans notre recontextualisation en galerie, il s'écoule des poches un flot de farine, de poussière. S'il ne reste aucune trace matérielle de son corps, l'idée du physique de Marie-Antoinette demeure pourtant sur nombre d'images ainsi que dans les cahiers tenus par ses couturières, dans lesquels sont consignées l'évolution de ses mensurations. C'est pourquoi, dans la vidéo, Marie-Antoinette conserve ses poches lorsque ces dernières sont vides, en rappel de ce corps qui fut celui d'une personne humaine. Si, au cours de la vidéo, on voit Marie-Antoinette choisir des objets et les glisser dans ses poches, ou encore en sortir un mouchoir, une fois les entraves retirées, les poches ne contiennent plus, à la fin, que des sequins verts. Ces derniers sont alors assez inusités, puisque le spectateur ne saurait relier ces petits objets brillant et métallique avec un objet

¹⁷⁹ « Le style familier des libelles joue de toutes les manières avec le nom de la reine. Les diminutifs d' « Antoinette », « Toinette », « Toinon », pourraient sembler affectueux si le contexte dans lequel ils sont utilisés ne démentait le moindre sentiment d'amitié. Surtout, à une époque où les mentalités sont profondément religieuses, le retrait du nom de « Marie » est insultant, dégradant. Il désigne la reine comme indigne d'un lien nominal avec la mère de Dieu. [...] Au cours de ses tribulations avec l'opinion française, la reine ne perd pas seulement la protection de la Vierge, mais aussi son héritage du duché de Lorraine, c'est-à-dire tout ce qui lui vient de son père et, par sa naissance, la rattache à la France. « Antoinette d'Autriche » est la fille de sa mère. Du père, il n'est jamais question. » Chantal Thomas. 1989. *Ibid.*, p.160

rappelant les monstres de contes de fées avant la toute fin de la vidéo, où apparaît, comme une traîne royale, une longue queue d'écailles.

Si la construction des poches fut d'une extrême simplicité, le choix de leur apparence fut plus complexe à réaliser. Nous avons envisagé des poches inversées, avec des broderies à l'intérieur et la doublure à l'extérieur de même que des poches plus conventionnelles avec une broderie décorative à l'extérieur. Toutefois, comme pour la conception de la robe, nous avons voulu éviter le piège d'un costume qui aurait été la reproduction fidèle d'une pièce conservée ou une pièce de vêtement décorée « à la manière du XVIII^e ». Ces deux genres de poches auraient, en suggérant un autre sens, nuit à la compréhension du rôle de cette pièce de vêtement dans la vidéo et dans la vie des femmes du XVIII^e siècle. Finalement, nous en sommes venus à fabriquer des poches réduites à leur plus simple expression, que nous avons d'abord tachées d'encre, taches que nous avons remplacées par des trous, puisque la soustraction de matière textile, de même que la soustractions de l'encre noire préalablement dispersée sur le tissu, nous a semblé pertinente. Enfin, en ce qui a trait à la couleur choisie, le blanc de la farine et des poches n'évoque plus ici le blanc monarchiste, mais plutôt le blanc de l'effacement. En effet, à la fin de sa vie, le corps lui-même de Marie-Antoinette commençait à se décolorer, ses cheveux blanchirent soudainement; celle que l'on voulu faire mourir prématurément devint une vieille femme avant l'âge.



Figure 5.15 Les poches nouées à la taille.



Figure 5.16 Les poches.

5.2.7 La chemise

La chemise est la dernière couche de vêtement que Marie-Antoinette peut retirer avant d'atteindre la nudité. À la fois sous-vêtement universel et linge de nuit, sans égards à la classe sociale, la chemise devint, après la révolution, un vêtement extérieur. Il s'agit d'une tunique un peu évasée descendant sous le genou, à manches mi-longues et pourvues d'un soufflet carré à l'aisselle. Des coulisses permettent d'augmenter le bouffant des manches et de varier la largeur du décolleté.

La chemise de femme peut être coupée à *la française* ou à *l'anglaise*. C'est la coupe à *la française* qui donne le plus d'ampleur avec quatre grandes pointes, deux de chaque côté, ajoutées au droit fil de l'étoffe pour biaiser les deux coutures extérieures depuis le dessous de bras jusqu'en bas. La coupe à *l'anglaise*, avec des pointes ne montant qu'à mi-hauteur, ou qui peut consister à ajouter sur l'un des côtés, en les mettant tête-bêche, les pointes tombées en biaisant l'autre, ne convient qu'à des personnes plus menues. Les demi-manches, cylindriques et resserrées au coude, sont rapportées par une couture étroite, avec adjonction d'un petit gousset à l'entournure. Un décolleté rectangulaire, légèrement arrondi aux angles, que les nourrices font fendre au milieu du devant, laisse passer la tête.¹⁸⁰

La chemise est généralement fabriquée de toile de lin solide pour résister au frottement avec le corps. Les bordures de dentelle du col et des manches, appelées engageantes, sont cousues à la chemise et dépassent du corsage. Les dessous sont donc visibles de l'extérieur, malgré le nombre de vêtements qui les recouvrent. Ils doivent aussi être d'une blancheur irréprochable, car « Underwear, being directly next to the body, retained its medieval symbolism of chastity [...] »¹⁸¹. La blancheur du textile y est considérée comme proportionnelle à la blancheur de l'âme de qui la porte. Toutefois, si certaines parties de la chemise sont visibles, montrer la chemise entière demeure indécent, puisqu'il s'agit d'un sous-vêtement et que la distinction entre vêtement de dessus et vêtement de dessous est identique à celle entre habillé et nu.

C'est pourquoi le portrait de Marie-Antoinette vêtue d'une robe en « gaulle » ou « robe-chemise » – c'est-à-dire presque en chemise, - peint par Élisabeth Vigée Le Brun et exposé au Salon de 1783, fit scandale. Même si Marie-Antoinette n'y est pas représentée en petite tenue, elle y est tout de même vêtue de façon informelle. « Ces vêtements liés à l'être intime deviennent vêtements du paraître. Le choc est immense. Une reine de France doit scintiller, jeter mille feux et non pas s'habiller comme une hétaïre. Devançant son temps, annonçant déjà le Directoire, Marie-Antoinette ose montrer son corps¹⁸². » Or, en donnant à voir une représentation de la

¹⁸⁰ Madeleine Delpierre, Françoise Tétart-Vittu. 1996. *Ibid.*, p.48

¹⁸¹ Aileen Ribeiro. 2003. *Dress and morality*. Oxford; New York : Berg, p.103

¹⁸² Philippe Séguy, Kitty Russell. « Parures de reine, entretien avec Pascale Gorguet ». In *Point de vue*, p.36

reine au cours de ses activités favorites, vêtue d'une robe légère à la mode et non d'une robe respectant les prescriptions de l'étiquette, Vigée-Lebrun donnait de la reine l'image d'une femme qui se détache volontairement de son rôle social. Ce portrait est d'autant plus choquant qu'il n'a pu être peint et exposé qu'avec l'assentiment de la reine. Or, en acceptant que soit présentée au public une image d'elle-même arborant cette mode, la reine de France lui donne la caution de la cour, commettant là une grave erreur car il est dès lors dénoncé comme le portrait d'une élite oisive. Ce portrait ne sert pas l'État, il représente une femme, et non une reine. Par ce portrait, qu'elle jugea par ailleurs si ressemblant qu'elle en fit peindre trois versions qu'elle distribua à des proches, Marie-Antoinette attente à sa propre image et se désacralise¹⁸³. Cette recherche de simplicité et de liberté expose sa vulnérabilité toute humaine. Il n'en a donc été que plus facile de s'emparer de sa personne et de la traîner jusqu'à l'échafaud, puisqu'en le faisant on n'attendait plus à la reine, mais bien à la vie d'une femme comme les autres. Marie-Antoinette, principalement connue de la population grâce à la médiation des tableaux, des modes et des imprimés, devient à la fin de sa vie une femme ordinaire de laquelle les pamphlets orduriers peuvent dire les pires horreurs sans craindre d'outrager un pouvoir d'origine divine. Or, ces attaques médiatiques ont mené à l'attaque réelle du corps de Marie-Antoinette, qu'on finira par décapiter après avoir inclus dans la preuve présentée à son procès le contenu de certains pamphlets. On tua donc la femme de papier autant que la femme réelle. Cette totale désacralisation a toutefois transformé le mythe de la reine et sa mort tragique fera définitivement passer Marie-Antoinette à l'Histoire. Au portrait en robe-chemise de 1783 répond, d'autre part, un autre portrait, également peint par Vigée-Lebrun, mais de façon posthume, en 1800. Il donne à voir une Marie-Antoinette simple, les cheveux frisés mais sans ornements, vêtue d'une robe qui rappelle la robe en chemise, mais qu'on identifie comme une

¹⁸³ «In showing the queen as a fashionable lady, Vigée-Lebrun has imaged, perhaps without realizing it, Marie-Antoinette's desire not to be queen of France. I am not suggesting anything like a wish for abdication, but a desire to separate herself, if only temporarily, from the demands of the office.» Mary D Sheriff. 2003. « The portrait of the queen». In *Marie-Antoinette, Writings on the body of a queen*. New York; London : Routledge, p.57

robe empire. Les manches n'ont pas le bouffant des manches de la robe en chemise et la taille haute, placée sous le buste, n'est pas ceinturée d'une large écharpe. Ce tableau présente une Marie-Antoinette vêtue à la mode des années 1800, mais, surtout, de blanc. Or, Marie-Antoinette était morte en blanc, et c'est ce détail qui sera retenu dans les portraits posthumes.

