



HAL
open science

Costumer l'Histoire : Marie-Antoinette et le grand écran (1989-2012)

Floriane Rougeot

► **To cite this version:**

Floriane Rougeot. Costumer l'Histoire : Marie-Antoinette et le grand écran (1989-2012). Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03890557

HAL Id: dumas-03890557

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03890557>

Submitted on 8 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
Master Cinéma et Audiovisuel
Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles

Mémoire final de master 2

Floriane ROUGEOT

Costumer l'Histoire :
Marie-Antoinette et le grand écran (1989-2012)

sous la direction de François THOMAS
soutenu à la session de septembre 2022



Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont éclairée tout au long de ce mémoire par leurs connaissances, leurs conseils ou simplement par leur présence.

Il me faut saluer mes amis qui m'ont soutenue et accompagnée, écoutée et supportée avec Marie-Antoinette pendant deux ans (et bien plus longtemps pour certains d'entre eux)

Merci à ma mère, Olga Rougeot, pour sa patience et son professionnalisme avec la relecture fastidieuse de ce mémoire.

Ma reconnaissance va à Gaëlle Villotte pour ses mots et son savoir qui ont nourri ma réflexion.

Mes remerciements vont aussi à mes camarades de master, Lucile Pétrus et Pauline Vanassche. Ce mémoire ne serait peut-être pas celui-ci sans leur soutien sans faille, leurs encouragements et leur courage. Je ne peux qu'être fière d'avoir travaillé à leur côté et je les félicite pour ce qu'elles ont accompli.

Enfin, je remercie François Thomas pour le suivi, l'écoute et la gentillesse dont il a pu faire preuve au cours de ce master. Merci d'avoir su répondre à mes (nombreux) doutes, mes (nombreux) questionnements et ma (constante) crainte sans jamais perdre patience. Il est évident que les séances de spiritisme avec Marie-Antoinette ont été d'une immense aide...

Je dédie ce mémoire à mon père, Thierry Rougeot, à qui je dois ma passion pour l'histoire et le cinéma et l'Art sous toutes ses formes.

Introduction

Marie-Antoinette et le cinéma

Marie-Antoinette est un personnage de l'Histoire que le cinéma a souvent mis en scène, et cela depuis ses débuts. En effet, sa première apparition date de 1903 dans un film de la firme Pathé intitulé *Marie-Antoinette*. Si on l'a dépeinte sous des auspices ombrageux pendant longtemps, on observe, depuis quelques années, une certaine revalorisation ; esquissée avec un œil nouveau, dépourvu sans doute des images véhiculées dès la Révolution française, Marie-Antoinette est au cœur d'œuvres cinématographiques qui tentent de montrer la femme, l'épouse, la mère, l'amie derrière la reine.

S'accompagne alors, dans la révolution de son image, celle de ses costumes. Car ces derniers sont un élément constitutif et indissociable du personnage. Car Marie-Antoinette aimait la mode et s'en servit pour s'inscrire tout en se démarquant des codes et des règles de son époque. Les costumes de cinéma traduisent, à leur manière, son goût pour le beau et son influence esthétique. S'en dégage les différentes facettes de la personnalité de la souveraine et un cheminement artistique dans tous les moments de sa vie à l'écran. La vision qui nous est donnée de la souveraine est une vision modernisée qui s'accompagne et/ou dépasse les images classiques de l'Histoire, en cherchant à mieux comprendre Marie-Antoinette. Entre attachement véridique au passé et volonté de modernisation, les costumes sont le reflet d'une vision esthétique et d'un récit où grande histoire et intime se mêlent.

J'ai choisi de traiter un corpus de six films se situant entre 1989 et 2012 (*L'Autrichienne*, *La Révolution française, les années Lumière* et *La Révolution française, les années terribles*, *L'affaire du collier*, *Marie-Antoinette*, *Les adieux à la reine*). Les productions de ces dernière années proposent une représentation de Marie-Antoinette qui s'accompagne des images classiques de l'Histoire tout en cherchant à les dépasser pour mieux comprendre la souveraine. Les costumes impactent notre perception et notre appréhension de ce personnage.

Raconter Marie-Antoinette à travers ses costumes

Les écrits sur Marie-Antoinette dans un prisme cinématographique et audiovisuel se concentrent sur sa représentation au cinéma de manière globale. J'entends par là, une étude généraliste du personnage sans entrer dans un registre d'étude particulier (comme les costumes par exemple). Elle forme un tout, analysé comme tel et souvent dans des corpus similaires (dépassant notre contextualisation historique).

Il existe des écrits plutôt journalistiques mais la majorité polarise leur travail sur le *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola sorti en 2006, sans doute pour sa dimension internationale, son succès public et son aspect esthétique, touchant alors un lectorat plus large¹. Néanmoins, aucun travail universitaire (mémoire, thèse...) ne s'est spécifiquement et uniquement penché sur le cas des costumes de Marie-Antoinette au cinéma². Ils ne sont pas étudiés *per se* et ne peuvent donc pas former une véritable porte d'entrée pour l'analyse du personnage.

Or, semble-t-il, les costumes nous racontent bien plus qu'ils n'y paraissent et permettent d'élargir leur étude à des conceptions qui les complètent. En effet, ne peuvent-ils pas être la vision d'un pays sur une femme de l'Histoire ? Des problématiques contemporaines ? Une relecture et une appréciation nouvelle de Marie-Antoinette ?

Les costumes sont empreints d'un présent qui s'immisce dans un récit au passé. Plus encore, le costume est essentiel à la révélation des récits de l'Histoire. Entendons cela comme la mise en images des histoires, véridiques ou s'inspirant de³, qui nous amène à une nouvelle écriture de ses personnages, et notamment de Marie-Antoinette.

« Le film aide ainsi à la constitution d'une contre-histoire, non-officielle, dégagée pour partie de ces archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions. Jouant ainsi un rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle, le film devient un agent de l'Histoire », écrit Marc Ferro⁴. Ainsi, le costume, au même titre que d'autres éléments du film, est porteur de son histoire au sein de l'Histoire. Il s'inscrit dans une mise en scène avec ses partis pris, ses valeurs et ses opinions. Le costume n'est généralement pas une représentation à l'identique du costume d'époque, mais une interprétation contemporaine. Il s'inspire des vêtements du XVIII^e siècle, portés vraisemblablement ou ayant pu être portés par Marie-Antoinette, réactualisant l'Histoire et ses coutumes vestimentaires.

Mon mémoire cherche alors à s'interroger sur le symbolisme, le langage, les récits qui accompagnent le costume. Il se veut dépasser sa simple analyse pour s'interroger sur les dimensions intellectuelles, esthétiques, artistiques et culturelles qui l'entourent. En proposant cette approche complète, je pourrais mettre en lumière l'idée d'une réécriture du personnage de Marie-Antoinette à travers ses costumes. De par des études, recherches et conceptions

¹ Voir page 106 de la bibliographie *Costumer Marie-Antoinette*.

² Il n'existe pas de travaux universitaires français consacrés aux costumes de Marie-Antoinette. Le seul mémoire que j'aie trouvé date de 2010 et a été soutenu au Canada par Lise-Anne Simard, *Marie-Antoinette dans le désordre : raconter une personnage historique par le costume, mémoire de maîtrise*, Université de Montréal, mai 2010. Il appartient aux études théâtrales et non aux études cinématographiques, mais il axe son développement dans la création scénique en général. Il s'inclut dans un travail pratique, accompagnant un projet vidéo. Le chapitre V de ce mémoire est celui qui renvoie le plus à mon sujet.

³ Le film historique n'ayant pas nécessairement pour démarche de représenter l'Histoire fidèlement (il peut prendre certaines libertés et s'offrir certains détails et contrepoints modernes) et dans une optique purement éducative et de reproduction à l'identique des événements de l'Histoire.

⁴ *Cinéma et Histoire*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1993, p. 13.

nouvelles, notre perception sur la souveraine a évolué : on ne l'écrit ni ne la décrit comme il y a quelques années. Et ses costumes suivent l'évolution de la représentation de Marie-Antoinette. Grâce à cela, je souhaite mettre en lumière les portraits esquissés de la dernière reine de France qui nous sont contemporains.

Questionnement

J'axe ma réflexion autour de la question suivante : comment les costumes imaginés pour le rôle de Marie-Antoinette rendent-ils compte du personnage et de sa revalorisation au sein de l'Histoire ?

Le costume raconte le personnage qui se dévoile à travers les pièces qu'il arbore. Au-delà de sa situation sociale et de sa condition, les costumes de la reine nous éclairent sur sa personnalité, sur les bouleversements intérieurs qu'elle traverse, et sur son époque, la fin du XVIII^e siècle. Je m'attache à démontrer que l'identité de la reine émane de ses costumes ; en lui donnant corps, ils deviennent une partie de son ADN. Ils sont une part non négligeable de l'ambiance générale de la production, accentuant les liens entre les protagonistes, les distinguant les uns des autres et racontant l'évolution, pour nous ici, de Marie-Antoinette.

Les costumes de la souveraine au cinéma suscitent une réflexion sur le personnage, sur sa vision au sein de l'Histoire qui dépasserait le septième art. Elle mène à un travail autour du rôle du costume dans la mise en avant et la caractérisation de Marie-Antoinette et de sa lecture par les réalisateurs. En étudiant les costumes de la dernière reine de France, je décrypte aussi le personnage et les diverses facettes présentées sur grand écran. Ainsi, les costumes aident à restaurer et à redessiner une histoire où les voix ne s'accordent pas nécessairement ; sans créer un consensus, ils livrent un message artistique qui tend à raconter, au mieux, Marie-Antoinette.

Les costumes des films de la période choisie (1989-2012) portent en eux ce nouveau regard posé sur la souveraine. En France ou à Hollywood, malgré des écarts culturels et des traitements différents, les costumes sont porteurs d'une dimension contemporaine qui dévoile une Marie-Antoinette plus intime, où reproduire l'Histoire épouse des perceptions plus personnelles conjuguées au présent.

Le corpus : choix et explications

Mon corpus filmique est composé de six longs métrages, appartenant tous au genre du film historique. J'ai regroupé deux films français, une coproduction franco-germano-italo-canadienne (se découpant en deux films) ainsi que deux films hollywoodiens.

Ce corpus est le suivant : *L'Autrichienne* de Pierre Granier-Deferre, film français de 1989 avec Liliane Delers comme costumière. *La Révolution française, les années Lumière* de Robert

Enrico et *La Révolution française, les années terribles* de Richard T. Heffron, coproductions franco-germano-italo-canadiennes de 1989, avec Catherine Leterrier comme costumière. Les deux films hollywoodiens suivants, datant respectivement de 2001 et 2006, ont pour costumière Milena Canonero : *L'affaire du collier* de Charles Shyer (inédit en salles en France) et *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola. Enfin, *Les adieux à la reine* de Benoît Jacquot, film français de 2012 avec Christian Gasc et Valérie Ranchoux comme costumiers.

Le nombre de costumes portés par la reine varie selon les films : deux pour *L'Autrichienne*, seize pour le diptyque sur la Révolution française, sept pour l'adaptation de Dumas, soixante-cinq pour le film de Sofia Coppola et cinq pour *Les adieux à la reine*. Ils permettent, par leur nombre, de signifier l'évolution dramatique du personnage, son état et sa perception au sein de l'œuvre.

Le choix de ce corpus est avant tout lié à une période cinématographique qui a particulièrement mise en scène Marie-Antoinette. Deux facteurs principaux peuvent expliquer cette présence renforcée à l'écran de ce personnage historique.

Le premier : le bicentenaire de la Révolution française qui concerne les trois premiers films. En effet, cet événement a entraîné une mise en avant du patrimoine et de l'histoire de la Révolution française. Marie-Antoinette, protagoniste signifiant au cœur de cette période, connaît une relecture ; elle est traitée avec un point de vue réactualisé, tendant à se rapprocher de la réalité historique. Dans une histoire divisée, où la mémoire est disputée entre royalistes et républicains, sans doute fut-ce le moment de proposer une image plus neutre de la reine, détachée des influences et des opinions des uns et des autres¹. Ses costumes symbolisent alors cette relecture de l'Histoire où transparaît la volonté de montrer une histoire actualisée de la reine.

Le second est la réécriture littéraire de Marie-Antoinette dans la littérature. Dès la fin des années 1990, auteurs, biographes et éditeurs s'intéressent particulièrement à la dernière reine de France avec, par exemple, la publication en poche de sa bibliographie par Stefan Zweig en 1999, ou celle proposée par Antonia Fraser chez Flammarion en 2006 et qui inspirera Sofia Coppola la même année. On peut noter que les trois derniers films sont tous adaptés d'œuvres littéraires : *L'affaire du collier* est inspiré du roman d'Alexandre Dumas, Sofia Coppola s'appuie sur *Marie-Antoinette* de Antonia Fraser et *Les adieux à la Reine* s'inspire des écrits de Chantal Thomas, publiés en 2002 aux éditions du Seuil.

Cette démarche fait écho au portrait de Marie-Antoinette dressé ces dernières années. En effet, on ne la présente plus comme une reine dépensière, capricieuse et insensible mais on

¹ Patrick Garcia, *Bicentenaire de la Révolution française : pratiques sociales d'une commémoration*, CNRS Éditions, Paris, 2000, <http://books.openedition.org/editions-cnrs/32918>.

esquisse un portrait plus nuancé. Celui d'une femme plus complexe et tourmentée. En se penchant à nouveau et différemment sur la vie de la dernière reine de France, les historiens l'examinent sous un angle plus contemporain, traduisant l'esprit de modernité dont fit preuve Marie-Antoinette¹.

C'est avec la même démarche que les costumiers recherchent les savoir-faire, les us et coutumes vestimentaires de l'époque : appréhender Marie-Antoinette, en mêlant dans un esprit nouveau, la petite et la grande Histoire. Une volonté d'harmonisation entre mise en scène et esthétisme du film croise un profond lien avec l'Histoire. Les costumes des films du corpus ont en commun la volonté de reproduire au mieux le costume d'époque avec les libertés autorisées par le costume. Ce dernier apparaît comme une jonction entre Histoire et récit filmique, médiateur entre Marie-Antoinette et le spectateur.

En construisant le corpus avec des œuvres européennes et américaines, nous pouvons mettre en lumière les processus transnationaux autour de la perception et de la mise en scène de Marie-Antoinette. Effectivement, on constate un intérêt particulier des Américains pour cette reine de France. Sans doute puis-je l'expliquer par sa dimension de *légende actualisée* au destin tragique, à l'instar de lady Diana, qui ferait d'elle une figure d'une France romancée et idéalisée, vue dans un prisme contemporain et universel². De plus, je peux citer les mots de Valerie Steele : « Marie-Antoinette est très largement considérée comme une icône de mode historique avec un certain intérêt contemporain »³. Ce statut culturel particulier lui offre un rayonnement artistico-marketing international, *a posteriori*, créant une plus vaste concorde des points de vue aux États-Unis. Ils permettent une démocratisation et une relecture par la mode du personnage de Marie-Antoinette⁴.

Le choix de cette filmographie chronologique me permettra de noter les évolutions de traitement du costume entre les décennies, et aussi de souligner les différences selon le pays de production. Se concentrer sur une période nous étant proche me permet d'avoir accès à un grand nombre de documents variés (sur les films, sur le sujet ou les questions plus générales qu'il aborde) ainsi qu'aux films sans beaucoup de difficultés.

¹ Citons les ouvrages d'Annie Duprat, *Marie-Antoinette 1755-1793 : images et visages d'une reine*, Autrement, Paris, 2013, et de Cécile Berly, *La Reine scandaleuse : idées reçues sur Marie-Antoinette*, Le Cavalier bleu, Paris, 2012. Tous deux s'interrogent sur la construction de la perception de Marie-Antoinette tout au long de sa vie puis postérieurement avec la mise en place d'une mémoire complexe et hétéroclite qui ne cesse d'évoluer de siècles en siècles, dépassant souvent le cadre historique.

² D'après Guillaume Tabet, *De Marie-Antoinette aux Merry Antoinettes, le détournement contemporain d'une figure historique aux États-Unis*, thèse de doctorat, université de Normandie / université de Tulane, septembre 2020.

³ Dans Deborah Nadoolman Landis, *Hollywood Costume*, V & A, Londres, 2013, p. 140 (*ma traduction*).

⁴ On peut citer ici les photographies de Annie Leibovitz pour le *Vogue US* de septembre 2006, mettant en scène l'actrice Kirsten Dunst dans les costumes du film ainsi que dans des pièces contemporaines.

La construction méthodologique

Pour mener à bien ce mémoire et mettre en place une méthode la plus complète et intéressante possible, j'ai choisi de faire appel à différentes approches. Car, il n'existe pas une méthode unique et universelle pour analyser les costumes dans les films.

Tout d'abord, on retrouve l'étude des costumes¹. Cette discipline s'est développée dans les années 1990. Elle a acquis légitimité et intérêt au sein des études universitaires au fur et à mesure des travaux produits autour de cette conception d'analyse².

Cette approche propose un discours critique sur le costume ainsi que son influence sur le film, les acteurs et les spectateurs. Elle permet une lecture du costume pour en comprendre les impacts et ses enjeux. Je m'interroge sur les différentes dimensions d'un costume pour en comprendre les messages. Cette approche met en lumière les récits culturels, sociaux, artistiques et historiques des costumes et souligne les influences géo-culturelles. J'emploierai notamment son aspect à travailler sur les adaptations du passé avec le prisme de l'époque actuelle du film.

De plus, elle traite de l'iconographie des costumes et des différentes inspirations qui nourrissent la création d'un costume au cinéma. Dans *Costume and Cinema, Dress Code in Popular Film*, Sarah Street écrit : « *Le costume peut être lié à des débats plus vastes à propos de la forme du film, le sens et la fonction de la mise en scène, le rôle du costumier, les manières complexes dont le costume est lu comme un intertexte et, finalement, leur impact sur le public dans les comportements et apparences de tous les jours*³ ». L'étude des costumes considère ceux-ci d'une manière plus large, dépassant la simple analyse esthétique : elle s'intéresse à l'analyse des fonctions du costume dans le film. Un costume « *soutient et transcende les exigences de la narration*⁴ ». Il est porteur d'un langage propre et, par extension, d'une interprétation parallèle au film. Cette discipline considère donc la relation entre le costume, le personnage et sa perception au sein d'une œuvre de fiction.

Ainsi, ce mémoire s'inscrit dans la lignée des travaux de Sarah Street, professeur à l'université de Bristol et spécialiste de l'étude des costumes (entre autres) ainsi que de Adrienne Munich, qui s'est également penchée sur l'analyse culturelle et artistique des costumes au cinéma⁵.

¹ Appelés également *costume studies*, puisque discipline principalement développée dans les pays anglophones comme les États-Unis. J'utiliserai ici son appellation française pour faciliter la lecture.

² Sarah Street, *Costume and Cinema, Dress Codes in Popular Film*, Columbia University Press, 2002, p. 1-9.

³ Sarah Street, *op.cit.*, p.1.

⁴ *Ibid.*, p. 4 (ma traduction).