À l'instar des poches, l'extrême simplicité du patron, conçu à l'origine pour permettre une utilisation optimale du textile, ne posait pas de problème particulier. Une fois dépouillée des multiples couches de son grand habit, la simplicité et la légèreté de la chemise a provoqué chez l'actrice une sensation de quasi-nudité. La souplesse retrouvée de son corps s'opposait toutefois à son habitude de l'espace de jeu trop petit pour la contenir. Soudain dépouillé, le corps auparavant caparaçonné semblait maintenant exhibé, bien que vêtu. À la fin du XIX^e siècle, lorsque des artistes tels Courbet, Manet et Delacroix s'approprient la représentation du nu à demi vêtu d'accessoires, en contestation des prescriptions académiques liées au nu intégral, le « journaliste Louis Enault (1843-1918) remarque : « Elle est plus que nue, elle est déshabillée¹⁸⁴ ». On comprend donc l'importance, dans le contexte d'une mise en scène de Marie-Antoinette, de cette pièce de vêtement presque anodine qu'est la chemise blanche.

¹⁸⁴ Cité par Charlotte Margnoux. 2008. *Ibid.*, p.24



Figure 5.17 La chemise.

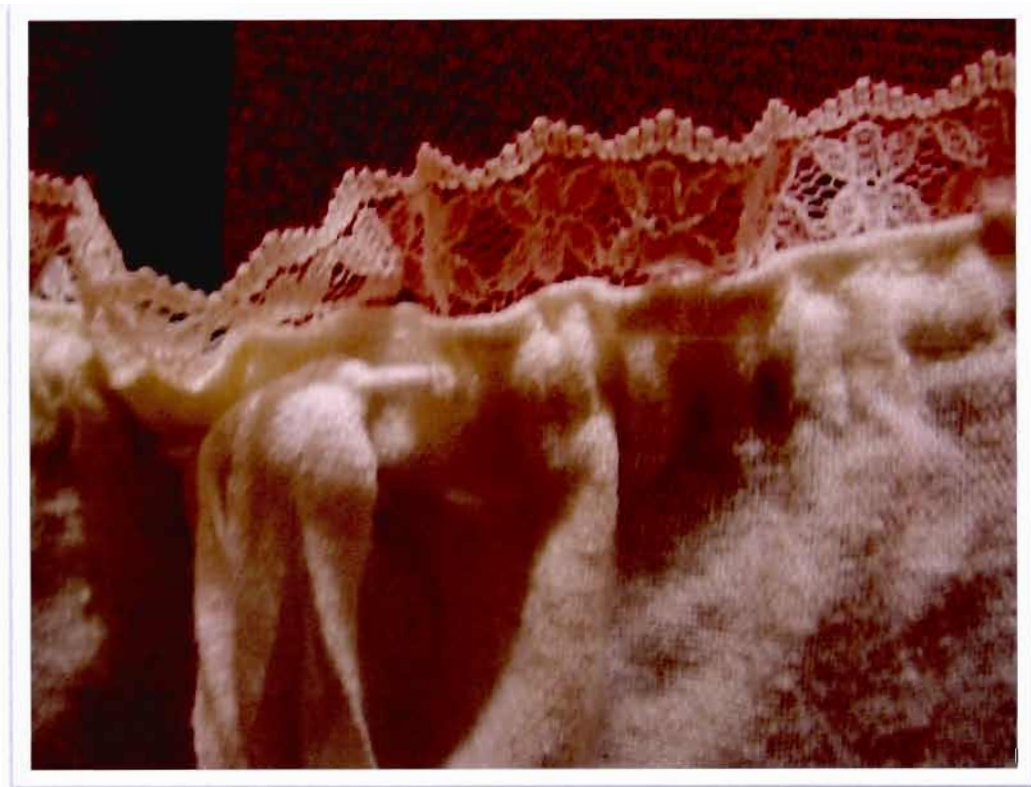


Figure 5.18 Détail de la chemise.

5.2.8 Le costume de veuve

À la fin de notre récit, au lieu de se dévêtir complètement, Marie-Antoinette entame ainsi un lent rhabillage. Toutefois, ce ne sont plus les mêmes vêtements qu'elle enfile, mais un habit de veuve, semblable à celui que les derniers tableaux pour

lesquels elle a posé nous présentent¹⁸⁵. Après la mort de Louis XVI, elle s'était procuré des vêtements de deuil. En effet, « elle attachait au fait de les porter une grande importance symbolique, estimant pouvoir au moins montrer de cette manière le respect dû à son défunt époux, comme elle l'aurait fait sous le régime précédent¹⁸⁶ ». Marie-Antoinette demanda donc qu'on lui fournisse un manteau de taffetas noir, un fichu, une jupe, un serre-tête, un éventail et des gants. Arrivée à la Conciergerie, elle fit retailer son grand bonnet en deux plus petits, afin de pouvoir successivement les laver, et les transforma en coiffe de veuve avec les « barbes de deuil envoyées du Temple par Mme Élizabeth, et un crêpe noir qu'elle mit en dessous¹⁸⁷ ». Ce type d'altération, pour ne pas dire de recyclage, était une pratique assez courante à l'époque. La forme des vêtements subissait alors de profondes transformations, à l'image de ce qui se produisait dans la société française en pleine ébullition sociale. Toutefois, le prix du textile freinait tout de même les ardeurs des élégantes. Ainsi, nombre de musées possèdent aujourd'hui des pièces faisant état de modifications qui permettent de constater que les femmes faisaient souvent altérer des robes existantes pour les adapter à la mode nouvelle. Il nous a donc paru pertinent de nous inspirer, pour la conception de notre robe de veuve, d'une robe conservée au Musée du Costume de Paris. Cette robe, construite à partir d'une robe à l'anglaise - très à la mode en France -, présente un corsage descendant encore à la taille mais pourvu de deux volets francés qui enveloppent les seins. La jupe ronde assortie est portée par-dessus le devant du corsage, ce qui donne une impression

¹⁸⁵ « Les veuves, pendant les six premiers mois, « portent le raz de Saint-Maur de laine, la robe à grande queue, retroussée par une ganse attachée au juupon sur le côté et qu'on fait ressortir par la poche, les plis de la robe arrêtés par-devant et par-derrrière, les deux devants joints par des agrafes ou des rubans; point de compères, les manches en pagode, la coiffure de batiste à grands ourlets, le fichu de batiste, une ceinture de crêpe noir agrafée par-devant, les deux bouts pendant jusqu'au bas de la robe, une écharpe de crêpe plissée par-derrrière, la grande coiffe de crêpe noir, les gants, les souliers et les boucles bronzés, le manchon revêtu de raz de Saint-Maur sans garniture ou l'éventail de crêpe ». Pendant les six autres mois, elles portent « la soie noire, les manches et les garnitures de crêpe blanc et les pierres noires si elles le veulent ». Les six dernières semaines sont celles du noir et du blanc uni, de la coiffure et des manches de gaze brochée, avec les agréments ou tout noirs ou tout blancs. » Madeleine Delpierre, Françoise Tétart-Vittu. 1996. *Ibid.*, p.105

¹⁸⁶ Antonia Fraser. 2006. *Ibid.*, p.440

¹⁸⁷ Musée de la mode et du costume. 1989. *Modes & Révolutions: 1780-1804*. Paris: Musée de la mode et du costume; Musée Galliera, p.30

de robe à taille haute. Nous avons ainsi fabriqué notre robe de veuve avec un taffetas de soie, noir. Ainsi vêtue, Marie-Antoinette a dès lors pu jouer son rôle de «gardienne [...] de la mémoire familiale [...]»¹⁸⁸. Chez Marie-Antoinette, maintenant appelée Veuve Capet par les révolutionnaires, le costume noir renforce l'idée qu'elle est une femme dangereuse parce que désormais indépendante. « En raison de l'omniprésence de la mort et de par son statut, la veuve est une figure familière et ambiguë. Elle est revêtue d'une image double, celle d'une femme que la faiblesse et la solitude rendent pitoyable, mais aussi celle d'une femme qui inquiète et que sa puissance [par sa liberté] nouvellement acquise rend dangereuse¹⁸⁹ ». Après avoir été pendant vingt ans l'épouse de son mari, Marie-Antoinette n'est plus, à son procès, qu'une femme ordinaire. Dans notre vidéo, mais également dans la recontextualisation en galerie, Marie-Antoinette revêtant le deuil est un étrange écho de sa mère, comme si la petite robe de veuve de Marie-Antoinette répondait au large noir princier du costume de Marie-Thérèse. Dans les pamphlets calomniant Marie-Antoinette, l'ombre puissante de sa mère, « ennemie héréditaire » de la nation, était d'ailleurs toujours tapie quelque part, jamais loin. C'est ce personnage monstrueux, création imagée et littéraire, que les révolutionnaires traîneront à l'échafaud. Happée par la Révolution de 1789, par la tourmente fantasmatique qu'elle a elle-même contribué à déclencher, Marie-Antoinette disparaît. Historiquement, la personne de Marie-Antoinette disparaît dans toute son altérité. Dans notre vidéo, son corps est englouti, dans un fondu au noir, par la brocante de l'Histoire. Pourtant, la disparition de Marie-Antoinette ne mène pas à son annihilation, elle est plutôt de l'ordre d'un enchaînement des formes apparaissant et disparaissant les unes dans les autres : c'est une métamorphose. Et la boucle est bouclée : de la Marie-Antoinette en robe de cour assortie aux tapisseries murales de Versailles à la Veuve Capet éteinte dans sa cellule sans lumière à la Conciergerie, le corps de la reine n'a jamais pu être envisagé autrement que fondu dans son environnement. Lorsque, dans notre mise en scène, Marie-Antoinette disparaît dans un fondu au noir, il se produit ainsi une

¹⁸⁸ Jean-Paul Barrière. 2008. *Ibid.*, p.77

¹⁸⁹ Scarlett Beauvalet-Boutouyrie. 2001. *Être veuve sous l'ancien Régime*. Paris : Belin, p.15

suspension de l'image. Et, dans l'idée de la suspension de l'image, il y a le concept de suspense, celui de l'attente de la prochaine image.



Figure 5.19 Le costume de veuve.

5.2.9 Le costume de fiction

L'histoire ne pouvait se terminer avec la disparition de Marie-Antoinette, car cette dernière n'a jamais su, justement, disparaître totalement. La circularité de notre récit, une histoire de Marie-Antoinette basée sur le costume, évoque l'idée d'une histoire en perpétuelle répétition, à l'image de la mode, mais aussi de l'humain qui, participant d'une culture fondée sur la transmission perpétuelle des signes, renouvelle sa mémoire par la répétition. C'est pourquoi, dans notre vidéo, Marie-Antoinette entre en scène une seconde fois. Elle bloque d'abord la vue au spectateur et ne se révèle qu'en s'éloignant de lui, ce qui rappelle un des grands problèmes auxquels Marie-Antoinette a dû faire face toute sa vie, celui de la représentation se substituant à la femme. Comme l'écrit Baudrillard, « Pour qu'il y ait une scène de l'illusion, une scène du théâtre, une scène de l'art, de l'esthétique et du jugement, pour qu'on ne soit pas dans l'obscène pur et simple, il faut une distance »¹⁹⁰. Or, notre rapport à l'image de Marie-Antoinette souffre d'une trop grande familiarité. Racontée, analysée, mise en relation, Marie-Antoinette « ne présenterait qu'un intérêt modéré si l'on ne posait pas la question différemment : de quelle vie s'agit-il? De quels fragments de vie parle-t-on ?¹⁹¹ ». Pour sa dernière apparition dans notre vidéo, Marie-Antoinette s'éloigne donc de la caméra, dévoilant la brocante de l'Histoire à mesure qu'elle se déplace. Les archives ont été retournées sens dessus-dessous, un nouveau désordre y règne. Des plumes couvrent le sol, comme si on y avait désemplumé un volumineux oiseau à la livrée bleu clair et blanche. Les autres personnages qui se trouvent là arborent par ailleurs tous des plumes : qui sur la tête, qui dans la main, pour l'époussetage. Il n'y a que Marie-Antoinette qui n'en porte plus. L'idée des plumes dans les coiffures, de Marie-Antoinette déplumée, des Archivistes qui déblaient ces plumes à l'aide de plumeau, nous a aussi permis de nous demander si, une fois toutes les couches de costume enlevées, l'imagination en avait eu pour son compte ou s'il restait un certain désir

¹⁹⁰ Jean Baudrillard. 1996. *Ibid.*, p. 212

¹⁹¹ Annie Duprat. 2006. *Marie-Antoinette : Une reine brisée*. Paris : Perrin, p.10

d'en savoir plus, d'en voir plus. Marie-Antoinette, s'affirme dans cette scène comme un personnage de fiction, femme de papier, icône de tout, n'importe quoi et son contraire. Elle porte de nouveau sa robe bleue, arbore une nouvelle coiffure, cette fois « à la Belle-Poule » et transporte une pointe de gâteau dans une petite assiette; ce gâteau qui représente à lui seul un des aspects les plus connus de la mythologie entourant Marie-Antoinette, l'épisode de la « brioche »¹⁹².

Marie-Antoinette porte aussi une queue en écailles rappelant celle des monstres de contes de fées, mais fabriquée de sequins utilisés sur les costumes de spectacle. Elle a retroussé sa robe dans ses poches, ce qui lui donne une meilleure mobilité et permet de voir que son jupon a été rapiécé avec différentes pièces de tissus dont les couleurs et les motifs évoquent d'autres lieux et d'autres époques, voire d'autres personnages de la culture populaire. Trois Africaines prennent tranquillement le thé dans un coin, vêtues de soieries et portant quelques plumes de faisan piquées dans leurs coiffures. Une tourterelle picore sur la table, bougeant si peu qu'on pourrait croire qu'elle est empaillée, à l'image des autres oiseaux présents tout au long de la vidéo. Marie-Antoinette est de nouveau adaptée à un décor, qui cette fois est un désordre aussi typique que construit dans ses moindres détails. Elle s'y assoit et l'observe, prenant une pause pendant que des souris grises, ennemies millénaires de la durabilité, se promènent librement. Les Bornes sont aussi présentes, mais désorientées. L'une gratte un mur, symbole, s'il en est, de l'enfermement, comme si elle cherchait à traverser le film des apparences, et l'autre erre, les yeux bandés, à la recherche d'un âne sur lequel épingler sa queue. Les Archivistes époussettent les plumes à l'aide de plumeaux et reprennent leur classement.

¹⁹² La transformation de la célèbre brioche en gâteau, dans la culture populaire, est en elle-même un phénomène étonnant, car si on accole volontiers à Marie-Antoinette la grotesque phrase « S'ils n'ont pas de pain, qu'ils mangent de la brioche! », la transformation de ce pain en gâteau par la culture populaire provient de la traduction de la phrase, dans la littérature anglophone, par « Let Them Eat Cake! ».



Figure 5.20 Le costume de fiction



Figure 5.21 Détail de la queue de monstre.

CONCLUSION

Plus largement que le vêtement, l'étude des parures et de ce qui entoure le corps rejoint l'étude sociologique. Si le vêtement fait tant parler le corps, c'est qu'il est lié, comme tout objet de la production humaine, à des lieux et des cultures. Les modes et les cultures « [...] introduisent de nouvelles *doxas* qui provoquent un réaménagement de nos perceptions et, partant, de nos attitudes. Elles renouvellent le regard qu'on pose sur le monde et débloquent certaines de ses contradictions insupportables. Elles agissent [...] comme des prismes qui permettent une nouvelle appréciation d'une même réalité. Là s'arrête le parallèle. Car il y a entre elles des différences de degrés, de puissance, de moyens et d'implication dans le temps qui sont autant de différences de nature. Les modes n'ont pas la même ambition que les cultures. Ce sont des « sous »-cultures au sens plein du terme. Elles travaillent avant tout les apparences; le reste en découle plus ou moins accessoirement, mais jamais nécessairement¹⁹³. » Ainsi, les variations perpétuelles de la mode et la personnalisation plus ou moins affichée du paraître sont deux faces complémentaires de la valorisation sociale.

¹⁹³ , Patrice Bollon. 1990. *Morale du masque: merveilleux, zazous, dandys, punks, etc.* Paris: Seuil, p. 79

Selon les circonstances et indépendamment du langage des mots, le vêtement est également en mesure de produire un signe plus fort que celui qui lui est habituellement attaché. Énée déchire ses vêtements en signe de deuil; Louis XVI fixe à son chapeau la cocarde tricolore que lui offrent les Parisiens de 1789; en 1961, lors du putsch des généraux en Algérie, De Gaulle paraît à la télévision vêtu de son uniforme militaire; en 1985, Jack Lang, ministre de la Culture, se rend à l'Assemblée Nationale vêtu d'une veste à col *Mao*. Tous ces signes vestimentaires sont bien connus, mais leur utilisation dans une situation exceptionnelle les renforce et ils affirment plus visiblement et plus vigoureusement la douleur, l'adhésion, l'autorité, le pouvoir ou la contestation¹⁹⁴.

Au théâtre, l'utilisation du vêtement permet de mettre en relief que « la fonction de l'art n'est pas principalement, comme le voulait Aristote, d'imiter la nature, mais qu'elle est aussi, et surtout, de créer des modèles propres à informer le réel et à structurer le social. Toutefois, parce que cette schématisation concerne l'acte créateur tout autant que les regards qu'il « captive » et l'expérience qu'il élabore, « l'art ne peut modeler l'expérience, souligne Alain Roger, que s'il transforme d'abord nos structures perceptives¹⁹⁵ ». ¹⁹⁶ » Le recours aux habits dépasse souvent le simple déguisement et ainsi devient un véritable sujet scénographique. Par conséquent, l'action de s'habiller ou de se déshabiller est souvent mise en scène, et par « glissement symbolique, le soin apporté au vêtement et à l'action d'habiller le corps de l'autre devient davantage signe d'importance sociale que de valeur de l'objet lui-même [...] ¹⁹⁷ ». Comme nous l'avons fait dans notre vidéo, le recours aux accessoires vestimentaires constitue une forme de narration parallèle à l'histoire.