⁵ Leurs idées se trouvent notamment dans les livres suivants : Sarah Street, *op.cit.*, Columbia University Press, 2002 et dans Adrienne Munich, *Fashion in Film*, Indiana University Press, Bloomington, 2011.

L'histoire de la mode, de son côté, m'amène à dresser un lien entre le costume et la réalité historique. Car le vêtement est le résultat de l'évolution de nos sociétés. Il est l'étai entre la nécessité de se vêtir pour des raisons matérielles (comme le climat), et les conventions sociales établies dans une société choisie. L'histoire de la mode met en avant l'expression du rang, du pouvoir, en somme de la place d'une personne dans la société qui est la sienne. Soumis à l'évolution humaine, le costume est porteur des phénomènes socio-culturels d'une époque et de ses dynamismes. De ce fait, en observant les inspirations des costumes d'époque d'origine et les libertés prises par les costumiers par rapport à la réalité historique, il me sera permis de comparer les costumes originaux (soit par des références en peinture ou bien des pièces véritables conservées) avec les costumes des films afin de les justifier dans l'approche esthétique du film. J'appréhende par-là, la vision et les décisions artistiques prises par les costumiers.

Nous retrouverons aussi l'étude historique, qui se questionne sur la représentation et l'interprétation du passé au cinéma. Elle me permet d'observer et de comprendre la revalorisation du personnage de Marie-Antoinette au cinéma et à travers ses costumes. Le film historique, nous explique Michèle Lagny¹, traite d'un « *sujet de l'histoire* », c'est à dire des événements qui se sont produits et dans lesquels la fiction est ajoutée. « *Le film historique doit tenir à la fois de la vérité et de l'art* », poursuit-elle. En effet, l'Histoire est mise en scène avec l'ajout d'une valeur esthétique et artistique à la description du passé. En établissant une histoire culturelle où le cinéma dialogue avec l'Histoire, elle dessine des problématiques plus contemporaines et actuelles. Car les costumes, porteurs de la petite et de la grande histoire, sont animés par cette réinterprétation du passé. Ils sont le témoin de leur temps et de la vision de l'Histoire en fonction de l'époque de production.

La branche d'étude de l'Histoire des femmes s'y corrèle. Elle s'interroge sur la représentation des femmes dans l'Histoire, dont Marie-Antoinette fait partie. Au-delà de cela, Marie-Antoinette est étudiée et montrée au cinéma dans un prisme plus contemporain : ses costumes sont imprégnés d'une volonté de libération et de mise en avant des femmes au sein de l'Histoire. Il s'agit de montrer, au travers de l'étude des costumes (et donc, notamment, des libertés prises par rapport à la réalité historique), l'évolution de la condition, la place et le rôle des femmes au sein des événements passés. En rendant ainsi les femmes visibles, on les fait héroïnes des événements du passé auxquels elles ont participé².

¹ Michèle Lagny, *Hors Cadre : imaginaires cinématographiques de l'Histoire*, Hermann, coll. « Esprit et la Main », Paris, 2020, p. 142-153.

² J'utilise ici les explications de Françoise Thébaud et Alain Corbin dans *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, École normale supérieure, Lyon, 2007, p. 26-65.

Suit l'approche esthétique. En effet, l'étude des costumes renvoie nécessairement à celle des choix esthétiques, des images animées ainsi qu'au processus de mise en forme du film. Elle interroge le choix des costumes par rapport à une mise en scène ainsi que leur insertion dans l'esthétique du film. De plus, l'esthétisme permet une analyse de l'image renvoyée de Marie-Antoinette et du sous-texte visuel qui accompagne l'image du costume. Elle pourra être utile notamment lors de l'étude des couleurs choisies pour les costumes et leur symbolique dans les différents films du corpus. Le rôle de médium exercé par le costume est mis en avant avec ses différentes conceptions artistiques : il est une expérience esthétique au service du film et de la mise en scène.

Enfin, les études culturelles seront une approche moins déterminante, mais intéressante à intégrer à notre réflexion. Comme expliqué précédemment, on trouve dans le traitement cinématographique de Marie-Antoinette, la question de l'évolution de la condition de la femme. Cette discipline, irriguant le mémoire, met en avant une réflexion autour des costumes de Marie-Antoinette dans leur volonté de libération et de mise en avant des femmes dans une Histoire, vue, lue et représentée en majorité au masculin. On voit bien qu'une dimension féministe, du moins engagée, souffle sur les nouveaux portraits de Marie-Antoinette. Ses costumes sont alors le miroir de sa modernité et de son influence culturelle, au-delà même de son époque.

Le plan

Le plan thématique se compose de cinq chapitres. Sa structure m'est apparue nécessaire au vue du sujet, facilitant son déroulement et sa lecture. Le plan académique classique en trois parties se faisait beaucoup écho et ne permettait pas le même développement que celui proposé aujourd'hui.

Dans le premier temps de ma réflexion, je porte un intérêt à la dimension historico-culturelle ainsi que théorico-méthodologique autour du costume au cinéma. Je l'illustre progressivement par des exemples choisis dans les films du corpus. Il s'agit, en s'aidant des études et des travaux précédemment exécutés touchant directement à mon sujet ou dirigés plus largement sur le costume, d'inscrire ma réflexion au sein de la branche de l'étude des costumes, tout en posant un premier regard sur le traitement de Marie-Antoinette *via* ses vêtements. Je cherche alors à mettre en lumière la vision et le travail du créateur de costume ainsi que sa démarche pour l'intégrer à l'esthétique et la mise en scène du film. Je parle des inspirations des costumiers avec la vision des images du passé (tableaux, gravures...) ainsi que de la dimension prise par le costume dans l'incarnation de Marie-Antoinette autour de l'idée de la fabrication du film par le costume et de la manière dont on le filme.

Les chapitres suivants proposent un approfondissement de l'analyse. J'explique le personnage de Marie-Antoinette et la relecture de son histoire et de sa figure par l'étude précise de ses costumes dans les films du corpus.

Le chapitre 2 est une première entrée dans les films avec leur présentation et l'esquisse de leurs caractéristiques générales, demeurant assez vaste dans l'analyse pour éclairer les premières idées autour des costumes de Marie-Antoinette dans les films du corpus.

Puis, je poursuis une étude plus détaillée et profonde des costumes des films du corpus *via* différentes entrées et angles d'analyse. Les chapitres 3 et 4 ont une valeur chronologique puisque j'y analyse les costumes et leurs composantes dans un prisme de temporalité ; nous suivons la vie de Marie-Antoinette, de sa jeunesse en tant que dauphine jusqu'à la reine de France, mère et enfin citoyenne et prisonnière, pour arriver aux derniers instants. Il sera intéressant de voir, selon les films et leurs influences, comment on raconte l'existence de la reine à travers les costumes et que ce que nous disent ces costumes de Marie-Antoinette. Nous verrons alors en quoi un costume façonne un personnage et ses différents récits.

Le dernier chapitre est plus spécifique et s'intéresse à la couleur et aux différents effets qu'elle produit sur les costumes et donc sur les histoires contées par les réalisateurs. Car elle est très significative dans les costumes de par son langage et ses significations, et d'autant plus pour présenter Marie-Antoinette dans un XVIII^e siècle, à Versailles ou à Paris.

Je mets ainsi au jour ce que les costumes racontent de Marie-Antoinette, sur son époque (et celle du film), sur sa condition sociale et personnelle. L'idée est de démontrer, grâce à l'étude approfondie des costumes de la reine, les sous-textes qui leur sont associés ainsi que l'impact produit sur le personnage de Marie-Antoinette au cinéma, et donc, pour les décennies étudiées, l'idée d'une revalorisation par l'image.

Chapitre 1 :

Costumer l'Histoire au cinéma, créer une reine de cinéma

Peu de personnes dans le public regardent le grand écran en réalisant l'importance des robes portées par les stars féminines. Ils remarqueront peut-être qu'elles sont attirantes, qu'ils voudront les copier, être comme elles... mais le fait que ces robes ont été pensées pour refléter une certaine émotion, qu'elles sont aussi importantes que le scénario ou les décors, tout cela leur sera obscur. Pourtant, tous ces détails sont pensés.

Adrian, Watts 1938, p.57.

Intégrer le costume au film, personnalisation et caractérisation

Le costume au cinéma peut être, tout d'abord, défini comme les vêtements imaginés et créés pour un rôle et portés par l'acteur ou l'actrice l'interprétant. Pourtant, le costume est bien plus qu'un vêtement. Car si nous nous référons à la fonction même de l'habit que nous portons au quotidien, le vêtement est un enjeu social essentiel car il transmet les signes et les symboles restituant la place d'un homme ou d'une femme au sein d'une société. Le système vestimentaire, comme tout système social, est nécessaire à la construction d'une société. Au cours de l'histoire, le vêtement a adopté des codes selon les sociétés et leurs évolutions. La fin du XVIII^e siècle offre à l'élite d'incarner un idéal esthétique alliant le rococo, se caractérisant par l'exubérance, l'exotisme, le luxe et la frivolité, et le néo-classique. Né dans l'Europe des Lumières, après 1750, en réaction au flamboyant rococo, le néo-classicisme est un mouvement artistique et une période stylistique qui fait suite aux découvertes archéologiques des villes de Pompéi et Herculaneum. Il prône un retour aux idéaux esthétiques de l'Antiquité gréco-romaine tels que la simplicité, la clarté, la mesure et l'équilibre. Cette expression nouvelle d'un style ancien propose l'alliance de tous les arts au « vrai style », à l'origine de l'art.

Les costumes des films mettant en scène cette époque, entre décadence et raffinement, représentent cette connexion et l'innovation des goûts d'une mode qui s'ouvre au monde. Le

XVIII^e siècle est l'apogée de la codification vestimentaire où chaque vêtement nous dit et nous apprend quelque chose sur une personne. Les vêtements d'époque, et par extension les costumes des films, sont porteurs des bouleversements sociaux et économiques que connaît la France à l'aube de la Révolution, ainsi que des nouvelles valeurs et idéaux philosophiques des Lumières. Les costumes des films mettant en scène cette époque sont empreints de ces notions de libération, de sensation et d'individualisme.

Le vêtement est donc une expression individuelle et sociale qui dit qui nous sommes, d'où nous venons, ce que nous faisons... Le costume au cinéma, au même titre, est donc amené à être un des acteurs silencieux et essentiels d'un film.

Le premier rôle d'un costume est de permettre l'identification d'un personnage. Il distingue par la même occasion le protagoniste des autres individus qui gravitent et échangent avec lui. Qu'il soit seul ou au milieu d'une foule, le spectateur comprend sur qui l'intrigue se concentrera. « La manière dont les personnages des films sont perçus, à bien des égards, est déterminée par une réponse très précise et personnalisée au costume », explique Jean L. Druesedow¹. Le costume soutient le jeu des acteurs et actrices puisque définissant un personnage. Il détermine une allure, une certaine posture par la forme de la coupe et prend vie sur un corps qui incarne un rôle.

Ainsi, pour étudier un personnage, il est intéressant de l'examiner à travers ses costumes qui évoluent tout au long du film. Le vêtement à l'écran est une représentation visuelle et diversifiée qui offre au public une évolution temporelle et psychologique d'un personnage. Il s'agit d'un processus créatif en mutation. Dans les films historiques, ils se conforment à la notion d'une certaine réalité historique, une représentation actualisée du passé à laquelle sont associés des éléments cinématographiques. Le costume est un acteur du spectacle, connexion fondamentale entre les comédiens et comédiennes et le public. Il crée ainsi un lien avec le spectateur en jouant avec des codes visuels. Outre cet aspect visuel et esthétique, il endosse la question du scénario et du jeu. Il apparaît alors comme un moyen de lecture d'un personnage et de relecture des hommes et des femmes de l'Histoire. Cela, d'autant plus si l'on considère notamment la mode comme un symbole majeur du pouvoir d'influence des femmes sur l'art au XVIII^e siècle.

De ce fait, ses costumes sont une jonction entre l'envie d'une représentation fidèle du passé et la nécessité de correspondre à certains critères visuels et esthétiques actuels. Le costume fait écho à des préoccupations et des perceptions des personnages historiques ou fictifs qui toucheront le public. Car le costume de film historique transporte les spectateurs dans une

¹ Jean L. Druesedow, « Silhouettes of Seduction », dans Deborah Nadoolman Landis (dir.), *Hollywood Costume*, V & A, 2013, p. 125.

époque, devenant l'une de ses traductions à l'écran. Il a, entre autres, pour but de révéler la personnalité du personnage, d'aider à comprendre son arc dramatique, son évolution tout au long du film et, par divers procédés artistiques, de transformer l'actrice ou de l'acteur en son personnage. Le costume de film historique donne l'ambiance du film et permet de situer l'action dans le temps et dans un lieu tout en caractérisant un personnage. Il se trouve être une retranscription visuelle et créative du personnage, d'une personnalité, d'un état d'esprit et d'une époque, et ce *via* une silhouette, des coupes, des couleurs et des motifs, des textures et des matières. Il endosse une dramaturgie tout en reflétant l'histoire d'une société. Marqueur des classes qui composent cette société, le costume de film d'époque reproduit et interprète des phénomènes sociaux du passé pour mieux les raconter. Le costume accentue, transcende et/ou dépasse les demandes du scénario. Il s'articule dans un langage qui lui est propre. C'est par cela qu'il recouvre une autre forme d'analyse d'un personnage, car il caractérise l'interprète au-delà du jeu et de la mise en scène. Par les symboles qui l'accompagnent, il propose un discours, une lecture parallèle, plus profonde des tourments, des émotions et de l'histoire de la vie des personnages des films historiques.

Les costumes des films du corpus présentés en introduction sont le reflet de l'esprit d'une époque et de la perception qu'elle a des personnages du passé. Ces costumes sont remaniés à travers le prisme créatif de la mise en scène et de la volonté artistique et budgétaire du réalisateur, de la costumière et des producteurs. Nous le verrons par la suite, mais, bien que le costume de film historique tende à une précision historique, par ses inspirations ou ses choix stylistiques, il n'en demeure pas moins une interprétation de la mode d'une époque passée. Il vient avant tout exprimer et renforcer une vision artistique, au-delà d'un respect des formes, des coupes ou des tissus d'origine. Il doit donner l'illusion d'un univers aussi réel que le nôtre, accordant le passé à un présent représentatif et plus immersif pour le public. Ayant un pouvoir fascinant, il est l'expression d'un passé souvent idéalisé ou issu de représentations subjectives. Ainsi, le costume dans les productions historiques intègre à l'Histoire sa propre modernité, racontant le passé au présent.

Le costume au cinéma est « lié aux débats autour de la forme du film, de ses messages et du fonctionnement de la mise en scène », note Sarah Street¹. Il est une construction sociale et artistique, représentant deux temporalités n'en formant qu'une sur le grand écran. Il est cette incarnation d'une identité, au service du jeu et du scénario, de la mise en scène et de la vision d'un réalisateur et d'une réalisatrice. Il permet ainsi de comprendre les relations entre

¹ Sarah Street, *op.cit.*, p. 1.

« vêtement et corps, mais aussi entre mode et société¹ ». La mode est le reflet d'une société ; le vêtement joue un rôle dans une époque.

« Un costume réussi est un costume qui ne se voit pas », disait Jean Fonteray, créateur de costumes. En effet, le costume est inclus dans la mise en scène du film. Coupes et couleurs s'harmonisent avec les décors, les lumières et l'atmosphère générale du film. Il ne s'agit pas de films de mode : le costume est celui d'un personnage, extension corporelle et émotionnelle de ce dernier. Il est un élément dramatique, nécessaire à l'action du film. « J'aime qu'un personnage porte un vêtement qui ait du sens », explique Milena Canonero qui a signé les costumes de *L'Affaire du collier* et de *Marie-Antoinette*². Le costume sert l'acteur ou l'actrice qui devient son personnage par le costume. Il est un allié pour leur interprétation, comme une seconde peau qui l'immerge dans l'époque pour faire croire à une toute nouvelle personne à l'écran. Le costume raconte une histoire, caractérise un personnage en lui donnant des attraits qui lui sont propres et qui reflètent qui il est, ses valeurs, sa personnalité, sa place dans la société, son rang, son importance scénaristique... Il est pensé en harmonie avec l'ensemble de la mise en scène du film. Il doit être imaginé à la fois seul (c'est ce que j'appelle la « personnalisation ») et dans un tout (qu'est le film). Cette harmonie provient notamment du jeu de couleurs qui influe sur la perception des personnages et leur compréhension.

Le costume est un vêtement créé pour être filmé. Le créateur ou la créatrice imaginent donc des costumes qui doivent bien rendre à l'image : sont alors pris en compte le jeu de lumières, les angles de prise de vues, les comédiens choisis... Tous ces paramètres influent sur la conception et le dessin d'un costume. Ce travail collaboratif entre les corps de métier artistiques et techniques qui nécessite un grand nombre de discussions et esquisses préparatoires. On ne fait pas un costume seul : il s'inscrit dans une dynamique solidaire du reste de la production. Regarder le costume de loin et se demander ce que l'œil voit. Si la recherche d'une allure générale est essentielle, ce sont les détails qui disent beaucoup de l'Histoire et de son traitement. En effet, le costume nécessite d'être pensé « cinéma » ; j'entends par là qu'il se dévoile à travers l'œil de la caméra, du réalisateur qui le met en scène et de l'actrice ou de l'acteur dont le corps revêt le vêtement. Traduisant un univers, le costume d'un personnage historique pourrait presque quitter son rôle de personnage pour se muer en être vivant d'une réalité que nous partageons. Le costume rend concret ce passage entre histoire et réalité cinématographique.

¹ *Ibid.*

² Olivier Joyard, « Rencontre avec Milena Canonero : la costumière de Kubrick et Wes Anderson », *Numéro*, 31 mai 2019.

« Le costume est un moyen cinématographique parmi d'autres, un moyen essentiel pourtant, car symbiotiquement lié aux personnages, mais qui comme tous les autres moyens, doit s'effacer devant l'essentiel du film, c'est-à-dire les personnages eux-mêmes et l'intrigue, ou parfois les lieux du film », affirme Daniel Devoucoux¹. Le costume se distingue en deux aspects : d'un côté, l'aspect esthétique avec les formes, les couleurs, les volumes, les lignes, les motifs... et de l'autre l'aspect dramatique lié à l'intrigue, le scénario, le contexte historique, le personnage. Le costume est un travail d'équilibre. Il accompagne l'intrigue du film, tout en l'enrichissant. Il se fonde dans un tout artistique, visuel et narratif qu'est la dramaturgie et offre une lecture sous-jacente, qui complète la première analyse d'un personnage. Ainsi, le costume peut être considéré comme une écriture en soi dont le créateur de costume en est le chef d'orchestre.

S'inspirer du passé : la vision du créateur de costumes

Nous avons vu que le costume a un rôle visuel et dramaturgique important qui sert entièrement le film, le jeu des acteurs et la mise en scène. En ce sens, il est bien plus qu'un vêtement revêtu par un acteur ; il est une part même du personnage et du rôle. C'est dès le début de la conception des costumes que se met en place le processus créatif qui engendre les différentes sources d'inspiration pour les créateurs et créatrices de costumes. Les images qui nourrissent l'inspiration du créateur ont un rôle essentiel dans le travail de conception ; elles sont « un instrument de guidage » et « un aliment de conviction² ». Organisées les unes avec les autres, les images permettent de lier les différentes idées de l'artiste et de respecter le cahier des charges imposé par la production et le réalisateur.