¹⁹⁴ Anne Verdier. 2006. *Ibid.*, p.34

¹⁹⁵ Alain Roger. 1978. *Nus et paysages*. Paris : Aubier, p.14 ; cité par Frédéric Monneyron. 2001. « Le Vêtement comme anticipation sociale ». In *Le vêtement: Colloque de Cerisy*. Paris : L'Harmattan, p.207

¹⁹⁶ Frédéric Monneyron. 2001. *Ibid.*, p.207

¹⁹⁷ Anne Verdier. 2006. *Ibid.*, p.251

Désormais il revient à l'observateur de rendre intelligible un phénomène complexe, en l'occurrence celui de l'écriture scénique, afin de comprendre son fonctionnement. C'est à lui de « construire dans sa tête », autrement dit de modéliser sa propre représentation d'un système fait d'interactions et d'interrelations. La modélisation n'ayant plus rien à voir avec la fidélité au modèle (dans le sens de copie ou de reproduction), c'est l'interaction entre le sujet (acteur ou spectateur) et l'objet (image ou modèle) qui l'emporte.¹⁹⁸

Le théâtre n'utilise donc plus seulement le dialogue comme matériau de base, mais encore bien d'autres ressources, telles que le vêtement qui possède en lui-même une forme de vie propre, qui par un processus subtil s'ajoute aux données plutôt que révèle l'autre dans toute son altérité.

Dans la culture occidentale, l'œuvre d'art et le fétiche sont de proches parents, de même génération, des cousins germains en quelque sorte. Tels que nous les concevons l'un et l'autre, ils sont apparus, à la fin du XVIII^e siècle, comme le recto et le verso d'un rapport symétrique avec la croyance en la transcendance de l'objet. Récemment, Nathalie Heinich les a encore rapprochés en proposant qu'ils participeraient tous deux de ce qu'elle appelle la fonction d'objet-personne.

Selon Heinich, trois types d'objets jouissent dans notre culture de cette étrange capacité de brouiller la frontière entre l'objet et la personne : la relique, le fétiche et l'œuvre d'art. Chacune de ces catégories fonde son pouvoir sur un rapport différent avec la notion de personne : la relique renvoie à une relation d'appartenance à une personne, le fétiche est perçu comme agissant en lieu et place d'une personne et l'œuvre d'art est traitée comme une personne.¹⁹⁹

Nous avons tenu compte de ce phénomène dans notre travail en exploitant un matériau double et riche de sens, le tissu « textile » et le tissu des signes rapportés et consignés dans l'archive de l'histoire d'une personne célèbre, pour donner à l'Histoire un sens poétique. Cette matière nous a permis de donner à voir l'expérience de deux êtres humains enfermés dans leurs référents qui font l'expérience d'une rencontre où chaque élément de la représentation – corps, son, costume, objets, décor – est parlant et que cette rencontre investit d'un sens nouveau. L'utilisation du costume comme complément au langage, ou contradictoire

¹⁹⁸ Chantal Hébert, Irène Perelli-Contos. 2001. *La face cachée du théâtre de l'image*. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval, p.167

¹⁹⁹ Johanne Lamoureux, Denis Castonguay. 2003. *Doublures: vêtements de l'art contemporain*. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, p.10

de celui-ci, met en place selon nous une certaine résistance aux systèmes de valeurs de la société contemporaine. La rationalité, représentée ici par le besoin de catégorisation des Archivistes, annule généralement par ses excès toute poésie et atrophie l'expérience sensible. Pourtant, par cette catégorisation, les Archivistes génèrent eux-mêmes une poésie des objets et limitent la déchéance de l'expérience sensible à travers une « esthétique du débris » où les objets et les mots mis en relation recomposent une histoire perçue différemment par chaque spectateur.

Tant de livres ont été écrits, tant de correspondances ont été échangées, tant de mémoires ont été publiés depuis les années révolutionnaires qui interrogent la personnalité de la dernière reine de France guillotinée le 16 octobre 1793, que l'on croit tout savoir de sa vie et tout connaître de ses goûts et de ses sentiments. Raconter à nouveau, après tant d'auteurs (qui sont d'ailleurs bien souvent des femmes, et ce n'est pas indifférent), l'histoire de la vie de Marie-Antoinette ne présenterait qu'un intérêt modéré si l'on ne posait pas la question différemment : de quelle vie s'agit-il? De quels fragments parle-t-on?²⁰⁰

Notre compréhension de Marie-Antoinette comme actrice historique tient compte de ses incarnations successives pour construire à chaque fois une nouvelle histoire. Ce qui fait la particularité de ce personnage est que Marie-Antoinette a vécu à l'époque où la presse imprimée prenait son essor et au moment où se multipliaient pamphlets et libelles, à un moment où la politique « n'est plus à même de réguler la production des signes, ni de juguler leur inflation²⁰¹ ». Très tôt dans sa vie, l'image de Marie-Antoinette s'est substituée à sa personne dans l'imaginaire collectif.

Par le jeu des renvois d'un texte à une image, d'une nouvelle à une chanson, un nouveau corps de la reine construit par la propagande occupe tout l'espace public et, quoi qu'il arrive, quoi qu'elle dise, quoi qu'elle fasse ensuite, la personne physique de la reine est peu à peu occultée, comme étouffée par son double monstrueux²⁰².

Or, l'image est la trace d'un référent, d'une réalité : « L'image n'est pas la chose,

²⁰⁰ Annie Duprat. 2006. *Marie-Antoinette, une reine brisée*. Paris : Perrin, p.10

²⁰¹ Philippe Perrot. 1984. *Le travail des apparences ou Les transformations du corps féminin : XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris : Seuil, p.74

²⁰² Annie Duprat. 2006. *Ibid.*, p.17

mais elle en atteste l'absence²⁰³ ». Dans le cas de Marie-Antoinette, cette absence est inextricablement liée à son corps inatteignable et aux vêtements qui couvraient ce dernier, le révélant et le dissimulant tout à la fois.

Les derniers moments de l'ancien régime vestimentaire seront ainsi gérés par une Mode dégagée des lois somptuaires, sur un fond d'usage et d'inertie qu'elle ronge activement. À son culte de l'instant qui ne renvoie qu'à elle-même, à ses excès qui rejettent passé et permanence, à ses propres reniements qui accélèrent son mouvement, on mesure les effets de son emprise. Le prestige aristocratique de l'entrave à l'effort utile restera pourtant une condition de cette emprise : fureur des « paniers », provocants et poétiques, en tonneaux, en ballons, en gondoles, en coupoles, en guéridons; fabuleuses excroissances des cercles d'osier de trois à quatre mètres de tour, recouverts de soie brochée, de toiles à dessins, d'étoffes des Indes remontées en plis gracieux. Le corps est un châssis sur lequel le tissu dessine un autre châssis : un corps fantasmagique qui parle à la place du corps vrai, lui donne d'autres accents. Une doublure dont les évocations hyperboliques font rêver, mais qui peut conduire au dépit devant le mirage évaporé : « Mon devoir, écrit Mercier, m'obligerait à parler des jupons grossis, ébaubis, qui grossissent les hanches et donnent de la chair aux femmes qui n'ont que la peau²⁰⁴ . »²⁰⁵

La perception du corps est intimement liée aux vêtements, qui le rendent à la fois visible et invisible, et deviennent presque indispensables à la compréhension de ses significances. De ce fait, ils rendent visibles certains principes sous-jacents d'appropriation et de compréhension d'une société et, par extension, de la réalité. Par conséquent, l'absence d'habits est aussi parlante que leur présence et témoigne de l'interdépendance entre ceux-ci et le corps dans la mise en scène de la vie quotidienne. Comme le remarquait Ableman, « European nudes are not naked people, but clothed people without their clothes²⁰⁶ ».

It is clear that a fundamental paradox underlies this infinitude of possibilities : the « natural incompleteness » of the human body. Put starkly, nudity can be imagined

²⁰³ Françoise Parfait. *Vidéo : un art contemporain*. Paris: Regard, p.326

²⁰⁴ Louis-Sébastien Mercier. c.1782-1789. *Tableau de Paris*, t.II. Amsterdam : s.n., p.198; cité par Philippe Perrot. 1984. *Ibid.*, p.74

²⁰⁵ Philippe Perrot. 1984. *Ibid.*, p.74

²⁰⁶ Paul Ableman. 1982. *Anatomy of nakedness*. Londres : Orbis, p.56

as a lack in need of supplementation or a plenitude in itself. Clothing in all its forms (including body decoration, scarification, ornamentation and so on) marks the subject's entry into a symbolic order. But clothing is not a layer around a non-social, biological body; it is part of the processes by which that body becomes not only a socially functioning but also a physiologically functioning subject. Both nudity and clothing are paradoxical. Clothing is superfluous yet necessary; nudity is natural but also potentially always a state of lack.²⁰⁷

Or, à la fin de notre récit vidéographique, le spectateur pourrait croire qu'une ultime couche de costume, la nudité du personnage et donc de l'actrice, reste encore à voir. Dans un strip-tease, la nudité est à la fois la suite logique de l'action et le but à atteindre, le corps étant distinct de l'habit et de la nudité. Toutefois, au théâtre, le nu est fortement connoté. « Dans un lieu où tout est signe (même « une mouche qui traverserait l'espace scénique », pour reprendre l'expression d'Albert Camus), le corps humain nu ne saurait échapper à une lecture sémiologique. Comme le reste, il prend valeur de symbole.²⁰⁸ » La nudité y apparaît soit comme un état transitoire entre deux vêtements, soit pour « représenter un personnage sans défense et d'une vulnérabilité extrême, dont le dénuement est surtout psychologique et moral²⁰⁹ », un signe de déraison voire de chaos ou encore comme un « signe de l'état de nature »²¹⁰ de l'enfance, de la sexualité ou de la déchéance. Puisqu'il pare le corps d'une lecture, le nu est un costume.

Lorsque l'on dit, donc, que la nudité est costume, on veut dire simplement qu'elle a un sens. Contrairement à - ou plutôt à l'image de, mais davantage que - ce qui arrive dans la société. Elle est signe, tel son contraire, le vêtement, qui montre, affiche, révèle en cachant ou prétendant cacher²¹¹.

²⁰⁷ Ruth Barcan. 2004. *Nudity: a cultural anatomy*. Oxford: Berg, p.139

²⁰⁸ Michel Vaïs. 1984. « Le Degré zéro du costume : la nudité ». In *Cahiers de théâtre Jeu*, no.31, 1984, vol.2, p.30

²⁰⁹ Michel Vaïs. 1984. *Ibid.*, p.32

²¹⁰ Nathalie Bailleux et Bruno Remaury. 1995. *Modes et vêtements*. Paris : Gallimard, p.15.

²¹¹ Michel Vaïs. 1984. *Ibid.*, p.30

En Occident, « le tabou de la nudité s'est installé après le Moyen-Âge, avec le christianisme qui dévalorise le nu, signe du péché originel²¹² », et est devenu un symbole de d'abaissement social.

[D]épouiller quelqu'un de ses vêtements revient à « gommer » socialement l'individu qui est en lui. Du militaire que l'on dégrade en lui retirant ses insignes et sa veste d'uniforme à l'esclave exhibé et vendu aux enchères, jusqu'au conseil de révision (seuil symbolique d'un statut à un autre), la nudité traduit bel et bien une déchéance. Obligation morale autant que pratique, le vêtement est l'un des signes tangibles de notre humaine condition.²¹³

Appliqué à notre récit, la nudité de Marie-Antoinette aurait pu constituer une sorte de point culminant de l'interprétation du personnage, un « moment de vérité ». Or, nous avons créé une attente qui à la fin ne sera pas comblée, car le nu est déjà présent dans son expectative et il n'aurait pas servi notre propos. En effet, la nudité « abolit, la dimension érotique que le costume, et encore plus l'accessoire, en soulignant telle partie du corps, exalte [...]»²¹⁴.

Le problème est que sur la scène, comme dans la vie (mais là encore, plus que dans la vie), montrer un corps nu, c'est attirer l'attention sur les organes sexuels, car c'est la partie la plus souvent couverte et donc, la dernière à être dévoilée. Résultat : cela provoque inmanquablement le trouble chez un certain nombre de spectateurs – peut-être de moins en moins important, mais certainement pas négligeable –, car la vision proposée est une image plus forte que le jeu et le dialogue. Il y a rivalité entre les signes.²¹⁵

Le réalisme du corps nu vient donc concurrencer le reste de la mise en scène, forçant une théâtralisation plus aiguë du corps de l'actrice. De plus, dans le cas de Marie-Antoinette, cette nudité avait, de son vivant, souvent été représentée dans les pamphlets dans le but de choquer.

²¹² Charlotte Margnoux. 2008. *Ibid.*, p.21

²¹³ Nathalie Bailleux et Bruno Remaury. 1995. *Ibid.*, p.16.

²¹⁴ Aline Apostolska. 2009. « La nudité en danse contemporaine ». In *La Presse*, 14 février 2009, cahier Arts et spectacles, p.12

²¹⁵ Michel Vaïs. 1984. *Ibid.*, p.33

It was not the fact that the pamphlets exposed the nudity of Marie-Antoinette, it was the way in which they did it that was meant to shock. Because, traditionally, the body of the queen belonged to the public domain. It was an affair of state.²¹⁶

L'exposition du corps nu de Marie-Antoinette lors de sa remise par l'Autriche à la France, et le caractère public de ses accouchements, où on laissait indistinctement entrer la foule dans sa chambre, faisait du corps de la reine une surface d'inscription renforçant l'idée qu'elle ne s'appartenait pas, que son corps n'était pas à elle. Dénuder complètement l'actrice, dans un contexte de représentation, où la peau est généralement perçue comme une métaphore du « Moi » n'aurait donc pas fait sens. « Renonciation à l'artifice, le dénuder est gestuelle expressive d'un je-sujet qui consent à enlever le pli vestimentaire qui l'occulte dans l'Ombre²¹⁷ ». Ne pas emmener le personnage jusqu'au point où il se dévêt totalement laisse aussi entrevoir l'idée d'un point de basculement du récit où, au lieu du dénouement attendu, on en arrive plutôt à un refus de la finalité du personnage, d'une conclusion qui devrait normalement marquer la fin d'un récit, de la fiction. Tout au long de la vidéo, la narration exprime à mots couverts que Marie-Antoinette perd le contrôle de sa propre représentation mais, là où le langage échoue à cause du manque de référents chez le spectateur, le costume, et la gestuelle que celui-ci engendre, arrivent à exprimer l'idée sous-tendue par le texte. Une fois l'actrice débarrassée des multiples couches qui constituent l'assemblage théâtral du personnage, l'absence de la nudité attendue vient s'ajouter au rôle assigné au costume dans la représentation.

²¹⁶ Chantal Thomas. 2003. « The Heroine of the crime : Marie-Antoinette in the pamphlets ». In *Marie Antoinette, Writings on the body of a queen*, dir. par Dena Goodman. New York; Londres : Routledge, p.106

²¹⁷ André Guindon. 1997. *L'Habillé et le nu : pour une éthique du vêtir et du dénuder* ». Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, p.207

Nous voyons que le corps, aujourd'hui, apparemment triomphant, au lieu de constituer encore une instance vivante et contradictoire, une instance de « démystification », a tout simplement pris le relais de l'âge comme instance mythique, comme dogme et comme schème de salut. Sa « découverte », qui fut longtemps une critique du sacré, vers plus de liberté, de vérité, d'émancipation, bref un combat pour l'homme contre Dieu, se fait aujourd'hui sous le signe de la resacralisation. Le culte du corps n'est plus en contradiction avec celui de l'âme : il lui succède et hérite de sa fonction idéologique.²¹⁸

Nous avons, entre autres, voulu dire par cette absence que la finalité du récit n'a peut-être plus autant d'importance lorsque l'on croit qu'il y a encore quelque chose de caché, qui reste à dire, et qu'en le dévoilant on ne ferait que s'enfoncer un peu plus loin dans la fiction, le simulacre, sans espoir de dépasser la simple répétition historique.

²¹⁸ Jean Baudrillard. 1970. *La Société de consommation*. Paris : Denoël, p.212

APPENDICE A

GRAISSE, POUDRE ET VENT TEXTE DE MARC FRACHON

Prologue – Marie-Thérèse et son moulin

Tableau I - Ouverture

Fabulante

....

Foule,
presse
quotidienne
Encore à me recoiffer?

Cours,
assiste,
oblige et guette
Les p-i-é-c-e-t-t-e-s
d'intimité

Tableau II - Coiffure

Petit
Petit
Petit ange... aux sentiments...?
Vient, m'encadrer pour ouvrir
Par la circonstance du jour
Ton panache en touffes de sourires

Petite nyctalope éblouie
Cherche l'intense lumière
Montre ton corps allégorique
Bonnet de graisse, poudre et vent

Petite enflure postiche...
 Monumentale nique à feu...
 Grand oiseau néologiste...
 Je t'attraperai par la queue!

Ahhh...
 Petit
 Petit acompte échafaudé
 Monte au ciel on me demande
 De te dresser pour accomplir
 Pour qu'une nouvelle fois je puisse
 Devenir portrait de reine

Juste sous ton cul de crin

Tableau III - Robe et manteau

Là.
 Voilà.
 Viens, maintenant...

Belle... Foule?

Je te prête pour que tu puisses
 Chaîner, tisser trame et sens

 De l'enveloppe fatiguée
 De la robe à sensations
 Pour en filer le désordre
 Le reprendre et en faire
 Un immense mur ritualiste
 Recouvrant la mer de rentrants
 Des Chères Grandes Fées Dentues

Qui décorent, tiquent et règlent
 Le passage et la monstration
 Des plis qui bercent, passent et poussent
 Les petites princesses de conte

Qui foulent et houlent et montent
 Et nomme, donne et prête
 Moi un peu leur tête!

Tableau IV - Jupons

Jolie Geôlière
Belle Foule

Je te prête pour que tu puisses
Chaîner, tisser trame et sens
Pour en filer le désordre

....

Sous la doublure épier
Dérober, emporter d'ici
Un petit spectacle de moi

Entre cent lignes tibi soli
Comme une mite ta main
Ronge et me pèle à tes pieds

Chère matrice tisserande,
Qui m'attend, flatte et tient
L'instruction de mes souvenirs
Otages de ses constructions
Nos chroniques sombrent la voix
Qui dévoile au plus
la modeste...

Fier petit banc de pureté!
Détèle ce fripon de toi
Et presse, poule et comble
Noue et fripe et pond...
Nous de petits choux

Adoré souffle indéniable,
Parle tout comme si ici
La prière fait lever le pain
Certainement, Votre Barbarie,
Mes engageantes et garnements
Sont frontières de nos contentements...
Elles perpétuent, masquent et limitent
Au revers lisse de ma secrète
La bobine de nos confidences

Ma... fille,
Les...
Jupons qui couvrent cette secrète
Par doublures et correspondances

Jusqu'à leurs fins points font ajourer
La couleur de vos passementeries

Mon... enfant,
Bien mise vous montez au bateau
Mais...
L'hydre à plus de têtes qu'un tableau
Peut encadrer sans chavirer

Tableau V – Paniers

Indiscernable assemblée
Jolie Geôlière
Belle Foule

Je te prête pour que tu puisses
Chaîner, tisser trame et sens
Pour en filer le désordre
Dérober, emporter d'ici

....