Le processus créatif dépend de la personnalité du costumier et de la volonté du réalisateur à choisir tel ou tel parti pris pour son film. Ce processus s'oriente vers un mode de travail qui permet de répondre à ses attentes. Le processus créatif permet de traduire le caractère, la psychologie (les émotions, les pensées, l'état d'esprit...) d'un personnage dans un vêtement. En fonction de la mise en scène, les recherches visuelles de sources et de références tendront à la recherche d'un réalisme ou prendront un chemin moins conventionnel, plus plastique. Assurément, les films de 1989 de mon corpus ont axé leurs recherches pour tenter de reproduire

¹ Daniel Devoucoux, « L'Élisabeth I^{re} de Shekhar Kapur ou le rôle du costume de cour au cinéma », *Apparence(s)*, n° 6, 2015.

² D'après Michel-Louis Rouquette, « Le processus créatif », dans *La Créativité*, Presses universitaires de France, 2007, p. 20-54.

la réalité d'une époque, dans un but presque pédagogique, telle une fresque historique. Une étroite collaboration entre le metteur en scène et le costumier ou la costumière s'installe. Le premier est porteur de la vision du film, de ses intentions esthétiques et dramatiques ; le second ou la seconde doit les interpréter et les concrétiser.

Malgré des recherches pointues, chaque costume de personnage historique est une interprétation des traces visuelles et écrites du passé. Le costume participe alors à entretenir une perception d'une réalité historique déformée puisque s'appuyant sur des représentations fantasmées de l'époque. C'est donc un regard contemporain qui se pose sur les costumes de ces films historiques.

Une compilation d'éléments nourrit la conception des costumes, créant une espèce de « bible » avec des photos, des textes historiques, des croquis, des échantillons de tissus, des références visuelles... le tout adapté au film. Les idées sont ensuite partagées avec les équipes artistiques et techniques du film qui auront un impact sur la mise en scène du costume : le réalisateur, l'actrice, les maquilleurs et coiffeurs, le décorateur, le directeur de la photographie ou encore l'assistant réalisateur. Les costumiers utilisent principalement des tableaux, des dessins, des esquisses, des pastels, des photos qui permettront de définir des coupes, des formes, des pièces de vêtement, des gammes de couleurs et de matières.

Dans son ouvrage, Deirdre Clancy évoque les différentes ressources qui rassemblent ses points d'inspiration¹. La quête d'images sur ces sources nécessite cependant des connaissances personnelles ou une vérification *via* des ouvrages dits « de référence » car se pose la question de la fiabilité des informations : certaines sources peuvent conduire à de mauvaises datations de vêtements ou à des appellations mauvaises dans les costumes d'époque, souvent sourcés et indiqués avec peu de précision. Deirdre Clancy se sert également des livres de peinture qui sont un regroupement d'informations et d'inspirations. La créatrice de costumes joint à cette recherche artistique des modèles, puisant dans les encyclopédies de mode et les livres d'histoire de la mode. Ces ouvrages rassemblent des illustrations plus précises sur les comportements vestimentaires de l'époque recherchée, et aussi des patrons de robes² et costume d'époque, servant de base modulable lors de la fabrication du costume. Enfin, les portraits et autres scènes de genre sont cités, mais toujours en gardant en tête qu'il s'agit d'une représentation d'un idéal et d'une vision de l'artiste. Un « biais » se crée quant à la représentation du costume d'époque, magnifié par le tableau. Ainsi, une fois achevée, cette base d'inspiration et le processus créatif

¹ Deirdre Clancy, *Designing Costume for Stage and Screen*, Batsford, Londres, 2014.

² Il s'agit d'un dessin sur papier ou sur toile des différentes pièces d'un même vêtement permettant par superposition la coupe de vêtement sur tissu.

mènent aux dessins, aux toiles¹ puis aux costumes finaux qui seront ajustés, modifiés, améliorés pour s'intégrer au film et permettre à l'actrice d'incarner, au plus proche de la vision du réalisateur, la dernière reine de France.

Marie-Antoinette passée, relue au présent

Marie-Antoinette est le deuxième rôle principal de ce mémoire. Dernière reine de France, elle a marqué son époque par sa volonté de s'émanciper, par la mode et par son goût pour l'art, du pouvoir de l'étiquette et de la cour versaillaise très stricte et codifiée. Admirée ou décriée, elle n'en reste pas moins l'un des personnages de l'Histoire les plus connus et la reine de France la plus influente. Le cinéma la choisit parmi toutes, la sacrant « reine des reines » dès ses débuts, et les films en costumes ne cesseront de la portraiturer, rendant hommage à son style à leur manière. D'abord montrée comme une reine dépensière et volage, Marie-Antoinette semble être esquissée plus justement par les films de ces dernières décennies, cherchant à mieux la comprendre afin de la réhabiliter. La reine déchue se mue en icône cinématographique, dévoilant sur les grands écrans de nouvelles facettes d'une personnalité complexe. C'est la femme, responsable mais innocente, que montrent les productions que je vais étudier. Néanmoins, mon but n'est pas tant d'analyser la représentation de Marie-Antoinette dans le cinéma de la fin du XX^e siècle et début du XXI^e siècle que d'étudier ses costumes pour comprendre les nouvelles lectures et la revalorisation historique de la reine à travers cet art.

On peut se rendre compte de la garde-robe de Marie-Antoinette grâce aux productions picturales de l'époque, aux récits de ses contemporains comme les Mémoires de madame Campan, les quelques échantillons de robes qui nous sont parvenus² ou encore aux inventaires de cette garde-robe³. Ils sont une base documentaire importante pour les costumiers qui interprètent la reine par le vêtement. Le vestiaire de Marie-Antoinette est un témoin important du temps qui passe et des modes qui se succèdent. En effet, les robes à la française du début de son règne feront place, lors des dernières années, à des robes aux coupes plus simples et moins importantes comme la Lévite⁴. On sait que le début de son règne est marqué par l'extravagance,

¹ Une toile d'un modèle est une version de travail du vêtement final, entièrement monté dans un coton de travail qui permet de se rendre compte du tombé et du rendu du modèle. Elle permet de corriger des erreurs faites dans les étapes préalables (construction, demi-toile et patronage).

² Sont conservées aux Archives nationales quelques gazettes des atours, offrant une idée de ce que pouvait porter la reine, avec des échantillons de tissu et des annotations, ou des bouts de dentelles, de col, de robe, des souliers sont également conservés dans des collections publiques et privées... mais aucune tenue ayant appartenu à Marie-Antoinette ne nous est parvenue, faute, se dit-il, à des réformes et, sans nul doute, aux chamboulements de la Révolution française.

³ Un de ces inventaires est conservé aux archives départementales des Yvelines et date de 1771. Il permet d'apprécier le nombre, la variété et le style des vêtements, possédés par la dauphine à cette époque.

⁴ Il s'agit d'une robe droite, souple et plutôt ample, inspirée d'un costume de théâtre. Elle est agrémentée d'un col châle volumineux et d'une ceinture qui souligne la taille. Marie-Antoinette l'adoptera lors de sa grossesse en 1778.

mais plus elle avance dans les années, et plus les vêtements se simplifient, effaçant presque son statut de souveraine. De ce fait, les costumes de la reine au cinéma, dont la plupart des films dépeignent plusieurs années de sa vie, traduisent une certaine vision de la mode en France au XVIII^e siècle et l'évolution de la personnalité et du mode de vie de Marie-Antoinette. Après tout, la comtesse de Boigne, dans ses Mémoires écrits dans les années 1830, témoigne de l'importance que la reine accorde à son allure : « elle avait une passion, celle de la mode ».

Marie-Antoinette a largement influencé la mode de son époque. Par ses choix, ses envies, ses décisions, les femmes de la cour et les plus riches (et donc lesquelles influentes) du royaume copient ses robes qui se retrouvent diffusées dans les journaux de mode. Cette dispersion du « style » Marie-Antoinette permet aux costumiers de cinéma d'accéder à une variété de sources qui nourrissent leur inspiration. Cependant, « neuf fois du dix, le document peint, dessiné ou gravé a une valeur d'anecdote. La valeur historique ne peut donc ressortir que d'une juxtaposition systématique et réfléchie des pièces de ce genre », écrit Annie Duprat¹. Ainsi les costumes de Marie-Antoinette, même imaginés pour des films historiques, ne se placent pas en tant que réplique du costume d'époque mais plutôt comme une transposition du vestiaire d'autrefois dans une esthétique que nous connaissons d'avantage.

Car Marie-Antoinette est un personnage cinématographique modernisé, notamment par les films des années 2000 dont les costumes proposent une approche nouvelle et contemporaine de Marie-Antoinette. Elle apparaît comme une femme d'anticipation au sein de son époque, suivant ses désirs et cherchant à se réaliser au-delà de son statut de reine. Pourtant, et les premiers films du corpus de 1989 le montrent davantage avec un statut des costumes plus pédagogique et plus proche de la réalité, elle est nécessairement une femme de l'Ancien Régime, opposée aux avancées amenées par la Révolution. Sylvie Dallet analyse ce changement dans la conception de la dernière reine de France, dit-elle : « [après la disparition de Marie-Antoinette sur les écrans dès les années 1960] le personnage de Marie-Antoinette ressurgit à l'écran après les années 1990 et devient un personnage romanesque échappé de la politique pour l'art du portrait privé² ». Ses costumes ne cherchent plus alors à nous montrer la reine de France, mais bien la femme, gommant les aspects officiels de son rôle et l'influence qu'elle aurait pu avoir dans la politique du royaume.

La simplicité affichée de la robe choquera car elle est bien loin du faste qu'est censée représenter la reine. François Boucher, *L'Histoire du costume en Occident, des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 4^e édition, 2008, p. 256-289.

¹ Annie Duprat, « Iconographie historique : une approche nouvelle ? », dans Jean-Clément Martin (dir.), *La Révolution à l'œuvre : perspectives actuelles dans l'histoire de la Révolution française*, Presses universitaires de Rennes, 2005, p.293-304.

² Sylvie Dallet, « Faire ou subir les révolutions », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 347, 2007, p.168-175.

Les films du début du XXI^e siècle semblent s'inspirer de la manière de travailler de Rose Bertin. Madame Bertin est une marchande de mode et conseillère vestimentaire de la reine. Cette créatrice se joua des codes stricts de l'étiquette dont les vêtements sont porteurs de la domination royale et de la puissance de la couronne. En effet, la ministre des Modes, comme on l'appelle, théâtralise le luxe exceptionnel qui distingue la personne de la reine. Aussi, les costumes reprennent cette idée, s'inspirant de la mouvance de la patronne du Grand Mongol, ouvert dans le Faubourg Saint-Honoré en 1770 : il ne s'agit pas seulement d'habiller la souveraine mais aussi de lui donner une allure unique, reconnaissable entre toutes. Marie-Antoinette est considérée comme une « icône » de la mode, parce que la femme la plus influente stylistiquement parlant de son temps. Les créateurs et créatrices de costumes s'inspirent donc directement d'elle et de cette amitié créative avec Rose Bertin. Sa conseillère permettra à la reine de proposer une nouvelle manière de représenter sa personnalité et d'incarner une nouvelle forme de pouvoir, tout en s'affirmant en tant que femme de son temps. C'est grâce à cela que Marie-Antoinette, au XX^e ou au XXI^e siècle, est la reine de France et la femme la plus représentée, par de nombreux médias artistiques et culturels.

Une autre femme inspire beaucoup les créateurs de costume, notamment Milena Canonero : Élisabeth Vigée Lebrun. Car sa peinture résonne avec la démarche de la créatrice, celle de créer « un compromis entre tradition et esprit du temps¹ ». Canonero s'inspire des portraits de la souveraine de Vigée Lebrun. L'un des plus cités est sans nul doute *La Reine en Gaule* de 1783. En effet, la peintre a capturé la femme Marie-Antoinette et non pas la reine. Ce choix provoqua un scandale lors de la présentation du tableau au Salon de 1783 pour la même raison : Marie-Antoinette est la reine de France et doit donc se faire représenter ainsi. Sur cette toile, elle se dévoile dans une robe simple en mousseline, qui renvoie aux simples chemises que l'on portait alors sous les robes. Les costumes de Milena Canonero cherchent cette essence de l'intime, du privé puisque c'est ainsi que nous est présentée la reine, aussi bien dans *L'Affaire du collier* que dans *Marie-Antoinette*. La reine est ainsi une femme avant d'être l'épouse d'un roi, et c'est cette vision moderne du foyer et du couple qui résonne dans les portraits que dressent les costumes des films hollywoodiens. Les couleurs du tableau (le blanc légèrement écru, le jaune aux touches dorées et le bleu ciel) correspondent également à la palette de couleurs proposée par les costumes de la créatrice, notamment dans le *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola. Le tableau incarne l'indépendance esthétique et représentative acquise par la souveraine et modélise le mode de vie auquel elle aspire.

¹ Michel Delon, *op. cit.*, p. 45.

Milena Canonero associe aux portraits de Marie-Antoinette et aux robes d'époque qui lui servent de modèles une touche hollywoodienne qui permet d'ancrer les costumes dans notre époque. En effet, pour le bien des actrices et une meilleure réception de la part du public, une réinterprétation artistique des costumes d'époque est nécessaire. Ils doivent correspondre à une certaine idée que l'on se fait de cette fin de siècle, la façon dont le réalisateur lui-même l'envisage et le conçoit. De plus, le costume s'inscrit dans une collaboration avec l'actrice incarnant Marie-Antoinette, car il doit lui permettre d'être la souveraine depuis les plumes de la perruque jusqu'à la pointe des chaussures afin de lui donner vie et de l'incarner le plus justement possible. Car le costume prend vie sur un corps en mouvement qui ne se meut pas comme un corps du XVIII^e siècle, ce qui oblige à prendre des libertés quant au costume d'époque. Les inspirations du costumier l'aident donc à retranscrire une époque et à comprendre les corps pour les adapter à aujourd'hui.

Pour ses Marie-Antoinette, Canonero privilégie des structures plus légères avec des tissus contemporains moins lourds (loin des taffetas brodés de l'époque, étoffe riche et épaisse), le tout dans une palette de couleur réduite. Par exemple, dans *Marie-Antoinette*, elle s'est inspirée des macarons Ladurée pour sa gamme colorimétrique, là où la reine n'avait pas de restriction en termes de couleur pour sa garde-robe (on sait qu'elle aimait le bleu et le rose tout particulièrement¹). Bien que cette référence soit contemporaine, elle demeure assez cohérente quand on regarde les couleurs prisées dans la décoration et la peinture murale. Les murs du Trianon arborent un revêtement vert pâle, le boudoir de la reine (appelé aussi méridienne) au château offre un mobilier tendu d'une soie bleu clair.

La silhouette XVIII^e est simplifiée, dans les films des années 2000, avec des paniers plus petits, des corsets moins visibles, des coiffures moins hautes et moins imposantes de décoration. En se modernisant ainsi, le costume participe à l'«iconisation» de Marie-Antoinette. Le costume cristallise une certaine image de la reine en la liant à des références artistiques et culturelles largement diffusées. Marie-Antoinette devient alors accessible au public qui se reconnaît en elle, en ses émotions et dans les épreuves qu'elle traverse. Le costume, par les inspirations connues qu'il évoque, est un vecteur de cette reconnaissance de la part des spectateurs et contribue à esquisser un portrait nouveau de la souveraine. Ainsi, Sofia Coppola se confiera au sujet de ses intentions artistiques qui résonnent hautement dans les costumes qui participent à cette vision de Marie-Antoinette : « Je voulais créer un style pop impressionniste qui se promène à travers les époques² ».

¹ Catriona Seth, « Reine des modes, du chic au kitsch », dans Antoine de Baecque (dir.), *Marie-Antoinette, métamorphose d'une image*, Le Patrimoine, 2019.

² Marie-Noëlle Tranchant, « Good morning Versailles », *Le Figaro*, hors-série n° 50, 2006.

C'est en combinant précision historique et interprétation créative que Milena Canonero est parvenue à imaginer une Marie-Antoinette, aussi bien pour *L'Affaire du collier* que pour *Marie-Antoinette*, aux costumes portant en eux des messages contemporains.

De son côté, Christian Gasc, costumier des *Adieux à la reine*, a basé son travail sur une solide documentation du XVIII^e siècle. Par une grande connaissance du costume de l'époque, des us et coutumes d'alors, il est plus aisé de les dépasser pour mettre le costume au service de l'histoire. Il propose notamment des motifs moins chargés que ceux de l'époque dont nous sommes peu familiers, offre aux robes des couleurs plus vives et plus fortes que celles qui étaient traditionnellement portées pour jouer sur l'impact visuel du costume et mieux le faire ressortir à l'écran. Ainsi, le costume tend à la vraisemblance plus qu'à la reproduction fidèle d'un vêtement du temps de ce Versailles. Les costumes de la souveraine incarnent la grandeur d'une cour qui s'étirole et se fane face au luxe et à la beauté qu'elle chercha dans ses tenues toute sa vie. Ils garantissent une silhouette XVIII^e siècle voulue par le réalisateur, Benoit Jacquot, tout en garantissant une liberté de mouvement à l'actrice Diane Kruger car ils sont pensés pour un corps et des habitudes actuelles.

Pour avoir une vision plus juste ou moins influencée par des représentations et par la mise en scène de la personne de Marie-Antoinette, Gasc a choisi d'exclure de ses inspirations les tableaux et autres portraits officiels de la reine. On peut donc penser qu'il s'est penché sur les dessins et les gravures de mode de l'époque. On en trouve beaucoup dans les nombreux journaux de mode qui naissent en cette fin de siècle comme *Le Journal du goût* en 1768, *Le Cabinet des modes* en 1785 ou *La Galerie des modes et costumes français*, publié par Esnault et Rapilly entre 1778 et 1787, fort de 450 estampes colorées¹. Ces revues diffusent, à grande échelle, les modèles les plus appréciés par la cour et avant tout ceux qu'arbore la reine de France, qu'on retrouve dans les premières pages. Elles offrent une image de la royauté et de la cour qui influence fortement la façon de s'habiller dans les classes sociales les plus élevées.

En choisissant d'autres sources avec des références moins fréquentes, les costumes se détachent d'une vision à l'hollywoodienne, presque imposée par le film de Sofia Coppola tant il fut important pour l'image stylistique de Marie-Antoinette, et tentent donc d'établir un lien plus solide avec la vérité historique. Car les gravures et autres dessins de mode, bien que demeurant des représentations, ont pour but de mettre en avant le vêtement porté par la reine et non pas l'inverse. Ils servent de modèles aux modistes et autres marchandes de mode pour s'en inspirer et/ou les reproduire. Les costumes des *Adieux à la reine* se rapprochent plus de Marie-Antoinette en tant que femme car loin des costumes d'apparat des portraits. Ce sont des toilettes

¹ Ces références d'ouvrages nous sont données dans Corinne Le Bitouzé, « Gravures de mode royale », dans Antoine de Bacque (dir.), *Marie-Antoinette, métamorphose d'une image*, Le patrimoine, 2019.

qu'elle aurait pu porter dans son quotidien de reine. La liberté créative qui s'y ajoute lie le goût et les habitudes personnelles de Marie-Antoinette à la sensibilité esthétique d'aujourd'hui. Cela entraîne donc une modernisation du personnage et une vision réaffirmée de la reine, en tant que femme à laquelle le public contemporain peut s'identifier et s'attacher aisément, dépassant les idées préconçues.

Iconographie des costumes de Marie-Antoinette au service de la fiction et ses messages

S'interroger sur les costumes de Marie-Antoinette au cinéma revient à étudier l'ensemble des représentations avec l'identification, la description et l'interprétation du contenu des images. Les costumes sont empreints de messages et de sous-textes, permettant d'analyser le personnage et ses différentes facettes. Au cinéma, les costumes signifient plus que ce qu'ils nous montrent de premier abord. Ils apparaissent, par leur recherche d'une représentation actualisée de l'Histoire, comme un lien entre Marie-Antoinette et son public. Sofia Coppola répètera beaucoup, lors de la promotion de son film : « Marie-Antoinette est une jeune femme d'aujourd'hui ». La réalisatrice décrit sa volonté de présenter la reine de la même manière qu'elle le ferait pour une femme de son époque, l'abordant comme ses héroïnes américaines de son premier film *Virgin Suicides* (1999).

Tout en se référant à une réalité passée, un film historique ne saurait échapper à l'actualité de son époque. Par une représentation de Marie-Antoinette mêlant esthétique passée revisitée et préoccupations contemporaines, le spectateur est plus à même de comprendre la reine et de s'y identifier. Aussi, la perception de la mode de cette fin de siècle se fait par le biais de sensibilités diverses et de modes de pensée de nos sociétés contemporains. Marie-Antoinette est un réceptacle de ces demandes créatives qui la conforment à l'image d'une femme d'aujourd'hui pour qu'elle puisse nous raconter son époque et la nôtre. Le costume devient ainsi un vecteur d'histoire à deux échelles : celle du scénario et celle du temps.

Dans les films du corpus, les costumes sont un miroir de la personnalité de Marie-Antoinette. Ils sont des incarnations visuelles et textiles du personnage, avec toute sa dimension psychique et psychologique. Le costume évolue avec le personnage, tout au long des films et de sa vie. Sans chercher à le faire choralement, les productions de ces dernières années, *via* le travail du costume, dessinent de nouveaux contours de la dernière reine de France. Les travaux d'Annie Duprat sur Marie-Antoinette mettent en lumière « des cultures visuelles dans la

construction collective du passé¹ ». L'approche de Duprat nourrit une conception nouvelle de la reine : celle d'images qui n'ont cessé d'évoluer, influencées par les vagues politiques en France qui se succèdent. « Chacun de nous a une image de Marie-Antoinette », écrit-elle², rappelant qu'il existe autant de Marie-Antoinette que de sensibilités en France. L'iconographie de cette reine se fait alors dans un champ entrecoupant plusieurs disciplines qui cohabitent et évoluent ensemble. Les écrits récents changent nos perceptions sur Marie-Antoinette, en l'abordant de manière plus diverse et plus humaine. Ses costumes sont le reflet de la complexité à vouloir montrer et la reine et la femme, la souveraine et la mère. En somme, on peut retrouver à l'écran Marie-Antoinette sous toutes les coutures !

Dans la création de l'iconographie de la reine, entre en jeu l'imaginaire collectif et donc les images spontanées que nous associons communément à Marie-Antoinette. Nous repensons un passé à travers le cinéma, le tout dans le prisme d'un présent bientôt histoire. Marie-Antoinette au cinéma est une mémoire, sans cesse ravivée, d'une reine prise dans les tourments de la fin du XVIII^e siècle et de la Révolution française. Ses costumes prolongent cette idée en associant exigence historiographique et interprétation artistique personnelle des costumiers et des metteurs en scène. Les tenues portées par Marie-Antoinette sur le grand écran au fil de ces dernières décennies deviennent un vecteur d'historicité car les films historiques présentés dans ce mémoire, bien que tous ne se valent pas à cette échelle, mobilisent des connaissances historiques pour raconter une histoire.

De par la volonté des réalisateurs, les sources utilisées, les conseillers historiques présents ou non... Tous les films historiques n'ont pas pour vocation de présenter une fresque réaliste. Ils peuvent prendre le parti d'une certaine représentation de l'Histoire, sans dimension pédagogique. Cette rencontre entre petite histoire et grande Histoire forme les images de Marie-Antoinette et influe sur la création des costumes. Ces derniers reflètent différents aspects de la persona de Marie-Antoinette : la reine de France, figure publique et politique, et la femme, figure du privé et donc de l'intime. Toutes deux sont soumises à l'appréciation et aux sensibilités mais aussi aux enjeux socio-historiques défendus par les films et leurs réalisateurs.

On retrouve, surtout dans les films non liés au bicentenaire de la Révolution française, une volonté de moderniser le costume. Tout en s'attachant à des inspirations dites « d'époque », on leur donne une impulsion contemporaine. Car il s'agit de faire endosser un personnage d'une autre époque à une personnalité contemporaine, et, dans notre cas, d'incarner un personnage de l'histoire avec un patrimoine qui continue d'exister. Les costumes répondent à ce double appel :

¹ Guillaume Mazeau , « Annie Duprat, Marie-Antoinette, 1755-1793 Images et visages d'une reine. Paris, Autrement, 2013 », *Annales historiques de la Révolution française*, 2015, n° 379, p. 261-262.

² Annie Duprat, *Marie-Antoinette 1755-1793: images et visages d'une reine*, Autrement, Paris, 2013.

respecter les codes du costume historique et plonger le spectateur dans ce XVIII^e siècle tout en assurant à la comédienne un certain confort et un mouvement harmonieux. N'oublions pas que le costume sera filmé ; des ajustements sont donc nécessaires pour l'esthétique générale du film. Par exemple, les manches des robes du XVIII^e siècle ne possédaient pas de tête de manche et avaient donc une forme très plate ; en baissant les bras, un surplus de tissu se crée sous l'aisselle. Ce détail historiquement correct est effacé car peu esthétique et difficilement compréhensible pour la majorité des publics. Un regard biaisé est donc porté sur les costumes au profit de la beauté du vêtement à l'écran : les costumiers ont davantage en tête l'idée d'un projet artistique que celle d'une reconstitution.

Un basculement se remarque à l'aube des années 2000 : on ne raconte plus une certaine histoire à une certaine époque mais un récit intemporel qui « parle » au spectateur d'aujourd'hui. Grâce à une histoire du costume qui évolue et à des approches qui prennent en compte l'interprétation du costume d'époque, les costumes de Marie-Antoinette représentent aussi la vision de notre époque sur la sienne. L'Histoire est un présent qui avance et la reine incarne véritablement cette idée, par son intemporalité et son universalité. Aujourd'hui sa représentation rencontre deux paradoxes : celui d'un idéal rêvé, d'un art de vivre à la française fantasmé, et la volonté de rétablir Marie-Antoinette et son image en l'ancrant dans l'Histoire. Son iconographie progresse et *Les Adieux à la reine*, dernier film de mon corpus, semble relier ces deux points. Voulant jouer sur une idée de réalisme, les costumes n'en sont pas moins une retranscription actualisée de l'époque, notamment, par le choix des matières ou des couleurs.

Une nouvelle distinction se forme autour de ce personnage cinématographique et ses costumes. Ces derniers peuvent renvoyer des réflexions autour de cette compréhension genrée de Marie-Antoinette et de la condition des femmes dans l'histoire (et donc, nous l'aurons compris, d'aujourd'hui). En effet, la reine est abordée comme une héroïne féminine et féministe avec des costumes mettant en avant l'émancipation féminine, la transformant en une femme hors des conventions de son époque, sortant des carcans dans lesquels on placerait les femmes à la fin du XVIII^e siècle. La première distinction est plus que véridique du fait, notamment, du nombre de costumes que la reine est amenée à porter par film (dépassant parfois une centaine), soulignant son importance dans le récit, et, du fait de sa présence à l'écran.

Cependant, il est difficile de qualifier Marie-Antoinette par l'analyse seule de ses costumes au cinéma, comme représentante de la volonté de lutter pour des avancées sociales. Les costumes semblent vouloir peindre une femme face à elle-même, faisant partie d'une histoire qui s'impose à elle... mais qu'elle ne combat pas. Marie-Antoinette, parce qu'élevée pour ce rôle, n'est pas opprimée parce qu'elle est femme, et ne combat pas non plus les désagréments de sa condition. Bien qu'elle ait usé de la mode pour se réapproprier son image,

le vêtement est un levier pour fuir un monde qui ne lui ressemble pas. Les années Trianon avec les robes à l'anglaise ou des chemises à la reine marquent ce tournant où la reine brise les codes de la cour. La reine s'affirme par le choix de ses tenues, employant Rose Bertin et participant plus activement à l'esquisse de ses robes. Je considère ses costumes et donc, ses costumes au cinéma, comme un moyen d'affirmation du « soi personnel », individualiste, sans une volonté de sa part de faire évoluer la condition de la femme dans sa globalité.

Malgré tout, il ne nous faut pas oublier la place de Marie-Antoinette : reine de France, elle occupe un statut plus que privilégié dans une société inégale, davantage entre les classes sociales. Les films de mon corpus, bien que lui offrant, pour la majorité, un rôle de premier plan et tentant de lui rendre sa place au sein de l'Histoire, biaisée par des politiques divergentes et changeantes à son égard, ne pourraient revendiquer l'appellation féministe. Bien que l'on prête parfois au *Marie-Antoinette* de Coppola cet étendard, il est difficile, dans cette parade hollywoodienne, romantique et édulcorée, de le prouver, surtout au niveau des costumes soulignant l'opulence et une certaine naïveté dans le mode de vie de Marie-Antoinette, loin des questionnements de société qu'on voudrait lui faire porter.

L'iconographie de Marie-Antoinette renvoie à ces conceptions de genre, engagées, où l'association de l'icône Marie-Antoinette au féminisme nous offrirait une approche plus contemporaine pour l'analyser. Néanmoins, mon mémoire tourné autour de ses costumes au cinéma, sans nier la possibilité de cette lecture grâce aux films récents (ceux de 2006 et 2012), n'abordera pas ce biais car les costumes qui peuplent ces films ne font pas apparaître cet aspect. De plus, ma problématique ne me paraît pas permettre cet angle d'analyse qui serait insuffisamment nourrissant pour ce que je souhaite démontrer.

Le costume est donc un « complice » de nos visions nouvelles de Marie-Antoinette. Il apparaît tel un lien entre « la société du passé et la société actuelle¹ ». Tentant de se rapprocher d'un certain vraisemblable, le costume ancre le personnage dans un monde contemporain où les enjeux cinématographiques l'obligent à prendre des distances avec une représentation documentaire de la reine. Par exemple, les envies de réalisme quant aux costumes de l'époque révolutionnaire de *L'Autrichienne* rencontrent la romantisation de Marie-Antoinette et de ses costumes dans les retours en arrière à Versailles. En effet, les couleurs et les coupes de robes révèlent un imaginaire de Trianon, évoquant des souvenirs, une idée de Versailles, et donc prenant des libertés avec le choix d'une certaine précision stylistique imposée lors des scènes se déroulant durant l'incarcération et le procès de la reine.

¹ Anne Vézier, *op. cit.*

L'histoire est une construction faite des regards d'une société sur une époque, ses personnages, ses mœurs, son habillement,... L'iconographie de Marie-Antoinette l'est au même titre ; elle résulte d'une construction de l'image, d'un regard porté sur la reine de France selon les différentes démarches artistiques qui reflètent l'approche personnelle du ou de la cinéaste et le moment du tournage qui influe sur la perception de la reine et la manière de penser ses vêtements. Les costumes révèlent ces choix artistiques et le parti pris pour représenter Marie-Antoinette. Ceux de mon corpus allient des images de référence, connues de tous pour leur importance dans l'histoire de l'art et au sein de la culture française et leur diffusion en masse, à une envie de les dépasser et/ou de les réinventer pour une appropriation de Marie-Antoinette par le récit qui nous est présenté sur le grand écran. L'iconographie des costumes de Marie-Antoinette au cinéma ne peut donc être perçue que dans la construction et l'évolution, car soumise à ces directions esthétiques différant selon plusieurs paramètres comme l'équipe artistique, le réalisateur, l'époque, l'angle pris par le film...

On retrouve dans le costume cette capacité à raconter une histoire autour d'un réel qui ne l'est pas et qui, sans nul doute, ne le fut jamais. Il est un dispositif cinématographique qui investit une fonction de porteur d'historicité, comme nous l'avons vu, à deux niveaux : celui du récit et celui du drame. De par une iconographie non figée, le costume se conjugue avec les avancées historiques et les découvertes culturelles et artistiques. Cette construction mouvante aux nombreux symboles écrit le personnage et fabrique désormais notre imaginaire de Marie-Antoinette et la perception que nous avons d'elle.

Chapitre 2 :

Styles et intentions des costumes créés pour Marie-Antoinette

On pourrait résumer la vie de Marie-Antoinette à une série d'évènements en costumes.

Pierre Saint-Amand, « Adorning Marie-Antoinette », *Eighteen-Century life*, vol.15, p. 19, 1991.

Célébrer le bicentenaire de la Révolution française : le parti pris du réalisme historique dans *L'Autrichienne* et *La Révolution française, parties I et II*

En 1989, à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française, le cinéma décide de remettre en scène cette période sur grand écran, car les images animées présentent d'une manière plus vivante les événements qui bouleversèrent la France de cette époque. Ils dépeignent les grandes figures qui ont marqué la fin du XVIII^e siècle. Deux films (dont un en deux parties que nous traiterons, ici, comme un seul et même film), sortis en 1989, se sont particulièrement intéressés à cette histoire pour mieux la représenter et la comprendre deux cents ans plus tard. Évidemment, tous deux, à différents degrés, portraiturent Marie-Antoinette.

L'Autrichienne de Pierre Granier-Deferre met en scène le procès de Marie-Antoinette. Nous sommes en octobre 1793, la Terreur vient de commencer¹ et il faut abattre les derniers symboles de la monarchie, coupable de l'état de la France. Louis XVI a été guillotiné le 21 janvier de cette même année. Marie-Antoinette quitte le Temple, où elle était enfermée

¹ La Terreur est mise à l'ordre du jour le 5 septembre 1793, sous l'impulsion des Montagnards comme Danton et Robespierre, et ne cessera de se durcir tout au long des mois qu'elle gouvernera la France (jusqu'à l'exécution de Robespierre, le 27 juillet 1794). Elle a pour but de lutter contre les multiples crises que connaît la république (économique, politique, sociale et idéologique). Ce régime est une guerre de la France contre l'Europe, et des Français contre des Français, en opposant monarchistes et républicains sur divers territoires, mais également avec la loi des suspects où chacun est amené à dénoncer tout le monde. Elle viendra également lutter contre les symboles de l'ancienne monarchie.

depuis le 13 août 1792 avec ses enfants et sa belle-sœur, pour la Conciergerie le 2 août 1793 ¹. Le public découvre les derniers jours de l'ancienne souveraine, de son incarcération à son procès jusqu'à sa mort sur l'échafaud. Mais ce récit est ponctué de retours en arrière qui nous transportent, dans le silence des souvenirs, à Versailles et à Trianon, lorsque rien ne présageait encore les bouleversements à venir. A Paris, Marie-Antoinette apparaît comme un personnage fatigué, comme si elle était déjà vaincue par la haine qu'elle excite autour d'elle depuis de longues années. Vieille (la reine qui a trente-sept ans, en paraît dix de plus, affaiblie par quatre ans de Révolution et de drames personnels), l'ancienne souveraine est lassée de survivre loin de ceux qu'elle aime (elle ne reverra ni ses enfants, ni sa belle-sœur, restés au Temple). Marie-Antoinette, destituée de sa royauté, nous apparaît alors comme une simple citoyenne. C'est un visage humain qui se dévoile devant la caméra portant un regard indulgent sur elle, tel un nouveau jugement plus juste et équitable qui se fait sous nos yeux, délesté des accusations hasardeuses de ses contemporains.

Dans *La Révolution française, les années Lumière* de Robert Enrico et *La Révolution française, les années terribles* de Richard T. Heffron ², on suit les événements de mai 1789 avec les premières secousses conduisant aux États généraux, jusqu'en juillet 1794 avec la mort de Robespierre marquant la fin d'une période de la Révolution³. C'est une galerie de personnages qui ponctue les films, ceux-là même qui traversèrent cette période, avec plus ou moins de succès et de chance. Marie-Antoinette est l'une d'entre eux, dès le début de la première partie. Bien plus encore, c'est elle qui ouvre le film, lors d'un bal donné à Versailles en 1789. Elle est une figure de l'Histoire, rôle de premier choix et pourtant actrice secondaire d'une révolution qui la place au rang d'instigatrice des troubles et des malheurs du pays, criminelle aux yeux du peuple.

Pourtant, le diptyque tend à une représentation la plus objective possible de ce qu'était Marie-Antoinette. Cette dernière semble se rapprocher au mieux de ce qu'elle fut, dans la présentation des faits sans critiques ou accabllements. Cette illustration scrupuleuse de sa personne propose de montrer les deux facettes de la reine, et donc, l'évolution de sa condition. D'un côté elle est une figure forte de la contre-révolution, détestée par le peuple qu'elle craint et méprise, frivole et légère et n'ayant pas peur de se mêler de politique pour tenter de sauver sa famille face aux hésitations de son mari, notamment dans la première partie. De l'autre, elle

¹ Elle sera transportée durant la nuit et incarcérée à la Conciergerie jusqu'à sa mort. Ce transfert est effectué à la suite de la décision de la Convention de traduire la « citoyenne Capet » (son nom usuel) depuis la fin de la monarchie, devant le tribunal révolutionnaire. Le but est de punir Marie-Antoinette pour ses « crimes » et anéantir l'espoir de revenir un jour à la monarchie.

² Diptyque qu'on rassemblera, si besoin, sous le nom de *Les années Lumière et Les années terribles*.

³ On considère que la Révolution française dure dix ans et connaît plusieurs régimes (la monarchie constitutionnelle, la 1^{re} République et le Directoire). Elle prend fin à la suite du coup d'État de Napoléon Bonaparte le 18 brumaire 1799, qui verra naître le Consulat puis le premier Empire.

est cette reine martyre, victime de la Terreur, qui subit, impuissante, sa descente aux enfers, mère éplorée et femme sans espoir. Elle se dévoile de plus en plus sombre, à l'image des événements qui marquent le pays. La souveraine déchu est entourée d'une triste mélancolie qui voudrait la ramener à Versailles. Jusqu'à son exécution, on découvre une femme qui aura tout tenté pour protéger les siens, une reine sans couronne mais fière et courageuse.