Les faveurs et la dispense
De broder, monter en épingle
L'événement d'une vie

....

Tournée à la belle saison

....

Et dont la forme taille et tiens
L'idole dont les bouts divers
Maintiennent au rôle, enferrée
Au vaisseau et vase et mobile
Des mares aux grenouilles
De la scène

Forme qui gratte le moment
Relève les draps
Peaux égarées
Sous ces grands paniers sans lesquels
Nos jupons flottent
Sur la marmite

Tableau VI - Corps à baleines

Étouffante galerie
Indiscernable assemblée

Jolie Geôlière
Belle Foule

Je te prête pour que tu puisses
Chaîner, tisser trame et sens
Pour en filer le désordre
Dérober, emporter d'ici
L'événement d'une vie

.....

Donner encore l'assaut
Aux fanons de la chair molle
Entrouvrir un corps qui maintient,
Donne de la voix et résiste
À ce long enlèvement

Tableau VII - Poches

Étourdissant paysage
Étouffante galerie
Indiscernable assemblée
Jolie Geôlière
Belle Foule

Je te prête pour que tu puisses
Chaîner, tisser trame et sens
Pour en filer le désordre
Dérober, emporter d'ici
L'événement d'une vie
Donner encore l'assaut

....

Aux plus petits témoignages
Du concours des certitudes
Inaccessibles et déballe
Tombe, enchaîne et charrie

....

Les archives du quotidien

Tableau VIII - Chemise

Immensurable intimidée?
Étourdissant paysage
Étouffante galerie
Indiscernable assemblée
Jolie Geôlière

Belle Foule

Je te prête pour que tu puisses
 Chaîner, tisser trame et sens
 Pour en filer le désordre
 Dérober, emporter d'ici
 L'événement d'une vie
 Donner (r)encore l'assaut
 Au concours des certitudes

Couche après couche établis
 Façonne, entoile et boutonne
 Le déguisement de nos jours

....

Pendant qu'entre chair et chemise
 Je cache des flots et des monstres
 Le moment de ma mise à nu

Tableau IX – Veuvé

Incurable spectateur?
 Immensurable intime idée...
 Étourdissant paysage
 Étouffante galerie
 Indiscernable assemblée
 Jolie Geôlière
 Belle Foule!
 Fabulante foule!

Je te prête pour que tu puisses
 Chaîner, tisser trame et sens
 Pour en filer le désordre
 Dérober, emporter d'ici
 L'événement d'une vie
 Donner (r)encore l'assaut
 Au concours des certitudes
 Couche après couche approcher

.....

T'ajouter à la reprise
 Mouler, refaire une histoire
 Boucler les rythmes et le rite
 De l'atour des inconséquences

Tableau Final - Fiction

APPENDICE B

LE PERSONNAGE ABANDONNÉ :
ÉLISABETH PHILIPPINE MARIE HÉLÈNE DE FRANCE,
DITE MADAME ÉLISABETH



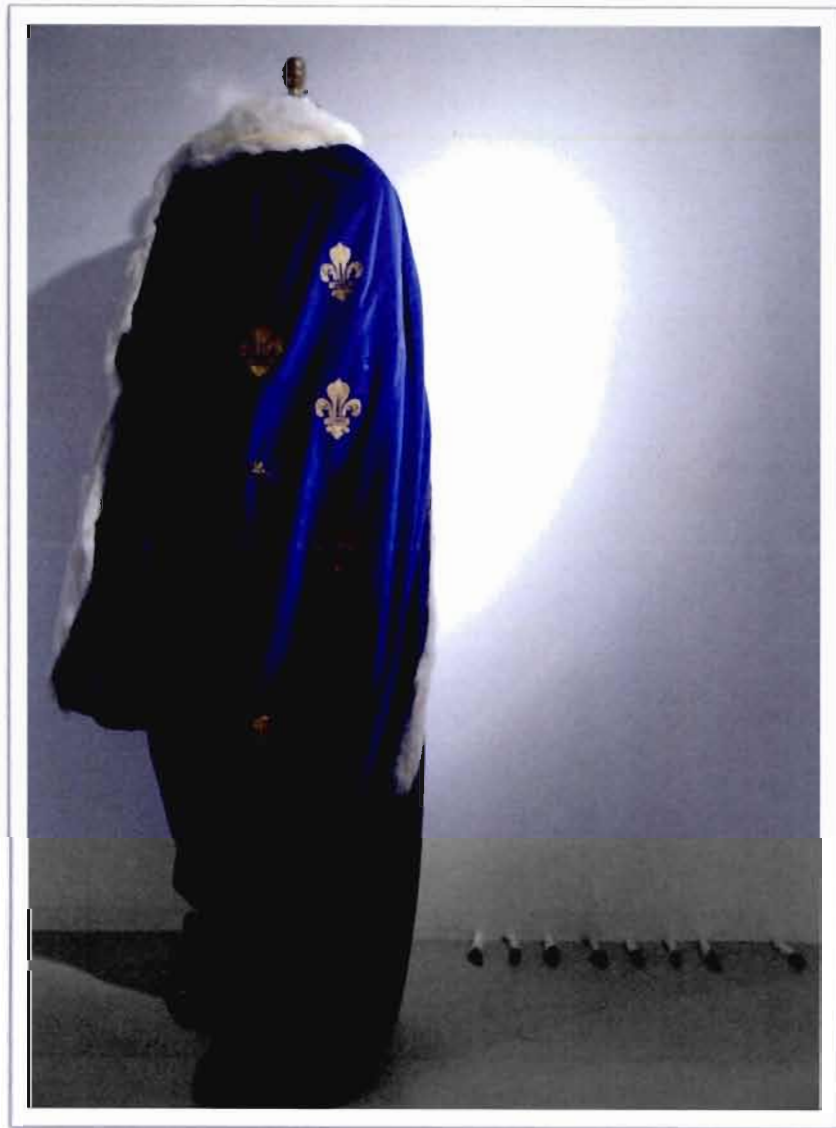




APPENDICE C

EXPOSITION











































BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et périodiques

- Ableman, Paul. 1982. *Anatomy of nakedness*. Londres: Orbis, 176 p.
- Apostolidès, Jean-Marie. 1981. *Le Roi-machine: spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris: Minuit, 164 p.
- Apostolska, Aline. 2009. « La nudité en danse contemporaine ». In *La Presse*, 14 février 2009, cahier Arts et spectacles, p.12
- Aribaud, Christine et Sylvie Mouysset (dir. publ.). 2003. *Vêtue et pouvoir, XIII^e-XX^e siècle*, (Actes du colloque des 19 et 20 octobre 2001, centre universitaire d'Albi). Toulouse : CNRS; Université de Toulouse; Mirail, 180 p.
- Arizzoli-Clémentel Pierre (comm.), et Xavier Salmon (comm.). 2008. *Marie-Antoinette*. Catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 mars-30 juin 2008). Paris : Réunion des musées nationaux, 398 p.
- Bailleux, Nathalie et Bruno Remaury. 1995. *Modes et vêtements*. Paris : Gallimard, 144 p.
- Balandier, Georges. 1992. *Le pouvoir sur scène*. Paris: Balland, 172 p.
- Baratay, Éric. 2003. « Le Zoo : un lieu politique (XVI^e-XIX^e siècles) ». In *L'Animal en politique*, sous la dir. de Paul Bacot et al. Paris : L'Harmattan, p.15-36
- Barcan, Ruth. 2004. *Nudity: a cultural anatomy*. Oxford: Berg, 308 p.
- Barthes, Roland. 1967. *Le Système de la mode*. Paris : Seuil, 326 p.
- . 1964. « Les Maladies du costume de théâtre », in *Essais critiques*. Paris : Seuil, p.56 - 65
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris : Seuil, 252 p.
- Baudrillard, Jean. 1997. *Illusion, désillusions esthétiques*. Paris: Sens et Tonka, 46p.
- . 1996. « Illusion, désillusions et esthétique ». In *Sans oublier Baudrillard*, sous la dir. de Jean-Olivier Majastre. Bruxelles: La Lettre Volée, p.207-223.