Ces films s'accordent à reconstituer l'Histoire de manière fidèle. Le but de ces fresques historiques (notamment *Les années Lumière* et *Les années terribles*) est d'illustrer par le cinéma cette période qui révolutionna tout un pays et la fin d'un siècle. Mais qu'en est-il de leurs costumes pour Marie-Antoinette ? Car, personnage principal ou au deuxième plan, la reine est un cœur battant des films du bicentenaire. Avec cette volonté de la retrouver, ces œuvres la présentent sous une lumière révélant sa véritable nature, bien plus complexe et plus humaine qu'il n'y paraît. Ses costumes sont donc un moyen de la rendre plus accessible à une nouvelle génération, comme reflétant, grâce à une véracité historique, la femme de notre histoire, profondément actuelle.

Dans *L'Autrichienne*, on retrouve Marie-Antoinette prisonnière de son ultime cachot, vivant, au cours de son procès, ses derniers jours, seule et pourtant sans cesse surveillée. C'est un portrait intimiste qui est porté à l'image : celui d'une reine déchu, d'une citoyenne parmi les autres. En somme, une Marie-Antoinette vulnérable mais digne, continuant malgré tout de tenir à son rang, comme s'accrochant au mince espoir de voir la Révolution se terminer. Ainsi, ses costumes reflètent sa délicate position. La première image d'elle que nous avons, est celle d'une femme sans fard, vraie et sincère, les cheveux coiffés sommairement, sans lumière et le visage à nu. Elle n'a plus rien à cacher et plus rien à perdre. Si l'on se réfère aux scènes se déroulant au présent, on constate que Marie-Antoinette ne possède que deux toilettes, toutes deux très simples. La première est une robe redingote¹, épurée, loin des robes de cour que l'on retrouve dans ses souvenirs. Elle semble être en cotonnade épaisse, ou du moins taillée dans une étoffe peu raffinée et plutôt réservée aux classes sociales avec peu de moyens. La robe est patinée : elle paraît usée, comme portée depuis longtemps, presque salie par la prison. De même que le fichu rentré dans l'encolure est délavé et poussiéreux. Il semble très fin et, par conséquent, pourrait dater de plusieurs années, attestant le changement de statut de l'ancienne reine et de sa captivité qui dure depuis plus d'un an. Sans doute peut-on y voir les premiers

¹ Inspirée par les redingotes portées par les messieurs, la robe redingote est adoptée par les Françaises et notamment par Marie-Antoinette dans la seconde moitié des années 1780. Elle se caractérise par une base simple, façon robe à l'anglaise, sur laquelle on ajoute une longue redingote assortie ou contrastant avec la base du dessous. Cette redingote est boutonnée sur le devant par de gros boutons (elle se porte également ouverte avec un bustier dessous, lui-même boutonné) et possède un large col à revers. François Boucher, *L'Histoire du costume en Occident, des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 4^e édition, 2008, p.256-289.

questionnements autour du personnage : une femme innocente qui s'est 'compromise' pour tenter de conserver la place qu'elle occupait et sauver sa famille. Elle porte les traces de ses actes et de ses dires qui l'ont conduite jusqu'ici, malgré ses 'bonnes intentions'.

Et puis, il y a cette robe à l'anglaise noire qu'elle porte dès que son jugement s'ouvre. Tout d'abord, elle représente le deuil de Marie-Antoinette après la mort de son époux¹. Mais j'étendrai cette idée du deuil à celui que Marie-Antoinette fait de sa vie passée et de ses espoirs en l'avenir. Malgré la grande simplicité de la robe, on retrouve quelques éléments plus travaillés qui rappellent qui elle fut. C'est le cas, par exemple, du col volanté avec une très discrète dentelle noire bordant le haut de l'encolure, finition² délicate et raffinée. Au fur et à mesure de son procès qui s'annonce sans autre issue que la mort, elle abandonne son châle blanc qui la protégeait. Ces détails renforcent alors le dramatisme des scènes et aident à immerger le spectateur dans l'action, comme s'il pouvait sentir la tension qui ne cesse de monter. De plus, ils rendent Marie-Antoinette plus accessible au public contemporain avec ses émotions qui se révèlent et qui ne peuvent être contenues. Elle se dévoile également à la fin, lorsqu'elle revêt son ultime costume. Nous sommes au plus proche d'elle, comme si elle nous révélait une dernière fois, toute son humanité, son calme et l'acceptation de sa mort : elle n'a qu'une chemise de coton sur elle, un jupon et un mince corset, puis on y ajoute une veste. Elle se dévêt et par cette mise à nu, au travers de gestes simples et communs, Marie-Antoinette laisse place à la femme qu'elle est, ainsi qu'à une femme qui représente toutes celles qui affrontèrent la mort de la même manière.

Néanmoins, lors de son exécution, Marie-Antoinette ne portait qu'une chemise en coton blanc et une petite charlotte³, comme c'était de rigueur. Ainsi, la petite veste qui est rajoutée ici renforce la présence de la reine, sa souveraineté, même dans la mort. On peut aussi y voir, par l'ajout d'une pièce blanche, le parti pris final : cette mort ne devrait pas avoir lieu car Marie-Antoinette est innocente, ou du moins pas assez coupable pour être guillotinée. Et, sur une touche plus pragmatique, sans doute est-ce également pour le confort de l'actrice. On a là une dimension cinématographique, malgré l'attachement fidèle à ce qu'elle a certainement porté durant ses derniers jours, qui entre en jeu dans la conception des costumes. On sent l'inspiration des portraits représentant Marie-Antoinette en tenue de veuve (ses derniers avant sa mort), et ceux posthumes et, par conséquent, le lien avec l'imaginaire collectif. Car qu'elle soit reine ou

¹ On sait qu'à la suite de la mort de Louis XVI, Rose Bertin fit envoyer à Marie-Antoinette, alors enfermée au Temple, une robe noire, portée traditionnellement après la mort d'un proche. Katy Werlin (trad. Claire Martinet), « La Reine de la mode et sa révolution informelle », *Pièce détachée* n° 1, novembre 2018, p. 75-79.

² Une finition peut être entendue, en création scénique, comme une manière de terminer avec soin un vêtement pour lui donner un aspect fini et soigné. Elle parfait le vêtement avec la pose d'éléments décoratifs.

³ Référons-nous à la seule représentation de l'époque que nous avons : le croquis de David, esquissé lorsque la carriole passa sous ses fenêtres. Jacques-Louis David, *Marie-Antoinette conduite à l'échafaud*, dessin à l'encre brune, 1793, musée du Louvre.

citoyenne, la dernière souveraine de France est reconnaissable par les peintures qui furent faites d'elle tout au long de sa vie. On l'identifie au-delà des mots. Le film restaure et affine cette mémoire collective par cette recherche de costumes au plus près de l'Histoire.

C'est le cas également des robes des retours en arrière. Ces dernières nous plongent dans l'imaginaire des souvenirs, sans chercher à représenter une période précise du règne de Marie-Antoinette (bien que l'on puisse en déduire qu'il s'agit de la décennie 1780 à en juger par les robes à l'anglaise présentées). Elles offrent une idée générale de Marie-Antoinette à Versailles, en contraste total avec la femme qui nous est présentée tout au long du film. Robes colorées, rubans, bijoux et perruques renforcent le choc du présent. Ces costumes nous permettent d'éprouver de l'empathie face à ce destin tragique, en nous faisant miroiter un passé idéalisé, presque fantasmé car regretté.

Dans *Les années Lumière et Les années terribles*, Marie-Antoinette est un des personnages essentiels de cette grande fresque historique. On la suit dès les prémices de la Révolution jusqu'à sa mort, en octobre 1793. On devine, à l'aide de ses costumes, son évolution en tant que reine de France, puis reine des Français et enfin, comme la citoyenne Capet. Ils traduisent sa progression sociale et son évolution en tant que femme. Commande officielle de l'État à l'occasion du bicentenaire, le film s'attache à représenter une histoire avec précision et attache rigoureuse au passé. Les costumes de Marie-Antoinette n'échappent pas à ce travail de reconstitution minutieuse. Ils ancrent le récit dans sa dimension réaliste et sont un des facteurs esthétiques de cette immersion dans le passé.

Dans *La Révolution française, les années Lumière*, Marie-Antoinette porte douze costumes, ce qui fait d'elle le personnage avec le plus de changements de costumes, en contraste avec les personnages du Tiers-état, qu'ils soient de premier ou de second plan, ou même du roi. Si je m'en tiens à une approche purement historique, à la cour, il n'est pas coutume de porter deux fois la même tenue, pour signifier son rang et sa richesse. Il paraît donc logique que la reine de France ne fasse exception à la règle. De plus, la mode de cette époque (fin des années 1780, début des années 1790) ne connaît pas d'évolution majeure dans la façon de s'habiller, notamment pour les classes du Tiers-état. Elle est, durant cette première partie, la reine de France, puis reine des Français, et on le ressent dans ses costumes, et cela au-delà de leur nombre. Sa première apparition, au début du film, lors d'un bal à la cour, nous l'introduit dans une robe à la française¹ manifestement en taffetas de soie brodée, coiffure imposante rehaussée

¹ Durant cette période, les robes à la française ne sont plus portées que pour les réceptions et autres grandes représentations publiques. Elles sont davantage portées durant le milieu du XVIII^e siècle, bien qu'on les retrouve encore un peu à la cour sous le règne de Louis XVI. Elles se caractérisent par leur dos comportant une double série de grands plis, en créant ainsi une traîne à l'arrière de la robe qui leur donne plus d'aisance. On appelle communément ces plis « les plis Watteau », en hommage au peintre du même nom qui les représenta souvent. Elles sont portées sur un corps à baleine ajusté, dont le buste est formé d'un triangle posé sur la pointe. La jupe est

de plumes blanches et portant des bijoux étincelants, la distinguant des courtisanes . Elle est bien la reine Marie-Antoinette : extravagante, dépensière et consciente du rôle qu'elle doit tenir durant ce genre de représentation. Mais on la découvre par la suite à Trianon où elle se révèle plus légère. Sa robe à l'anglaise en mousseline blanche, typique de l'époque et qu'elle apprécie lorsqu'elle séjourne à Trianon, souligne son insouciance et les jours encore paisibles, loin de la foule déchaînée.

Plus les événements s'accélèrent, plus les fautes sont nombreuses, plus les mauvaises décisions empêchent progressivement un échappatoire vers l'étranger, et plus les vêtements de Marie-Antoinette se simplifient, perdant rubans et splendeur, bijoux et plumes. Ainsi lorsque le 6 octobre 1789, la reine quitte Versailles pour toujours, elle le fait coiffée et maquillée très simplement, sans bijou ni robe à panier. En effet, elle se présente au peuple qui la réclame dans une robe à l'anglaise grise comme un pressentiment des années à venir, embrumées de révolte et de peurs. Elle n'est plus cette reine intouchable et au-dessus du peuple dans sa robe à panier dorée au bal des Officiers, ignorant la révolution qui gronde au dehors. Ramenée à Paris dans une tenue sommaire, elle devient une citoyenne : c'est la femme qui se révèle avec ce costume suivant le mouvement incertain de cette révérence au balcon et à la foule. A Paris, ses costumes perdent leurs couleurs et leur raffinement. On retrouve des coloris beige ou gris, symboles des temps troubles que connaît le pays. La reine s'efface progressivement, pour laisser la place aux révolutionnaires et aux nouveaux hommes politiques. A mesure que son rôle décline, ses costumes se dépouillent, ne comportant plus d'imprimés ou de motifs, confectionnés dans des tissus plus simples, moins travaillés que jadis. On lit également ses intrigues politiques pour sauver sa famille à travers des petits détails de ses tenues, comme un châle croisé sur sa poitrine: je le comprends comme sa fermeture et sa résistance face aux idées et aux principes de la Révolution.

Pourtant, on remarque qu'elle fait bonne figure, par exemple lors de la fête de la Fédération¹. Elle est parée d'une robe rayée de rose et de blanc, rehaussée de petits bouquets de fleurs. C'est un symbole de paix qu'elle porte puisqu'elle lie la couleur de la monarchie (le blanc) à celle du peuple (normalement le rouge, mais ici, rose pour une plus grande douceur), et par touches, à travers les fleurs, y ajoute celle de la ville de Paris (le bleu). Elle se veut être un symbole d'unité et de rassemblement, à l'image de cette fête qui dont le but est de souder le

taillée dans la même étoffe et est posée sur deux paniers latéraux. D'après Pascale Ballesteros-Gorguet, « Robe à la française », Palais Galliera, Paris, <https://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/oeuvre/robe-la-francaise> .

¹ La fête de la Fédération se tint le 14 juillet 1790 au Champ-de-Mars à Paris. Elle célébra le premier anniversaire de la prise de la Bastille et celui de la Révolution française. Le roi y assista avec sa famille (Marie-Antoinette, le dauphin et Madame, la fille du couple, et Madame Élisabeth, la sœur du roi) et prêta serment à la Nation, en tant que roi des Français, dans un climat d'apaisement et de réconciliation. Max Gallo, « La Fête de la Fédération », *Le Figaro*, 1^{er} janvier 1970.

peuple à son roi. Cependant, les Tuileries sont envahies deux ans plus tard et la prétendue unité est à jamais rompue. Marie-Antoinette est dans une robe grise, portant la terreur des moments à venir et son incarcération prochaine.

Dans *La Révolution française, les années terribles*, Marie-Antoinette devient la citoyenne Capet. La journée du 10 août 1792 a balayé des siècles de monarchie et l'emprisonnement de la famille royale au Temple, suspend pour une longue période, la royauté en France¹. Arrivée avec une robe redingote beige et un grand chapeau assorti, elle se retrouve à porter une robe bleu foncé et un bonnet. Ce contraste renforce la chute de Marie-Antoinette et ce point de non-retour. Elle comprend que rien ne pourra jamais redevenir comme avant. Elle est dépossédée de ses affaires personnelles et soumise à un budget strict qui ne lui permet pas une garde-robe aussi vaste qu'auparavant. Un fichu noir l'accompagne tel le deuil d'une vie. Elle se heurte à son destin sombre, à l'image de ses vêtements et sans issue, à l'image des murs qui la retiennent désormais prisonnière. La nouvelle simplicité de ses costumes, dépourvus de dentelle, d'agrément, d'accessoires, comme les chapeaux, et de couleurs, sont un signe notoire de sa condition sociale finale : l'aristocratie et ses grandes robes de bal étincelantes ont disparu et c'est la bourgeoisie, qui préfère confort et praticité, qui s'est imposée. En effet, durant la première partie de la Révolution française, la sobriété est préférée à l'extravagance face aux multiples crises qui secouent le territoire.

En janvier 1793, le roi est guillotiné. Marie-Antoinette porte le deuil qu'elle ne quittera plus jusqu'à sa mort. On retrouve une silhouette et une imagerie connue de la reine avec son allure de veuve, son bonnet à rubans noirs et ses cheveux gris. Elle est la mère, l'épouse mais surtout la femme tout entière, qui dans son ultime robe, exprime sa douleur et ses craintes, la couleur et les associations d'accessoires permettant de mettre en lumière son visage et d'accentuer le jeu de Jane Seymour.

Lors de son procès, le blanc est ajouté en touche. Une dualité se crée entre ce noir de la tristesse et de la culpabilité et du blanc, portant son innocence au regard des événements, et sa transformation en victime d'un système politique qui veut abolir ce qu'elle représente. Elle est une ombre du passé et les voiles qui composent son costume soulignent cet esprit presque fantomatique, désemparé mais pourtant éternel. De ce fait, lors de son exécution, elle revêt cette chemise blanche (fidèle au croquis de David) et on lui coupe les cheveux, sans lui ôter sa charlotte. Sans doute, une allusion à la couronne dont on ne peut se défaire. Elle incarne la martyre de la Terreur dans ce grand dénuement esthétique et ce blanc qui semble lui pardonner ses erreurs.

¹ Hélène Becquet, « L'emprisonnement de la famille royale au Temple. Essai d'histoire politique », *Hypothèses*, vol. 11, n° 1, 2008, p. 193-202.

Ainsi, les deux films de 1989 cherchent à se reconnecter à une histoire que l'on a oubliée au profit des images hollywoodiennes de Marie-Antoinette. Les costumes que l'on voit racontent une histoire du passé avec un œil nouveau : il faut représenter la reine et lui offrir un nouveau jugement, plus juste et clément. Par les portraits qui sont faits d'elle, cette volonté de chercher la femme derrière la reine se ressent ; les vêtements sont une extension de sa personnalité et de ses émotions. Ils sont alors un lien de reconstitution et d'immersion pour les spectateurs, en proposant des images plus justes, plus proches de la vérité historique. Les inspirations prises dans les représentations picturales permettent de renforcer la présence et l'incarnation même de la reine. Cette proximité avec le réel et cette nouvelle lecture de Marie-Antoinette la rend plus compréhensible et nous permet de la regarder, à notre tour, avec un point de vue différent, plus éclairé. Les Américains, eux aussi, se passionnent pour le destin de Marie-Antoinette et décident de se pencher à nouveau sur ce personnage qui les fascinent.

La vision de Marie-Antoinette par Milena Canonero : *L’Affaire du collier et Marie-Antoinette*

Au début des années 2000, Hollywood se penche sur l'histoire de France avec fascination et intérêt. Car, pourquoi le privilège de représenter Marie-Antoinette dans ce nouveau siècle reviendrait-il aux Français qui, après tout, lui ont coupé la tête ? Ainsi, après les grandes célébrations du bicentenaire de la Révolution française par les Français, Hollywood s'empare du destin et du personnage de Marie-Antoinette. Richard Shyer propose *L’Affaire du Collier* en 2001, tandis que Sofia Coppola signe *Marie-Antoinette* en 2006. Tous deux mettent en scène la dernière reine de France bien que le premier en fasse une protagoniste de second plan, tandis que le suivant la consacre héroïne principale de son scénario. Néanmoins, ils dépeignent Marie-Antoinette évoluant dans un Versailles fantasmé, presque onirique et théâtre des passions.

L’Affaire du Collier est inspiré du roman d'Alexandre Dumas, *Le Collier de la reine*¹. Nous sommes en 1785, à la veille d'une révolution dont les premiers souffles parcourent le palais de Versailles. La famille de La Motte-Valois a été destituée de ses terres, de sa fortune et de son patrimoine pour avoir inquiété la monarchie. Pourtant, la dernière survivante de la famille, Jeanne de La Motte-Valois, est prête à tout pour récupérer son héritage et laver son

¹ Alexandre Dumas, *Le Collier de la reine*, publié entre 1849 et 1850 dans *La Presse* sous forme de feuilleton, puis en livre, quelques années plus tard, dans un cycle de cinq romans s'intéressant à la période précédant et succédant à la Révolution française.

nom. Et quoi de mieux qu'un somptueux collier que la reine a refusé d'acheter et un cardinal en quête de la reconnaissance de la souveraine ? Car Jeanne de la Motte-Valois sait que ce joyau rachètera tout ce qu'elle a perdu, quitte à user du mensonge, de la corruption et de la passion orgueilleuse des hommes. Marie-Antoinette est le personnage à l'origine de cette histoire : déclinant le collier, restant sourde aux doléances de Jeanne, elle provoque, inconsciemment, son destin. L'affaire du collier s'est réellement déroulée¹ et, lors de son procès, Marie-Antoinette affrontera de nouveau des accusations à propos du collier et sur sa culpabilité dans l'affaire.

Le film de Richard Shyer montre une reine qui voudrait être une femme qui semble lassée d'incarner les traditions et la discrétion que l'on attend d'elle. Elle évolue dans un monde qui scrute les débuts de l'agitation du peuple d'un mauvais œil, et qui décline progressivement. Ses costumes sont porteurs de l'inquiétude d'une fin inexorable mais impossible à prévoir, comme un cauchemar qui pourrait ne jamais devenir réalité si les choses changeaient. Marie-Antoinette est telle une métaphore de cet univers voué à disparaître. Elle est acculée face à ce miroir lui renvoyant l'image que ses sujets ont d'elle. Et, vaincue elle laisse entrevoir ses émotions, qui loin de la rendre royale, esquissent cette fin inévitable.

Le film de Sofia Coppola est, quant à lui, inspiré de l'ouvrage homonyme d'Antonia Fraser². Il retrace la vie de la reine à Versailles. De son départ de Vienne pour épouser le jeune dauphin, futur Louis XVI, aux émeutes qui amènent le peuple sous son balcon, en passant par les journées à Trianon, les escapades nocturnes à l'Opéra et les obligations de la cour, Sofia Coppola retrace, avec un parti pris esthétique très contemporain, les quelques années de règne de Marie-Antoinette. Cette dernière est filmée sous un nouveau prisme : celle d'une adolescente devenue reine sans vraiment savoir comment l'être. Ainsi, elle rêve d'une vie où elle pourrait être elle-même, libre et loin d'une cour qui l'ennuie et la retient prisonnière. Tout comme ses costumes qui rythment chaque scène du film, Marie-Antoinette évolue : elle passe d'une petite fille autrichienne à la jeune femme pleine de désirs et animée d'une soif de vivre pour devenir,

¹ C'est entre 1784 et 1785 que se tiendra cette affaire. Le collier fut en réalité réalisé pour madame du Barry, maîtresse de Louis XV, par les orfèvres Charles Auguste Boehmer et de son associé Paul Bassenge. Mais le roi meurt avant la livraison et les joailliers se retrouvent avec cette parure sur les bras et pour laquelle ils se sont lourdement endettés. Jeanne de La Motte est descendante des Valois et n'a toujours connu que la pauvreté, malgré une pension versée par la couronne en raison de son lien avec Henri II, par son père. Elle manipule le cardinal de Rohan afin qu'il achète le bijou pour la reine, en gage de réconciliation avec cette dernière. Petit à petit, on découvre la machinerie : les joailliers ne sont pas payés et vont s'en plaindre à Marie-Antoinette qui ne comprend guère les propos des deux hommes. En effet, Jeanne et ses complices, par un habile stratagème, ont pris le bijou et l'argent du cardinal, et récupèrent les pierres pour les vendre. Furieuse, elle demande un procès public pour rétablir son honneur. Si le cardinal de Rohan est gracié, Jeanne de La Motte sera déclarée coupable et condamnée à perpétuité. Elle s'évadera rapidement et s'exilera en Angleterre. Marie-Antoinette, quant à elle, souffrira de cette histoire, victime de sa réputation et condamnée de par ses erreurs de jeunesse. D'après Évelyne Lever, *L'Affaire du collier*, Fayard, Paris, 2004.

² Antonia Fraser, *Marie Antoinette, The Journey*, Ancho, Washington, D.C., 2001 ; trad. fr. Anne-Marie Hussein *Marie-Antoinette*, Flammarion Paris, 2006.

enfin, une femme à la vie tragique. En somme, c'est un regard compatissant, bienveillant qui est posé sur la reine. Le film, en alliant précision historique à une libre interprétation, pose un regard modernisé sur Marie-Antoinette. Et ce XVIII^e siècle est empreint d'anachronismes assumés qui confèrent un nouveau souffle aux costumes de Marie-Antoinette. Je cite sans doute le plus célèbre d'entre eux : la paire de Converse™ glissée entre les mules en satin. Les costumes traduisent l'envie de montrer au public une femme du passé au présent et prennent le contre-pied d'une reconstitution historique pure. Ils sont le refus des conventions de la reine et son insouciance qui efface, parfois, le statut qui est le sien. Ils mettent en avant la femme qui tente de composer avec la reine, avec toutes ses faiblesses et toutes ses forces.

Si tous deux ne traitent pas de Marie-Antoinette avec le même point de vue, la même amplitude historique (*L'Affaire du Collier* raconte quelques mois du règne, *Marie-Antoinette* plusieurs années) ni les mêmes partis pris (notamment dans la perception de Marie-Antoinette et la mise en scène : fantomatique dans le premier, pleine de vie et d'espoir dans le second), tous deux sont liés par leurs costumes. En effet, c'est Milena Canonero, créatrice et costumière, qui signe ceux des deux productions hollywoodiennes. Récompensée par quatre Oscar, dont un pour *Marie-Antoinette* en 2007, Milena Canonero est souvent plébiscitée par le cinéma américain pour son approche singulière du costume et sa touche personnelle se mêlant toujours à celle du réalisateur, avec qui elle travaille en tandem, créant une harmonie entre deux univers. « *J'ai tendance à imaginer les tenues en terme de psychologie. J'aime qu'un personnage porte un vêtement qui a du sens*¹ », explique-t-elle. Presque comme un *character designer*², elle interprète au mieux la personnalité du personnage. Le costume raconte ce dernier mais aussi son époque, l'atmosphère du film, son statut social et ses émotions intérieures qui se dévoilent entre les lignes du dialogue. Par conséquent, elle cherche sans cesse à donner vie aux costumes, véritable seconde peau pour les acteurs, tout en finesse et en détails. On retrouve son processus dans ces deux films, notamment pour le personnage de Marie-Antoinette.

Les costumes de *L'Affaire du Collier* nous montrent la fascination d'Hollywood pour la France et particulièrement le Versailles de Marie-Antoinette. Ce film, qui met véritablement l'esthétique au premier plan, a des costumes étincelants qui témoignent de la grandeur et de l'influence de la France à cette période. Pourtant, on nous fait comprendre subtilement que tout cela ne durera pas notamment par la gamme de couleurs choisies pour la cour et plus précisément pour Marie-Antoinette (qui va du gris-argenté aux couleurs pâles et froides). Les

¹ Olivier Joyard, « Rencontre avec Milena Canonero : la costumière de Kubrick et Wes Anderson », *Numéro*, 31 mai 2019.

² On entend par là quelqu'un chargé de l'élaboration des personnages notamment dans les films d'animation ou dans les jeux vidéo. C'est celui ou celle qui imagine son allure, sa démarche, ses costumes, ses manières de réagir et d'interagir... le tout par rapport au scénario et aux premières directives du réalisateur.

personnages apparaissent tels des fantômes qui disparaissent progressivement au sein d'un monde qui s'éteindra pour ne jamais renaître.

De ce fait, Marie-Antoinette est comme une ombre, un souvenir de ces temps passés où la légèreté et l'insouciance se heurtent à la réalité et à la misère du peuple. Avec ses perruques et ses cheveux blancs, elle est la représentation d'un temps qui s'achève. Très délicat, le traitement du personnage par ses costumes permet de montrer son évolution émotionnelle et dramatique, tout en construisant un portrait psychologique riche. Effectivement, les sept costumes accompagnent la construction du personnage et de sa dramaturgie. Si on découvre, tout d'abord, comme reine, elle finit par révéler son humanité lorsqu'elle subit un coup du sort. Ses costumes sont le reflet de ses tourments internes et de ses émotions dissimulées. Ce contraste avec le monde extérieur aux grilles du château que porte Marie-Antoinette dans ses costumes aux tons grisés, est accentué lorsque que la souveraine fait la connaissance de Jeanne de La Motte. Cette dernière porte une robe rouge vif, tranchant au milieu d'une cour qui a perdu de ses couleurs. Ce rouge renvoie à ce qui suivra dans les années suivantes et relatif au destin de la reine. Couleur du sang, il représente la violence de la révolte du peuple contre la noblesse et les institutions, la fin du pouvoir de cette classe et celle de Marie-Antoinette.

La première apparition de Marie-Antoinette la met en scène alors qu'elle chante dans son petit théâtre à Trianon¹. Dès le début, on souligne les paradoxes et les contrastes qui font Marie-Antoinette : c'est une souveraine de par le luxe de son costume brodé et sa perruque à plumes blanches, mais qui n'agit pas comme on pourrait l'attendre de son rang et de son rôle politique². Marie-Antoinette est dans une dimension de représentation: elle est une reine qui ne se sent pas réellement reine. Elle est un personnage de la cour, à l'image d'une comédienne sur la scène, interprétant un rôle. Sa robe à la polonaise³ en taffetas bleu-gris moiré et agrémentée de dentelle, accompagne cette idée par sa splendeur presque trop extravagante qui tend davantage à un costume de scène : elle est faite pour être vue. Dès le début, les costumes de Marie-Antoinette nous la décrivent comme un personnage public qui vit sous le regard des courtisans. *A contrario*, en privé, la reine arbore des costumes plus simples, comme si elle

¹ On sait que Marie-Antoinette aimait beaucoup le théâtre et le chant. Depuis son plus jeune âge, elle n'hésitait pas à monter sur scène. Lorsque le roi lui offrit Trianon, elle y fit construire un théâtre pour des représentations où elle se produisait. Cependant, ces spectacles étaient réservés à sa cour la plus proche et donc à ses amis et sa famille. Christian Duvernois, *Trianon : le domaine privé de Marie-Antoinette*, Actes Sud, Arles, 2008.

² En tant que reine de France, Marie-Antoinette n'a aucun pouvoir politique à proprement parler. Elle ne discute pas avec les ministres des affaires de la France, ne prend aucune décision. Néanmoins, et plus particulièrement durant la dernière partie de son règne, elle s'intéressera davantage à la politique, parfois consultée par son mari. Elle est une figure de représentation et est chargée d'incarner un idéal, ainsi que de promouvoir le pays et ses richesses. Evelyne Lever, *Marie Antoinette*, Fayard, Paris, 1991, p. 40-42.

³ La robe à la polonaise a quelques caractéristiques essentielles. Tout d'abord, elle est ajustée au niveau du buste et dans le dos et agrafée en haut de la poitrine. De plus, la jupe est constituée de trois pans arrondis et retroussés qui confèrent une silhouette dynamique et très appréciée par Marie-Antoinette. François Boucher, *L'Histoire du costume en Occident, des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 4^e édition, 2008, p. 272 .

reprendait le contrôle de son image et dévoile alors une image qui lui ressemble davantage, le masque de la souveraine étant tombé. Lors de sa deuxième scène, pour la présentation du collier, on la voit dans une robe à l'anglaise grise et une coiffure à l'enfant¹. Cette simplicité tranche avec l'esquisse précédente qui est faite de la souveraine : c'est dans l'intimité qu'elle se dévoile et qu'elle révèle sa personnalité. Plus raisonnable et plus modeste, elle est loin d'être celle que l'on pensait. Le film déconstruit le tableau d'une reine superficielle que l'on prête à Marie-Antoinette. Il amène à réfléchir sur cette vie où tout est réglé d'avance qui enferme Marie-Antoinette et dans laquelle son esprit libre se sent prisonnier. Pour illustrer cette hypothèse, lorsqu'elle se rend à l'opéra, elle porte une perruque imposante dans laquelle trône une cage avec un oiseau à l'intérieur. Convenons d'une métaphore de Marie-Antoinette qui voudrait s'évader de ce monde pour vivre la vie qu'elle voudrait, mais qui ne le pourra, retenue par ce qu'elle doit être.

L'œuvre expose le drame vécu par Marie-Antoinette dans ses dernières apparitions. Ayant perdu le procès qu'elle avait tant voulu pour rétablir son honneur dans l'affaire du collier, elle se présente dans une robe ouverte laissant apparaître sa sous-robe, le visage larmoyant. Par le biais d'un costume qui brise l'image formelle de la reine, qui la déshabille, elle dévoile sans retenue protocolaire toutes les émotions qui l'envahissent. La dimension contemporaine Milena Canonero a insufflée à ses costumes est alors plus que palpable. Car ce n'est pas tout de reproduire le costume d'époque pour qu'il renvoie à l'atmosphère du film; il faut également, pour la créatrice, le lier à la période actuelle pour qu'il soit plus vivant et accentue la volonté artistique de s'intéresser à Marie-Antoinette.

Et puis, comment ne pas aborder le collier, cœur battant de cette affaire ? Accessoire central de l'intrigue, costume à lui tout seul, il aide à appréhender le portrait de Marie-Antoinette proposé par le long métrage. Par son manque de raffinement, trop lourd et chargé², il est à l'opposé des goûts de Marie-Antoinette qui porte très peu de bijoux ou discrets durant ses différentes scènes. Effectivement, durant la dernière partie de son règne, Marie-Antoinette préfère une silhouette plus simple, à l'image de la vie qu'elle mène à Trianon.

¹ Cette coiffure tient son nom de son esprit naturel et de son côté échevelé rappelant les cheveux des enfants. Elle se caractérise par des cheveux crépus et bouclés, agrémentée de boucles tombant sur les épaules et dans la nuque. Si elle est portée dans le privé dès les années 1780, elle s'impose rapidement à la cour après la seconde grossesse de Marie-Antoinette et restera à la mode jusque vers 1793. Elle s'imposera vers 1785 à la cour pour devenir la coiffure principale portée par les dames. On y ajoute poudre et miniatures décoratives, de petits chapeaux, des plumes, de rubans ou encore de fleurs. François Boucher, *l'Histoire du costume en Occident, des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 4^e édition, 2008, p.256-289.

² Le bijou est basé sur les dessins de l'original (celui-ci ayant été démonté pour être revendu pierre par pierre). Néanmoins, ce dernier était déjà très imposant et quelques libertés furent prises par les équipes des costumes afin de l'alléger pour qu'il s'intègre davantage à l'esprit du film. Il est donc légèrement affiné et délesté de quelques pierres par rapport à l'original. Chris Mckim, « La production et les costumes de *L'Affaire du collier* », supplément du DVD de *L'Affaire du collier*, Warner Bros, 2002.

Marie-Antoinette de Sofia Coppola est une fresque romancée des années à Versailles de la dernière reine de France. Les costumes de cette production racontent ce destin, cette femme, dauphine puis dernière reine de France. Puisque Marie-Antoinette apparaît dans plus de cent quarante situations, ses costumes lui confèrent un statut au sein de son monde et permettent de la démarquer des courtisans. Dans cet univers de luxe et de paraître, ils représentent un véritable moyen d'expression pour la souveraine et révèlent sa personnalité. Le costume est une extension du personnage. En outre, le traitement du personnage amène les costumes à poser un regard contemporain sur Marie-Antoinette. Car la réalisatrice l'imagine avec la psychologie d'une femme d'aujourd'hui dans un monde d'autrefois. En refusant les conventions de son temps et de sa condition, la reine évolue dans un mélange d'époques où la liberté d'être soi prend le pas sur les obligations de la couronne. Ses costumes combinent l'authenticité du passé avec un regard actuel. Et ce décalage avec une authenticité historique nous est annoncé dès le premier costume de Marie-Antoinette : allongée sur une méridienne, elle porte un déshabillé blanc et une perruque rehaussée de plumes. La représentation de Marie-Antoinette mêle les références historico-esthétiques de l'époque à des inspirations modernes (comme les travaux du photographe australien Helmut Newton ou ceux du cinéaste britannique Ken Russell). Par cette touche de modernité, par le choix des coupes, des matières ou des motifs, les costumes nous permettent de nous identifier à elle.

Au fur et à mesure du film, Marie-Antoinette grandit, se découvre et se transforme. Les costumes content ce parcours de l'adolescence à l'âge adulte. Lorsque l'on rencontre Marie-Antoinette en Autriche, elle est vêtue d'une robe bleue, arrêtée aux chevilles, très simple avec un ruban noir dans ses cheveux au naturel. Elle est l'incarnation de l'enfance (le bleu étant porté par les petites filles puisque couleur de la vierge), innocente et contrastant avec le « monde des adultes ». Le cap de l'adolescence est franchi en même temps que la jeune fille traverse la frontière entre l'Autriche et la France. Par ce mouvement, elle entre dans une nouvelle étape de sa vie; elle devient une épouse, une Française et une future reine. De ce fait, ses jupes sont rallongées et ses robes, plus sophistiquées. Après une mise à nu, telle une nouvelle naissance, elle arrive en France avec une robe bleue à larges paniers et une coiffure bouclée rehaussée d'un petit tricorne. On la considère désormais comme une femme dont le rôle est de donner un futur dauphin à la couronne. D'où le choix des paniers qui exagèrent et arrondissent la forme des hanches. Pourtant, l'enfant n'est pas encore parti ; l'atteste la nuance de bleu de la robe, très proche de la précédente.

Durant ses premières années à la cour de Versailles, les costumes de Marie-Antoinette portent en eux le décalage de la dauphine face à ce monde auquel elle tente d'appartenir. Ses robes à la française sont plus légères que celles des femmes de la cour, brocardées et épaisses.

La jeune femme choisit des couleurs pâles, pastel comme le rose, le jaune ou le bleu ciel ainsi que des imprimés qui fleurissent ses robes délicatement. Elles soulignent l'ingénuité de Marie-Antoinette, sa jeunesse, en comparaison avec les courtisans qui vieillissent comme leur monarque. Cette différence se remarque notamment dans une scène où Marie-Antoinette va prendre le thé chez Mesdames, filles de Louis XV. Si la jeune fille ne porte que peu de maquillage et est vêtue d'une robe en plumetis jaune pastel qui lui permet d'être confortablement installée, les deux femmes sont corsetées dans des robes ternes et lourdes, fardées et apprêtées.

Cependant, Marie-Antoinette ne reste pas une éternelle enfant. Et ce passage à l'âge adulte se fait en deux parties. La première avec la mort de Louis XV : Marie-Antoinette ne porte qu'une chemise avec une robe de chambre, signe de sa jeunesse qui s'envole et de ce rôle de reine qui l'attrape par surprise, à dix-huit ans. La seconde est le couronnement : Marie-Antoinette arbore une robe dorée, brodée au fil d'or, des bijoux jusque dans ses cheveux. Elle endosse alors son rôle ; en devenant reine, elle devient femme : elle s'affirme, devient plus confiante.

Les années Trianon qui suivent sont liées à la maternité et au calme. Marie-Antoinette semble trouver la paix et l'équilibre dans un monde qu'elle construit. Un monde à son image et sur lequel elle règne tranquillement. Ses robes à la polonaise laissent progressivement la place aux mousselines blanches des robes à l'anglaise. Cette simplicité soulignée par des éléments plus contemporains comme les coiffures, souligne la parenthèse prise par la reine loin de Versailles et de son protocole. Cette émancipation et sa liberté se traduisent dans ses costumes aériens et épurés.