- Baumgarten, Linda. 2002. *What Clothes Reveal: The language of clothing in colonial and federal America*. Williamsburg : The Colonial Williamsburg Foundation; New Haven; London : Yale University Press, 256 p.
- Beauvalet-Boutouyrie, Scarlett. 2001. *Être veuve sous l'ancien Régime*. Paris: Belin, 415 p.
- Berly, Cécile. 2006. *Marie-Antoinette et ses biographes : histoire d'une écriture de la Révolution française*. Paris : L'Harmattan, 174 p.
- Brecht, Bertolt. 1979. *Écrits sur le théâtre*, vol.2. Paris : L'Arche, 622 p.
- Blanc, Odile et Louis André (dir. publ.). 2008. *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*. Lyon: ENS; Institut d'histoire du livre, 250 p.
- Blanc, Odile. 1995. « Histoire du costume : l'objet introuvable ». In *Médiévales*, no.29, automne 1995, p.65-82
- Blanc, Olivier. 2006. *Portraits de femmes : Artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*. Paris : Didier Carpentier, 348 p.
- Bollon, Patrice. 1990. *Morale du masque: merveilleux, zazous, dandys, punks, etc.* Paris: Seuil, 266 p.
- Boucher, François. 2008. *Histoire du costume en Occident, des origines à nos jours*, préc. éd. aug. par Yvonne Deslandes, nouv. éd. m. à j. par S. H. Aufrère et al., Paris: Flammarion, 477 p.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 670 p.
- Boutry, Maurice. 1906. *Autour de la reine*, préf. de Pierre de Nolhac. Paris : Émile Paul, 415 p.
- Boysson, Bernadette de, et Xavier Salmon (dir. publ.). 2005. *Marie-Antoinette à Versailles: le goût d'une reine*. Bordeaux: Musée des arts décoratifs de Bordeaux; Versailles: Château de Versailles; Paris: Somogy, 207 p.
- Braunstein, Philippe. 1992. « Autobiographie de Matthäus Schwarz, bourgeois d'Augsbourg », chap. in *Un banquier mis à nu*. Paris: Gallimard, p.97
- Carol, Anne. 2003. « Esquisse d'une topographie des organes génitaux féminins : grandeur et décadence des trompes (XVII^e-XIX^e siècles) ». In *Clio*, numéro 17, p.203-230
- Chaussinand-Nogaret, Guy. 1990. *La vie quotidienne des femmes du roi: d'Agnès Sorel à Marie-Antoinette*, Paris: Hachette, 262 p.

- Cosandey, Fanny. 2000. *La Reine de France: symbole et pouvoir, XV^e-XVIII^e siècle*. Paris: Gallimard, 414 p.
- Craig, Peter Erik. 1978. « La méthode heuristique : une approche passionnée de la recherche en science humaine », in *The Heart of the Teacher: a heuristic study of the inner world of teaching* trad. de l'anglais par A. Hamein. Boston : Boston University Graduate school of Education, p.i.
- Crankshaw, Edward. 1971. *Maria Theresa*. London: Sphere Books, 366 p.
- d'Alméras, Henri. 1906. *Les Amoureux de la Reine Marie-Antoinette*. Paris : Albin Michel, p.i.
- Danto, Arthur Coleman. 1989. *La transfiguration du banal: une philosophie de l'art*, trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer. Paris: Seuil, 327 p.
- Delorme, Philippe. 2005. « Sous les feux des projecteurs ». In *Point de vue*, no.2989, 2-9 novembre 2005, p.42-45
- Delpierre, Madeleine, Françoise Tétart-Vittu.1996. *Se Vêtir au XVIII^e siècle*. Paris: A. Biro, 206 p.
- Derrida, Jacques et Simon Hantai. 1998. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 349 p.
- Deslandres, Yvonne. 2002. *Le costume, image de l'Homme*. Paris : Regard; Institut français de la mode, 360 p.
- Duprat, Annie. 2006. *Marie-Antoinette, une reine brisée*. Paris : Perrin, 286 p.
- Durieux, Joseph. 1933. *Près de la reine*. Paris: Éditions de France, 222 p.
- Elias, Norbert. 1985. *La Société de cour*. Paris: Flammarion, p.73
- Ellis, Bret Easton. 2000. *Glamorama*. Paris : Christian Bourgeois, 537 p.
- . 1988. *Les lois de l'attraction*. Paris : Christian Bourgeois, 344 p.
- Flugel, John Carl. 1982. *Le rêveur nu: de la parure vestimentaire*. Paris: Aubier-Montaigne, 242 p.
- Fox, Howard N., Eleanor Antin, Lisa E. Bloom. 1999. *Eleanor Antin*. Exposition tenue du 23 mai au 23 août 1999 au Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; Fellows of Contemporary Art, 259 p.
- Fraser, Antonia. 2006. *Marie-Antoinette*, trad. de l'anglais par Anne-Marie Hussein. Paris : Flammarion, 726 p.

- Fukai, Akiko, Tamami Suoh, et al. 2005. *Fashion : Les collections du Kyoto Costume Institute, une histoire de la mode du XVIII^e au XX^e siècle; Vol.1: XVIII^e et XIX^e siècle*. Köln: Taschen, 320 p.
- Genlis, Stéphanie Félicité. 1996. *De l'esprit des étiquettes de l'ancienne cour et des usages du monde de ce temps*. Paris : Mercure de France, 125 p.
- Goffman, Erving. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne: La présentation de soi; Les relations en public*, Paris : Minuit, 2 vol.
- Goodman, Dena (dir. publ.). 2003. *Marie-Antoinette, Writings on the body of a queen*. New York; London : Routledge, 307 p.
- Gosselin, Pierre, Diane Laurier. 2004. « Des repères pour la recherche en pratique artistique ». In *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin, p.167-181
- Green, Ruth M. 1966. *The Wearing of costume*. Londres : Pitman and Sons, 171 p.
- Guindon, André. 1997. *L'Habillé et le nu: pour une éthique du vêtir et du dénuder* ». Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 307 p.
- Hébert, Chantal, Irène Perelli-Contos. 2001. *La face cachée du théâtre de l'image*. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval, 202 p.
- Hollander, Anne. 1978. *Seeing through clothes*. New York : Viking, 504 p.
- Jacquot, Jean, André Bonnard. 1967. *Réalisme et poésie au théâtre: études d'André Bonnard réunies et présentées par Jean Jacquot*, 2^e éd. Paris: CNRS, 294 p.
- Kantorowicz, Ernst. 1989. *Les deux corps du roi: essai sur la théologie politique au Moyen Age*, trad. de l'anglais par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet. Paris: Gallimard, 638 p.
- Koda, Harold, Andrew Bolton et Mimi Hellman. 2006. *Dangerous liaisons: fashion and furniture in the eighteenth century*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 128 p.
- La Faye, Jacques de. 1910. *Amitiés de Reine*, préf. du Marquis de Ségur. Paris: Émile Paul, 555 p.
- Lamoureux, Johanne, Denis Castonguay, Musée national des beaux-arts du Québec. 2003. *Doublures: vêtements de l'art contemporain*. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 117 p.
- Laurens, Camille. 2008. *Tissé par mille*. Paris: Gallimard, 228 p.

- Leloir, Maurice. 1992. *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes, des origines à nos jours*, achevé sous la dir. de André Dupuis, préf. de Georges-G.-Toudouze,. 2^e éd. Paris: Gründ, 390 p.
- Lipovetsky, Gilles. 1987. *L'Empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris : Gallimard, 345 p.
- Lurie, Alison. 1981. *The Language of clothes*. New York: Random House, 273 p.
- Manovich, Lev. 2004. « Pour une poétique de l'espace augmenté ». *Parachute*, no.113, p. 38-39.
- . 2001. « Digital cinema and the history of a moving image », in *Film theory: critical concepts in media and cultural studies*. Londres ; New York: Routledge, p.i.
- Mansel, Philippe. 2005. *Dressed to rule: royal and court costume from Louis XIV to Elizabeth II*. New Haven; Londres: Yale University Press, 237 p.
- Maranka, Bonnie. 1996. *Ecologies of theater*. Baltimore: John Hopkins University, 312 p.
- Marie-Thérèse d'Autriche. 1770. *Madame ma chère fille*, choix de lettres et préface de Chantal Thomas. 1996. Paris : Mercure de France, 125 p.
- Margnoux, Charlotte. 2008. « Le Bas de femme et son évolution ». *Mémoire*, Lyon : ENSATT, 121 p.
- Michelet, Jules. 1877. *Histoire de France*, tome 18. Paris: Lacroix, p. 205.
- Monestier, Martin. 2002. *Les poils, histoires et bizarreries*. Paris : le Cherche Midi, 352 p.
- Monneyron, Frédéric (dir. publ.). 2001. *Le vêtement : Colloque de Cerisy*. Paris : L'Harmattan, 265 p.
- Musée de la mode et du costume. 1989. *Modes & Révolutions: 1780-1804*. Paris: Musée de la mode et du costume; Musée Galliera, 239 p.
- Nadeau, Chantal. 2001. *Fur Nation : From the Beaver to Brigitte Bardot*. Londres; New York: Routledge, 256 p.
- Nolhac, Pierre de. 1932. *Marie-Antoinette à Versailles*. Paris : Flammarion, 126 p.
- . 1929. *Autour de la reine*. Paris: J. Tallandier, 280 p.
- . 1924. *Le Trianon de Marie-Antoinette*. Paris: Calmann-Lévy, 319 p.