Pourtant, la réalité la rattrape : les costumes s'alourdissent dès le retour à Versailles avec, pour commencer, une robe redingote sable en taffetas de satin qui contraste avec les tenues bucoliques et poétiques précédentes. En outre, le noir l'accompagne pour ses derniers mois à Versailles avec la mort de sa mère, puis de son fils¹. Et, en toile de fond, c'est le deuil d'une vie qui ne reviendra pas, celle paisible à Trianon, que fait la souveraine. Et puis les événements se bousculent : la colère du peuple, les États généraux, le début d'une révolution. Marie-Antoinette embrasse son destin d'héroïne tragique et dévoile sa sincérité lorsqu'elle se présente au balcon en chemise de nuit, face au peuple en colère. Enfin, comme un cycle qui s'achève en rappelant le premier costume à Vienne, Marie-Antoinette quitte Versailles dans une robe bleue,

¹ En réalité, si le film semble présenter les deux événements comme proches dans le temps, neuf ans les séparent. Marie-Thérèse d'Autriche meurt le 29 novembre 1780 tandis que le premier dauphin, Louis-Joseph, décède le 4 juin 1789.

sans bijou ni maquillage, renouant une dernière fois avec la jeune fille qu'elle fut. Elle quitte ce lieu qui l'a vue grandir et s'épanouir pour ne jamais le revoir.

Ainsi, les costumes de Milena Canonero pour le personnage de Marie-Antoinette dans ces deux films, combinent le style du réalisateur et de la réalisatrice et son univers. En stylisant une époque, avec ses contraintes et ses limites, elle insuffle une vague décalée et affirmée à la picturalité du XVIII^e siècle. Le but des costumes n'est pas la reproduction exacte dans une fiction muséale, mais bel et bien de s'intégrer au film, à son rythme et de raconter Marie-Antoinette avec un nouveau point de vue. Ils sont la représentation de la modernité de la reine, de son esprit et forment un lien, au présent, avec le spectateur. Ce souffle nouveau sur la reine de France se retrouve, dans la première partie des années 2000 dans le travail du binôme Benoit Jacquot et Christian Gast.

Les Adieux à la reine, entre imagination et véracité

Les Adieux à la reine de Benoit Jacquot est un film historique adapté de l'œuvre homonyme de Chantal Thomas, sorti au cinéma en 2012. Il met en scène une période très précise de l'Histoire qui a bouleversé le destin de la monarchie : les jours suivant la prise de la Bastille. Durant ces trois jours, la famille royale prévoit de quitter Versailles pour Metz. Il n'en sera rien car le roi ne peut fuir ses responsabilités malgré les supplications de Marie-Antoinette qui voit au loin les dangers de cette révolte. La face de Versailles change alors pour ne plus jamais revenir en arrière.

L'histoire est vue dans le prisme du regard de Sidonie Laborde, une des lectrices de la reine. Le récit s'interroge sur les rapports entre les deux femmes et entre leurs mondes, liés l'un à l'autre et pourtant hermétiques. Dans cette communication impossible, due au rang et la hiérarchie de cette société codifiée ont toujours leur valeur, Sidonie s'imagine nouer une amitié avec la reine à travers leurs courts échanges et leurs lectures. Malgré ces instants passés ensemble, cette relation n'est qu'un produit de l'imagination de la lectrice. Marie-Antoinette est reine et tient à ce statut pour lequel elle a été élevée et qui est le sien mais pour combien de temps encore ?

Se dévoilent aux spectateurs les coulisses d'une organisation centenaire qui s'effondre sur elle-même à l'aube de la Révolution française. Peur et déni se mêlent dans un chaos qui bouleverse la cour. Dans ce monde fermé et qui semble protégé de tout mouvement extérieur, fait de rites et de coutumes, des visages humains se révèlent. Des hommes et des femmes qui

se montrent hors de leurs titres et qui mettent en lumière la fragilité de l'Homme face à la fin qui se rapproche. La cohue, les couloirs encombrés de personnages perdus et errants, où la jeunesse apparaît comme le symbole d'un nécessaire renouveau, gomme les différences entre les classes sociales. Tout le monde a peur, qu'importe ce qu'il est pour la société hors des grilles du château.

Marie-Antoinette apparaît presque sans fard, se révélant à la caméra comme devant un miroir. Les apparences de cette cour des vanités s'étiolent ; On sent toute « *la fatalité d'être la reine*¹ » et la lutte interne entre devoir et raison d'un côté et passion et volonté de l'autre. Car Marie-Antoinette se lit à travers les autres femmes qui l'entourent. Sidonie d'abord puis Gabrielle de Polignac qui semble, par son amitié ambiguë avec la reine, devenir à son tour une souveraine. Et puis, il y a toutes les autres : les anonymes, les inconnues, celles qui furent réellement présentes (comme Rose Bertin ou Madame Campan)... Marie-Antoinette livre ses émotions, soulignant sa profonde humanité avec ses failles, ses angoisses, ses sentiments. On se sent plus proche de cette reine, pourtant égoïste et changeante, froide mais toute en délicatesse. En somme, une femme faite de contrastes et d'irrégularités. De ce fait, elle porte en elle le souffle retenu des jours les plus longs de la monarchie où la légèreté de vivre, détachée du monde du peuple, se brise contre la réalité inévitable.

Cette vision de Marie-Antoinette va dans le mouvement précédemment vu, notamment dans le *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola. Jacquot imagine le personnage historique au présent. Derrière le rôle de la reine, qui appartient désormais à un passé révolu, il y eu une femme à laquelle chacun de nous, par moment, peut s'identifier. Le film cherche à montrer cette image-là : celle d'une femme intemporelle parce que ses émotions le sont.

Que de mieux alors que ses costumes pour cette reconstitution imagée de l'Histoire ? Ils sont à l'image du film : historiquement possibles mais sans chercher la représentation à l'identique, la copie conforme du costume de l'époque. Ce qui est réellement intéressant, c'est cette relecture du passé avec des influences contemporaines. Le spectateur peut se sentir plus proche du personnage, le costume tirant un trait d'union entre hier et aujourd'hui. Christian Gast, accompagné de Valérie Ranchoux, a transposé l'humanité de la cour de Versailles, avec ses fastes et sa grandeur, jusque dans Marie-Antoinette.

« *J'ai voulu la montrer comme une femme, plus que comme une reine. Comme tous les êtres humains, Marie-Antoinette était imparfaite, elle a commis des erreurs. Justement parce*

¹ Antoine de Baecque, « Un fantasme de Reine, entretien avec Chantal Thomas », dans Antoine de Baecque (dir.), *Marie-Antoinette, Métamorphose d'une image*, Le Patrimoine, Paris, 2019, p. 85-90.

que c'était une femme comme une autre. C'est l'une des mises en abyme du film¹ », raconte le costumier. Le style de l'époque s'adapte pour refléter les questionnements du film et tisse le portrait de Marie-Antoinette qui en fait. Les costumes par leur diversité esquissent toutes ses facettes : reine, mère, épouse et amie. Ils sont la transcription visuelle d'une femme à la personnalité complexe et aux sentiments puissants et contrastés. Les nuances que lui offrent les costumes permettent, à la fois, d'inscrire Marie-Antoinette dans sa représentation cinématographique tout en la rendant unique. Ils se doivent d'être une seconde peau pour l'actrice - ici Diane Kruger- afin de lui permettre un jeu naturel et sans entrave. La modernisation qu'ils proposent sert aussi à l'adaptation d'un corps moderne aux contraintes de l'époque qui sont allégées. La comédienne peut s'approcher au mieux des émotions que la reine ressentit peut-être ces jours-là. Leur décalage par rapport à la réalité historique paraît nécessaire pour refléter l'esthétique générale du film. Car les costumes s'intègrent au rythme du film et à la fluidité de l'action. Très sobres comparés à d'autres productions (on notera que Marie-Antoinette ne porte que très peu de bijoux par exemple), ils portent le poids des décisions, de la peur et d'un départ qui ne vient pas...

De ce fait, par l'approche contemporaine qui est faite du costume, nous comprenons davantage la psychologie et la personnalité de Marie-Antoinette. Par « contemporain », je désigne les libertés qui sont prises par rapport à la réalité historique et la vision actualisée du costume d'époque. La plupart des robes portées dans le film sont des robes à l'anglaise², qui furent à la mode à la fin du règne de Louis XVI, dès les années 1785. Mais ce sont les détails qui les intègrent dans une dimension esthétique, s'éloignant de la véracité historique pour répondre aux attentes du réalisateur et à la mise en scène qu'il offre à l'adaptation du roman. Ainsi, je remarque que les broderies et imprimés très présents et bariolés de l'époque sont remplacés par des broderies plus délicates, florales et qui apportent à Marie-Antoinette la majesté de son statut (avec l'utilisation des fils argenté et doré qui donnent un brillant aux robes de cour et étaye la puissance et la stature de Marie-Antoinette). Les manières de porter et d'accessoiriser les costumes sont également modernisées, comme des encolures profondes non recouvertes d'un fichu de mousseline. Les couleurs, que je développerai plus loin, renforcent

¹ Antoine Delacou, « Les costumes des *Adieux à la Reine* pour lesquels il a reçu un César sont en vitrine à Moulins », *La Montage*, 29 mars 2013, https://www.lamontagne.fr/moulins-03000/loisirs/les-costumes-des-adioux-a-la-reine-pour-lesquels-il-a-recu-un-cesar-sont-en-vitrine-a-moulins_1495355/.

² Portée dans les années 1780, la robe à l'anglaise vient d'Angleterre. Elle se caractérise par un grand confort et est pensée pour la vie en plein air. Ainsi, elle se compose d'un corsage ajusté se finissant en pointe sur le milieu, devant, et baleiné dans le dos uniquement. Son encolure est couverte par un fichu. Ses manches sont longues ou mi longues selon la saison. La jupe, cousue à la partie supérieure, est faite de petits plis et gonflée par un rembourrage à l'arrière (qui remplacera bientôt les paniers). Elle se finit par une traîne et est souvent en taffetas de soie ou de coton. François Boucher, *L'Histoire du costume en Occident, des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 4^e édition, 2008, p. 256-289.

cette position stylistique. Elles mettent en avant la majesté de la reine mais aussi son travail de représentation et son attachement à la couronne (elle porte notamment beaucoup de blanc, couleur de la monarchie). De plus, les coiffures accentuent les différents moments de Marie-Antoinette à l'écran : les cheveux lâchés dans l'intime et de hautes perruques bouclées, surmontées de plumes lorsqu'elle reprend son rôle de souveraine (elle portait pourtant à l'époque la coiffure à l'enfant, beaucoup plus simple).

Dans les différentes facettes qui la composent, Marie-Antoinette est caractérisée par une garde-robe pourtant simple, loin des images des vêtements richement ornés avec lesquels on la représente souvent. Au total, on compte cinq costumes dont deux chemises de nuit ou déshabillés. Néanmoins, elle est le personnage qui en change le plus. Pourquoi ? Car elle est la reine et, plus que le roi relégué au second plan, représente les fastes de Versailles, une monarchie qui tente de se maintenir face aux bouleversements qui la font vaciller. Marie-Antoinette semble l'incarner plus que quiconque. Garder la tête haute est la règle d'or de la souveraine malgré sa peur qui ne cesse de grandir. Mais au-delà du rôle qu'elle incarne dans la royauté et cet univers auquel elle appartient, ce détail souligne ses différences avec ce monde doré. Marie-Antoinette fut étrangère par sa naissance puis par son mode de vie, souvent en opposition avec l'étiquette. Ces changements réguliers par rapport à son temps d'écran renforcent sa position particulière au sein du royaume. Elle apparaît comme tiraillée entre son devoir vis-à-vis de la couronne et son instinct qui lui dicte son départ, contre l'avis de son mari.

Bien que ses costumes nous montrent sa souveraineté par la richesse et la délicatesse des étoffes utilisées, ils n'en restent pas moins l'expression d'une reine qui voudrait être une femme et une mère comme les autres. Ils soulignent sa solitude au sein d'un château qui ne cesse de grouiller comme une fourmilière. Là où elle arbore des vêtements clairs et lumineux, ses courtisans et le personnel du château sont majoritairement parés de couleurs sombres. Une exception pour Gabrielle de Polignac avec une robe en taffetas de soie d'un vert éclatant qui transgresse tous les codes et s'impose dans la foule comme pour mieux la dominer.

De plus, on observe une évolution tout au long des cinq costumes portés par Marie-Antoinette. La première image nous indique bien que nous verrons Marie-Antoinette avant de la rencontrer en tant que reine de France. En effet, dans sa première scène, Marie-Antoinette est vêtue d'une chemise de nuit blanche, très simple, sans doute en mousseline de coton, qui dévoile ses épaules. On découvre une femme qui gomme son statut de souveraine en dévoilant sa féminité, sa vulnérabilité et son véritable visage sans parure ostentatoire. Je garderai en tête cette image d'elle avant son apparition suivante près de trente minutes plus tard, où elle se

manifeste dans une chemise à la reine ou robe en « gaulle¹», toujours dans une allure lointaine de celle de la reine que nous imaginons. Il faudra attendre près de la moitié du film pour la voir en habit de cour² et la découvrir véritablement en reine de France. Cette attente nous permet de ne pas oublier le côté humain de la souveraine, de regarder au-delà de son rôle politique et, peut-être, de nous sentir plus proche d'elle.

En découvrant Marie-Antoinette dans les yeux d'une autre femme, ceux de sa lectrice, on ressent la fascination pour le personnage de Marie-Antoinette. Ses costumes ressortent de la composition tout en se mariant à l'ambiance du film mettent en avant cette idée. Dans l'admiration qu'entretient Sidonie pour la reine, le film trace un portrait sans artifice. Car si Marie-Antoinette n'est pas le personnage principal du film (Sidonie Laborde l'est incontestablement, la caméra la suivant en permanence), elle en est le cœur battant, l'élément central. Avec ce regard sur les « gens d'en haut » vus par ceux « d'en bas », Marie-Antoinette offre, grâce à ses costumes, toute son humanité. Grâce à cette vision contemporaine du costume, il est plus aisé d'appréhender la relecture de Marie-Antoinette et ce nouveau regard posé sur elle, moins accusateur ou moins idéalisant que par le passé³. Il cherche, en explorant et en exposant sa complexité et ses questionnements, à la comprendre. Marie-Antoinette apparaît comme une femme et comme une reine qu'elle devient presque sous nos yeux. La puissance esthétique donnée à ses costumes illustrent son aspect d'héroïne tragique « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente⁴ ».

Ainsi le film de Benoît Jacquot propose cette vision moderne qui nous montre Marie-Antoinette au plus près d'elle-même, comme libérée et pourtant dépendante du poids de la couronne. Ses costumes relatent ce récit et de cette vision : qui fut Marie-Antoinette derrière la reine de France ? Ils révèlent une psychologie où la liberté d'exprimer ses passions et ses émotions est contenue dans le corsetage des règles du pouvoir et d'une place à respecter au sein de l'État. Les costumes sont tributaires de ce complexe mélange qui décrit la personnalité de la

¹ La chemise à la reine, appelée aussi robe « en gaulle », fut créé par Rose Bertin, créatrice de mode qui travailla avec Marie-Antoinette (elle sera d'ailleurs sa ministre des Modes). Il s'agit d'une robe légère en mousseline de coton, gaze ou soie, légère et le plus souvent blanche, très simple. Elle présente une encolure ronde et plutôt décolletée et est resserrée à la taille par un ruban coloré. On la retrouve notamment sur le tableau d'Élisabeth Vigée Le Brun de 1783, *Marie-Antoinette en chemise*, qui lança cette mode (Château de Versailles).

² Il s'agit des vêtements de représentation, portés lors des événements et des apparitions en public de la reine notamment. Ce sont traditionnellement des robes à la française, amples sur paniers imposants, en satin ou en soie. Somptueuses, elles sont richement garnies de rubans, de fleurs, de perles, de pierreries ou de strass. François Boucher, *L'Histoire du costume en Occident, des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 4^e édition, 2008, p. 256-289.

³ Dans *La Marseillaise* de Jean Renoir (1938) par exemple, Marie-Antoinette est l'incarnation d'une femme mauvaise et cruelle, s'inscrivant dans « la continuité de la légende noire de la reine ». Elle est la métaphore d'un Ancien Régime à abolir, suffisant et méprisant du peuple. Dans *Marie-Antoinette, reine de France* de Jean Delannoy (1956), c'est une vision très lisse et sage qu'on nous offre de Marie-Antoinette, malgré la belle prestation de Michèle Morgan. François Huzar, « Marie-Antoinette à l'écran », dans Antoine de Baecque (dir.), *Marie-Antoinette, Métamorphose d'une image*, Le Patrimoine, Paris, 2019, p. 173-179.

⁴ Jean Racine, *Phèdre*, préface, 1677.

souveraine. Sans chercher à ressembler fidèlement aux vêtements de l'époque, les costumes de Christian Gasc permettent de conjuguer Marie-Antoinette, femme mature et reine assumée, dans une temporalité actuelle. Le moment présent se répète à chaque visionnage et les costumes écrivent une histoire qui va changer la face de la fin du XVIII^e siècle tel un langage non verbal.

Chapitre 3 :

Premiers pas à Versailles

et premières esquisses de Marie-Antoinette

Je me lève à dix heures ou à neuf heures, ou à neuf heures et demie, et, m'ayant habillée, je dis mes prières du matin, ensuite je déjeune [...] ensuite à onze heures je vais me coiffer. À midi on appelle la chambre et là tout le monde peut entrer, ce qui n'est point des communes gens. Je mets mon rouge et lave mes mains devant tout le monde, ensuite les hommes sortent et les dames restent et je m'habille devant elles.

Marie-Antoinette, lettre à Marie-Thérèse du
12 juillet 1770

L'étoffe de la jeunesse d'une dauphine de France

Marie-Antoinette fut dauphine de France de 1770, suite à son mariage avec le dauphin Louis, à 1774, au décès du roi Louis XV, devenant ainsi, reine de France. Un seul film de mon corpus dépeint cette période transitoire aussi bien pour la monarchie française que pour la jeune femme : celui de Sofia Coppola. Sans nul doute, en filmant l'adolescence de Marie-Antoinette, la réalisatrice a inscrit *Marie-Antoinette* dans son esthétique et sa volonté de représenter la jeunesse de la reine pour mieux comprendre sa vie en tant que reine et son destin tragique.

Les premières scènes du film nous montrent la jeune archiduchesse d'Autriche, Marie-Antoinette, quittant sa mère et les siens pour rejoindre son fiancé et son nouveau pays : la France. La princesse a alors quatorze ans et sa jeunesse s'exprime aisément dans ses costumes. La première robe de Marie-Antoinette est bleue, couleur jadis associée aux petites filles car couleur de la Vierge, et courte, dévoilant sa cheville. Or, à l'époque, les femmes couvrent leurs jambes et leurs chevilles qui sont associées à beaucoup de sensualité : ainsi, les jupes « courtes » sont réservées aux jeunes filles. Cette silhouette enfantine est renforcée par des épaules étroites, la coupe du haut du buste faisant un retrait à l'intérieur de la ligne naturelle de

l'épaule. Marie-Antoinette apparaît alors comme plus fragile, peu sûre d'elle. Elle n'est pas la souveraine qu'elle doit prétendre devenir et semble loin de s'imaginer le destin qui l'attend. Avec cette robe, la promesse de Louis Auguste se dévoile naïve et peu préparée au monde qui sera bientôt le sien. Le choix d'une coupe contemporaine pour cette première robe affirme cette position d'une adolescente qui se cherche encore, qui n'est pas mûre. Elle quitte Vienne enfant et le fait qu'elle porte la même robe jusqu'à la frontière avec la France prouve bien cette idée de transition entre l'enfance viennoise et l'adolescence française, l'attachement à ses racines puis le déracinement nécessaire au mariage et à l'alliance conjugale.