- Paresys, Isabelle (dir. publ.). 2008. *Paraître et apparences en Europe occidentale, du Moyen Âge à nos jours*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion, 397 p.
- Parfait, Françoise. *Vidéo: Un art contemporain*. Paris: Regard, 367 p.
- Pastoureau, Michel. 2008. *Noir : histoire d'une couleur*. Paris: Seuil, 211 p.
- . 2000. *Bleu : Histoire d'une couleur*. Paris: Seuil, 215 p.
- Pavis, Patrice. 2002. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 447 p.
- Perrot, Philippe. 1984. *Le travail des apparences ou Les transformations du corps féminin : XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris : Seuil, 280 p.
- Pierron, Agnès. 2002. *Dictionnaire de la langue du théâtre: mots et mœurs du théâtre*. Paris : Robert, 622 p.
- Racinet, Albert Charles Auguste. 2006. *Le costume historique du monde antique au XIX^e siècle*, fac-sim. de l'éd. de 1888, Paris: Firmin-Didot, textes compilés par Damien Sausset. Köln : Taschen, 544 p.
- Ribeiro, Aileen. 2003. *Dress and Morality*. Oxford; New York : Berg, 197 p.
- Rigondet, Juliette. 2005. « La faute à Marie-Antoinette ? Propos de Évelyne Lever ». In *L'Histoire*, no.303, Novembre 2005, p.44
- Roche, Daniel. 1991. *La culture des apparences: une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècle*, nouv. éd. Paris: Fayard, 564 p.
- Roger, Alain. 1978. *Nus et paysages : essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier, 322 p.
- Saint-Amand, Pierre. 1991. «Adorning Marie Antoinette». In *Eighteen-Century life*, vol.15, p.19-34
- Sapori, Michelle. 2003. *Rose Bertin: ministre des modes de Marie-Antoinette*. Paris: Institut français de la mode; Regard, 318 p.
- Scott Wallach, Joan. 1998. *La Citoyenne paradoxale: les féministes françaises et les droits de l'homme*, trad. de l'anglais par Marie Bourdé et Colette Pratt. Paris: Albin Michel, 286 p.
- Séguy, Philippe, Kitty Russell. « *Parures de reine*, entretien avec Pascale Gorguet ». In *Point de vue*, p.36
- Simonnet, Dominique. 2004. « Il était une fois les couleurs - Michel Pastoureau - Le Noir : du deuil à l'élégance ». In *L'Express*, no.2771 (9 août 2004), p. 68

- . 2004. « Il était une fois les couleurs - Michel Pastoureau - Le blanc : partout, il dit la pureté et l'innocence ». In *L'Express*, no.2768 (19 juillet 2004), p. 70-73
- Smadja, Isabelle. 2007. « Boiterie, folie et chaussures dans le théâtre contemporain ». In *Art et usages du costume de scène*, sous la direction de Anne Verdier, Olivier Goetz et Didier Doumergue. Vignon: Lampsaque, p.413-425
- Sobieszczanski, Marcin. 2000. *Les artistes et la perception : entretiens avec Z. Dlubak, J. Bury, E. Riveiro et B. Caillaud*. Paris; Montréal : L'Harmattan, 97 p.
- Steele, Valerie. 2001. *The Corset: a cultural history*. New Haven; Londres: Yale University Press, 199 p.
- Thomas, Chantal. 2002. *Les Adieux à la reine*. Paris : Seuil, 247 p.
- . 1989. *La reine scélérate : Marie-Antoinette dans les pamphlets*. Paris : Seuil, 241 p.
- Vais, Michel. 1984. « Le degré zéro du costume », in *Cahiers de théâtre Jeu*, no.32, p.30-39.
- Vallaud, Pierre (dir. publ.). 2006. *Gazette des atours de Marie-Antoinette : Garderobe des atours de la reine, Gazette pour l'année 1782*. Paris: Réunion des musées nationaux; Archives nationales, 2 vol.
- Verdier, Anne. 2006. *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*. Vignon: Lampsaque, 447 p.
- Virilio, Paul. 1988. *La Machine de Vision*. Paris : Editions Galilée, 159 p.
- Warwick, Alexandra et Dani Cavallaro. 1998. *Fashioning the frame: Boundaries, dress and the body*. Oxford; New York: Berg, 214 p.
- Weber, Caroline. 2007. *Queen of Fashion: What Marie Antoinette Wore to the Revolution*. New York: Picador, 432 p.
- Wheatcroft, Andrew. 1996. *The Habsburgs: Embodying Empire*. Harmondsworth : Penguin, 165 p.
- Willett, Cecil, et Phillis Cunnington. 1992. *The History of underclothes*. New York : Dover, 266 p.
- Yonan, Michael E. 2003. « Conceptualizing the *Kaiserinwitwe*: Empress Maria Theresia and her Portraits ». In *Widowhood and visual culture in early modern Europe*, éd. par Allison M. Levy. Hampshire; Burlington: Ashgate, p. 109-125

Films

- Coppola, Sofia. 2006. *Marie-Antoinette*. Etats-Unis : Columbia Pictures Corporation, 123 min. Interprète de Marie-Antoinette: Kristen Dunst
- Delannoy, Jean (réal.). 1956. *Marie-Antoinette reine de France*. France; Italie : Franco London Films, 120 min. Interprète de Marie-Antoinette : Michèle Morgan
- de Morlhon, Camille. 1910. *Une aventure secrète de Marie-Antoinette*. France: Pathé Frères, 9 min. Interprète de Marie-Antoinette: Yvonne Mirval
- Guitry, Sacha (réal.) 1953. *Si Versailles m'était conté*. France; Italie: Cocinor, 165 min. Interprète de Marie-Antoinette : Lana Marconi.
- Kemm, Jean. 1923. *L'Enfant-roi*. France: Pathé, 390 min. Interprète de Marie-Antoinette: Andrée Lionel
- Kubrick, Stanley (réal.). 1975. *Barry Lyndon*. Angleterre: Peregrine, 184 min
- L'Herbier, Marcel (réal.). 1945. *L'Affaire du collier de la reine*. France : Île-de-France Films, 118 min. Interprète de Marie-Antoinette : Viviane Romance
- Leclerc, Francis et Yves Simoneau. 2006. *Marie-Antoinette, la vraie histoire*. Canada; France: GMT Productions; Télé-Québec; France 2. Interprète de Marie-Antoinette: Karine Vanasse
- Ratoff, Gregory. 1949. *Black Magic/Cagliostro*. Etats-Unis; Italie : Edward Small Productions, 105 min. Interprète de Marie-Antoinette : Nancy Guild
- Renoir, Jean. 1938. *La Marseillaise*. France : La Compagnie Jean Renoir ; Confédération Générale du Travail. 126 min. Interprète de Marie-Antoinette: Lise Delamare.
- Van Dyke, W.S. (réal.). 1938. *Marie-Antoinette*. États-Unis: Metro-Goldwyn-Mayer, 149 min. Interprète de Marie-Antoinette: Norma Shearer
- Yanne, Jean, (réal.) 1984. *Liberté, égalité, choucroute*. France : Films 21, 113 min. Interprète de Marie-Antoinette : Ursula Andress

Pièces de théâtre

- Brehal, Nicolas. 2002. *La légèreté française*; préf. d'Isabelle Huppert. Paris : Mercure de France, 138 p.

- Giacometti, Paolo. 1867. *Marie-Antoinette: A Drama in a Prologue, Five Acts, and Epilogue*, trad. de l'italien par Isaac C. Pray. New York: Théâtre Français 84 p.
- Godillot, Bunny (mise en scène). *Marie-Antoinette, l'étrangère...* Colombes: La Cave à théâtre, du 19 Janvier 2007 au 21 Janvier 2007, durée inconnue, texte non-disponible.
- Gross, Joel. 2008. *Marie Antoinette: The Color of Flesh*. New York: Dramatists Play Service, 71 p.
- Maurette, Marcelle. 1938. *Madame Capet : pièce en trois parties et dix tableaux*. Paris: Albin Michel, 217 p.
- Micaleff, Sally (mise en scène). *Marie-Antoinette (d'après sa correspondance)*. Paris: Foyer du théâtre de la Madeleine, du 21 au 27 janvier 2009, durée inconnue, texte non-disponible.
- Mourot, Victor-Antoine, abbé. [s.d.] *Marie-Antoinette, ou, Les sourires et les tristesses d'une reine : drame en trois actes*, 8e éd. Paris : Lesot, 88 p
- Thomas, Chantal. 2003. *La Lectrice-adjointe*, suivi d'une étude sur Marie-Antoinette et le théâtre. Paris : Mercure de France, 80 p.

Sites internet

- Albigès, Luce-Marie et Réunion des Musées nationaux. S.d. « Louis XVI et sa famille ». In *1789-1939: l'Histoire par l'image*. En ligne. http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=480&d=1&m=tabatière&i_d_sel=782#note2
- Bibliothèque Nationale de France. 2001. « Les variantes narratives du Petit Chaperon rouge ». In *Il était une fois... les contes de fées*. En ligne. <http://expositions.bnf.fr/contes/gros/chaperon/index.htm>. Consulté le 9 juin 2009
- Davray-Piékoklek, Renée. « Histoire du costume - Deuil ». In *Encyclopédie Universalis*. En ligne. http://www.universalis.fr/encyclopedie/T953324/DEUIL_histoire_du_costume.htm# Consulté le 9 juin 2009
- Lebeuf, Sophie. 2008. « La culture animale en danger: La Ménagerie du jardin des plantes ». In *Evene.fr*. En ligne. <http://www.evene.fr/lieux/actualite/menagerie-jardin-des-plantes-buffon-1644.php> Consulté le 2 juin 2009.
- Nougaret, Christine. 2006. « Marie-Antoinette dans les fonds des archives nationales ». In *Annales historiques de la Révolution française*, Numéro 338. En ligne. <http://ahrf.revues.org/document1877.html>. Consulté le 12 juin 2009.

Société Radio-Canada. 2006. « Un Marie-Antoinette virtuel et bien québécois ». In site web de *Radio-Canada*. En ligne. http://www.radio-canada.ca/arts-spectacles/cinema/2006/12/14/003-marie_antoinette.asp. Consulté le 14 décembre 2006.