La simplicité de sa robe contraste fortement avec les robes à la française qu'elle arborera par la suite, soulignant le décalage réel avec la Cour d'Autriche où elle fut libre et peu contrainte durant toute son enfance. Le fait qu'elle fut une des dernières filles de sa famille pesa beaucoup dans le laxisme de son éducation car elle ne pouvait pas prétendre à un tel mariage. Les circonstances et les mariages successifs de ses sœurs la placeront sur le trône de France ; cette légèreté se retrouve notamment dans le jabot qui orne son cou. Il le pare sans l'entraver, souligne délicatement son port de tête mais n'enserme pas son cou comme un ruban ou une parure, plus contraignants.

La scène du passage de la frontière est particulièrement symbolique. Marie-Antoinette fait « peau neuve », devenant française par l'habit, disant adieu à son pays natal. « Cette métamorphose signifie un absolu renoncement aux élans personnels et aux attachements anciens, une soumission totale à l'ordre de la nouvelle maison, dont les effets doivent désormais dicter la conduite publique et intime de la princesse consort », explique Mélanie Traversier¹. En effet, le vêtement est une traduction de la nationalité. Ce changement de robe incarne ici un nouveau rang, un nouveau monde, et une nouvelle étiquette à laquelle il faudra désormais se conformer. Ce changement de tenue suggère l'évolution de Marie-Antoinette, non pas nécessairement en termes de maturité (on le voit dans les détails de sa robe française avec les petits boutons très enfantins placés sur le devant de la robe comme pour faciliter son habillage), mais une évolution de sa place au sein de la société ; elle est dauphine de France, future reine de France.

En la dépouillant froidement de ses vêtements autrichiens, on lui fait comprendre qu'elle n'est plus Autrichienne. De ses bas à sa chemise, de sa robe à ses accessoires, cette mise à nu, telle une nouvelle naissance dans un autre milieu, est un arrachement à ses racines, à sa famille. Sofia Coppola utilise l'aspect social du vêtement pour raconter ce moment charnière dans la vie de la reine. Marie-Antoinette appartient à un groupe social nouveau et, par-là, doit en revêtir

¹ Mélanie Traversier, « Marie-Antoinette et ses sœurs : portrait de groupe », dans Antoine de Baecque (dir.), *Marie-Antoinette, métamorphose d'une image*, Le Patrimoine, 2019, p. 44.

les couleurs et l'uniforme. En acquérant un nouveau statut dans une nouvelle société, elle s'y installe avec de nouveaux vêtements.

Ainsi, elle entre dans la tente avec une robe légère, juvénile, peu imposante, avec de petites basques¹ qui renforcent l'idée d'une robe aérienne et des galons comme des boules de neige, rappelant les jeux des enfants. Elle en sort toute de bleu vêtue, couleur de la royauté française. Sa robe est plus volumineuse, en taffetas, étoffe noble, plus lourde avec de grands paniers², qui lui donne plus de prestance. Elle porte également un corset qui renforce cette allure droite et lui permet d'avoir une posture affirmée, plus présente. Elle est ainsi considérée comme une femme : l'encolure de sa robe est arrondie, découvrant sa gorge alors cachée. Une pression s'exerce sur la dauphine dès le début : elle doit donner un héritier à la couronne. Les larges paniers accentuant ses hanches suggèrent cette volonté. De plus, cette image de l'enfermement dans la pression d'une étiquette et des devoirs de future reine est évoquée par les accessoires : elle porte des gants qui enferment sa silhouette, le ruban autour de son cou crée un nœud qui l'enserme et présente Marie-Antoinette comme une princesse que l'on offre à la France. Elle est un présent pour une alliance politique dont elle est le gage de réussite, d'où un poids important posé sur ses épaules, dès son arrivée.

C'est son mariage qui la met en position de représenter la grandeur monarchique. Sa robe de mariée est le reflet du sceau de l'alliance entre la France et l'Autriche. On sait que sa robe était de brocart³ blanc avec de larges paniers, constellée de brillants, et que commandée avant son arrivée, la robe de mariée était quelque peu juste pour elle. Milena Canonero propose ici une robe à la française richement ornée. Les galons de dentelles argentés sont rehaussés de brillants et autres strass qui captent la lumière et rappelant que Marie-Antoinette est le nouvel espoir de la France, qu'elle souffle une fraîcheur inédite depuis longtemps sur une Cour vieillissante et symbolise l'avenir que l'on espère brillant.

La dauphine entretient donc un rôle de représentation qui se remarque par la splendeur de la robe. Cette robe est comme un bijou, Marie-Antoinette n'en portant presque pas, le vêtement incarne la grandeur, la puissance et l'influence de la monarchie française. Malgré tout cela, la princesse semble noyée dans l'immensité et la démesure de sa robe de mariée, comme ne pouvant endosser pleinement les responsabilités qui lui incombent. Il s'agit d'une bien grande robe et donc de bien grandes charges pour une si jeune fille. Marie-Antoinette n'a pas été éduquée pour ce nouveau rôle. Elle est mal préparée, ne comprenant pas l'importance de sa

¹ Une basque est un pan de tissu découpé et tombant de certains vêtements. Elle est dans la continuité d'une pièce, la prolongeant et lui offrant un certain volume, et est cousue à la taille, qu'elle soit pour un haut ou un bas.

² Les paniers sont un sous-vêtement porté au XVIII^e siècle par les femmes pour soutenir leurs jupes. Très larges sur les côtés, plats devant et derrière, ils accentuent les courbes féminines naturelles en élargissant visuellement les hanches afin d'affiner la taille.

³ Il s'agit d'une étoffe de soie brochée d'or ou d'argent, richement ornée, au décor le plus souvent floral.

place et se retrouve dans une position délicate. En effet, cette alliance politique ne fait l'unanimité d'aucun côté. De par sa jeunesse, la future reine n'a pas conscience de ses lacunes et des handicaps de son début de parcours. La robe de mariée exprime aisément ce manque de préparation avec un buste très long aux épaules étroites comme si la robe n'était pas taillée aux bonnes dimensions. Ce manque d'équilibre au niveau des proportions renforce l'image de Marie-Antoinette adolescente, encore en construction, qui ne s'attend pas au rôle et aux épreuves à venir.

Caractéristique de la robe à la française, le pli Watteau à l'arrière crée une traîne qui prolonge la robe derrière la souveraine en devenir. Cette traîne est un attribut du pouvoir : plus elle est longue, plus le rang est élevé. Or celle de la robe de Marie-Antoinette est plutôt courte. Dans un premier temps, évoquons l'aspect stylistique : la robe est déjà très chargée et l'ajout d'une trop longue traîne briserait l'aspect moderne apporté aux costumes du film. Dans un second temps, on peut le voir comme le fait que Marie-Antoinette n'est pas reconnue par la Cour de France comme la future reine. La petite taille de la traîne est alors le signe de son rejet, sa jeunesse n'étant pas vue d'un bon œil, et renforce sa position de vulnérabilité. Pourtant, les larges paniers donnant beaucoup de volume à la jupe offrent à Marie-Antoinette une silhouette très présente et puissante, davantage même que celle de son mari. Cette robe projette le rôle déterminant que Marie-Antoinette jouera par la suite, puisqu'elle sera davantage qu'une simple épouse mais une véritable icône, s'affirmant et se démarquant à l'aide de ce qu'elle avait sa disposition : la mode.

Marie-Antoinette découvrira la codification du vêtement avec le cérémonial de l'habillement du matin. Être habillée par les dames de la Cour est un privilège qu'elle leur offre : le vêtement est une extension du pouvoir qui est le sien. La nudité cachée par la dauphine en attendant de passer sa chemise fait ressortir son incompréhension ; on la sent peu rodée à l'exercice et à ses usages qu'elle semble trouver ridicules. Ajoutons à cela, le manque d'empressement des princesses à la vêtir qui accentue le fait qu'elle n'est pas à sa place encore. « Tout cela, Madame, c'est Versailles », argumente Madame de Noailles ; la jeune fille est une étrangère dans ce monde et on le lui fait savoir. On peut alors mieux comprendre pourquoi Marie-Antoinette se réfugiera dans son monde, à Trianon, là où elle trouvera une place où elle est elle-même. Ainsi, l'accent est mis sur ce malaise avec des costumes qui ne semblent pas convenir encore ses goûts. Historiquement, la dauphine n'avait pas le choix de ses tenues. Ce choix revenait à sa dame d'atour et se faisait selon les codes stricts de l'étiquette.

Marie-Antoinette, dans plus de la moitié du film est consacrée à cette période ; durant les quatre années où la princesse est dauphine, elle porte plus d'une trentaine de tenues. La richesse de son vestiaire, de plus en plus étendu, signifie que Marie-Antoinette s'intègre à la Cour par

le vêtement. Leur diversité et leur nombre se multiplient et ainsi, la place occupée par la princesse est de plus en plus importante. La mode est un moyen d'expression pour la dauphine et lui permet de s'imposer à la Cour par son bon goût.

Tout d'abord, elle adopte les robes à la française, se devant de porter, pour être acceptée et respectée au sein de son nouvel univers, la robe mise à la mode par son pays d'adoption. On sent là des efforts pour s'intégrer le plus possible à la Cour de France. Pourtant, elle impose progressivement son style, en contraste avec la vieille Cour de Louis XV. Ses robes sont plus légères, dans des tissus plus aériens et plus clairs, aux couleurs vives et douces, moins accessoirisées... Elle incarne le renouveau de la Cour et influence les jeunes femmes qui l'entourent, comme ses belles-sœurs. Les robes ont des motifs qui se font écho, les couleurs s'harmonisent... une nouvelle ère commence dans le sillon stylistique de la dauphine. Car malgré sa volonté de s'intégrer, la Marie-Antoinette de Sofia Coppola est d'un tempérament prônant sa liberté. Elle ne se détache pas entièrement de qui elle est et de comment elle fut élevée, suivant ses désirs et ses envies, notamment dans les scènes où elle achète chaussures, robes et accessoires à foison. Elle fait fi spontanément des conventions qui pourraient la retenir. Sa futilité est expliquée par sa jeunesse et son manque d'expérience ; de ce fait, elle semble plus intéressée par le choix de ses dentelles que de la situation politique en Pologne, car le vêtement lui permet d'être elle-même, sans se plier à l'étiquette rigoureuse de la Cour de France.

Une grande pression pèse sur ses épaules : celle de donner un héritier mâle à la branche régnante. Ses robes traduisent ce rôle et qu'elle ne parvient pas à remplir. Les encolures sont arrondies et plus profondes dévoilant le haut de sa gorge. Elles sont par ailleurs accentuées par des volants, des plumes qui portent l'attention à ce niveau-là : elle doit être une mère avant tout autre chose. Ses jupes prendront une coupe plus en cloche, donnant un volume beaucoup plus rond avec plus de volume, arrangé par des arrangements de tissus et lorsqu'elle porte des paniers, ces derniers créent des hanches larges et très rondes. Cette rondeur se retrouve au niveau des épaules, adoucies, et du placement des galons, qui ne forment jamais d'angles bruts mais toujours des courbes. Ces détails intensifient l'inconfort de la future reine et l'incapacité du couple à concevoir un enfant. Cependant, par leur récurrence, on devine la volonté de Marie-Antoinette d'inverser cette situation, œuvrant pour le succès et la réussite de sa « mission diplomatique ». Elle se bat pour sa famille et ne se résigne pas face aux obstacles.

L'évolution vestimentaire de la dauphine est visible et son style se transforme plus on approche de la fin de sa jeunesse insouciant. On peut le constater avec le travail des motifs. Ils sont très floraux avec la rose qui se retrouve très souvent puisqu'elle est la fleur préférée de Marie-Antoinette. Elle est aussi la reine des fleurs et, si je me réfère au langage des fleurs, elle

représente la noblesse et la beauté, la fragilité et l'éphémère, ce qui correspond à la jeunesse et au caractère de la souveraine. Les roses pompon, qui sont de petites roses très rondes et avec de nombreux pétales, ornent ses premières robes et coiffures ; elles sont associées à la grâce et à l'enfance, soulignant l'innocence de la princesse. Puis, ces roses s'épanouissent tel le temps qui passe.

Les robes de la dauphine seront bientôt davantage unies, avec des ornements plus foncés contrastant. Elles conservent la fraîcheur de la jeune fille avec des choix de couleurs claires, des matières soyeuses, légères et la perte du pli Watteau dans le dos qui retire du volume à la robe. Car Marie-Antoinette semble ne plus se soumettre aux volontés de sa dame d'atour qui s'efface. En choisissant elle-même ce qu'elle porte, de la couleur à la passementerie, de la coupe au tissu, la dauphine cherche à contrer sa frustration d'un enfant qui ne vient pas.

Une robe marque la rupture, la fin de l'adolescence : la noire du bal masqué. Le tulle que Marie-Antoinette porte sur les yeux, brouillant son regard peut être vu comme cette envie de ne pas accepter la fin d'un temps révolu. Il s'agit d'une robe d'une grande modernité dont je serai amenée à reparler, avec le jeu de transparence au niveau des manches et la légèreté des couches de voile sur la jupe. Marie-Antoinette entre dans une nouvelle ère de sa vie, faisant le deuil de son adolescence à contrecœur (dans cette scène, elle refuse de rentrer à Versailles, jugeant qu'il est encore tôt pour quitter le bal).

Les années du Dauphiné de Marie-Antoinette que représente Sofia Coppola sont une parenthèse complexe de sa vie, entre rejet, adaptation et volonté d'émancipation, où les vêtements apparaissent comme un échappatoire pour la jeune fille. On découvre à travers les costumes le caractère d'une future reine différente des autres. Elle cherche l'affirmation de soi au-delà des conventions. C'est le portrait touchant d'une jeune fille qui se construit, cherchant sa place et son identité, que livre la réalisatrice américaine pour mieux introduire la femme et la reine. Et c'est par le vêtement que Marie-Antoinette va affirmer sa personnalité et ses aspirations.

Le vêtement comme expression personnelle et les années Trianon

Le 24 mai 1774, Louis XVI offre à sa femme le Petit Trianon, jadis occupé par la marquise de Pompadour, favorite de Louis XV. La nouvelle reine de France remanie le jardin pour le transformer en jardin à l'anglaise et s'y installe très rapidement, raréfiant ses apparitions à la Cour, restée à Versailles. Trianon, puis le Hameau qu'elle fait construire d'après le hameau du

château de Chantilly, deviennent le refuge où elle et ses amis viennent mener une existence simple, loin de l'étiquette du palais.

C'est en accédant à ce domaine et en prenant une certaine autonomie que Marie-Antoinette développe son style qui la suivra tout au long de sa vie. Si le début de son règne est marqué par l'extravagance et le luxe, la suite de celui-ci est marquée par un retour vers une forme de simplicité, un idéal de vie à atteindre que la reine traduit dans son allure. Adieu perruques volumineuses et paniers ne passant pas les portes, bonjour chemises à la reine et chapeaux de paysanne. La mode s'inspire du charme de la vie à la campagne, des lignes antiques... qui créent l'esthétique personnelle de Marie-Antoinette, copiée par les femmes de la Cour et les dames fortunées du royaume.

A Trianon, Marie-Antoinette n'est plus la reine de France, mais une femme qui vit une paisible existence, presque bourgeoise, loin des préoccupations du pouvoir et du peuple. Elle y vit ainsi pendant près de dix ans, paradis où elle échappe à un rôle qu'elle ne veut pas assumer : celui de souveraine. Là, elle peut vivre avec ses enfants, les éduquer comme elle le désire, retrouver l'esprit de son enfance à Vienne. On appellera d'ailleurs le Petit Trianon, « le Petit Vienne ». Ce refuge bucolique la protège d'un monde qui change et dans lequel elle pressent, sans doute, qu'elle n'aura plus sa place.

Ainsi, les costumes des films représentant Marie-Antoinette à Trianon cherchent à mettre en avant la quête d'authenticité, de simplicité de la reine. Cette quête se conjugue à une volonté de s'exprimer, de faire entendre sa voix dans un système qui ne la considère pas comme une femme, mais uniquement comme une mère.

Cet univers fantasmé, loin de la Cour, est profondément lié à l'imaginaire car en s'excluant de la Cour, c'est une part plus secrète de la vie de la reine que l'on découvre. *L'Autrichienne* joue sur cette idée de rêve éveillé à Trianon. Le lieu apparaît lors des flash-backs, dans le silence.

Ici, les robes présentées sont extraites de l'iconographie de Marie-Antoinette, plutôt loin de la réalité historique de la mode des années 1780¹. On ne cherche pas la représentation d'une période précise. Ces robes fleuries, colorées, presque naïves évoquent l'innocence des années Trianon. Leur coupe toute en rondeur adoucissent l'image de la reine, la rendant plus familière. Mais derrière ce retravail de l'image, on comprend que Trianon est un échappatoire hors du temps. Cet endroit qui, par les flash-backs, appartient au passé et au présent de la reine renvoie à l'intemporalité même de l'allure et de la figure de Marie-Antoinette. Ce procédé nous montre combien Trianon lui fut cher, même au à la fin de sa vie. Rappel des jours passés et d'un court

¹ On voit notamment la reine jouer avec son fils, né en 1781.

bonheur, Trianon personnifie ce que Marie-Antoinette désirait le plus : ne plus être reine. De ce fait, il est lié aux souvenirs, car c'est parce qu'elle fut reine que Marie-Antoinette est jugée. Les robes sont porteuses de la mémoire de cette époque.

Le vêtement au cinéma renvoie à l'affect et aux émotions du personnage. Dans le film de Granier-Deferre, les costumes de la reine à Trianon unissent le présent emprisonné et douloureux à un passé plus simple où elle était libre à sa manière en quittant Versailles. Les costumes portent en eux le souvenir et forment une évasion d'un instant dans un moment insupportable. La mise en abyme les rend lumineux, vifs, nous immergeant dans l'univers entre rêve et réalité de Marie-Antoinette. Trianon devient un idéal où se réfugier à nouveau dans le monde des souvenirs. La souveraine peut se raccrocher à cette période de bonheur, symbolisée par le lieu-lui-même et les vêtements, dans les heures sombres qu'elle traverse. Les costumes à Trianon, par l'embellissement apporté aux toilettes par les dentelles, les perles, les plumes, contrastent avec les costumes de son procès et la condition qu'elle occupe désormais. Elle fut au sommet de l'échelle sociale, ce que nous affirment les costumes des flash-backs ; désormais, ces costumes traduisent sa chute en tant que simple citoyenne. Ils sont ainsi l'expression d'un statut et d'une place sociale perdus et que Marie-Antoinette ne peut espérer retrouver un jour. Et cette différence entre ses costumes instaure et renforce l'empathie que l'on ressent à l'égard de l'ancienne reine.

Il faut attendre 2005 et le film hollywoodien *Marie-Antoinette* pour retrouver la reine à Trianon et l'ambiance champêtre qu'elle affectionnait. Sofia Coppola s'immerge dans l'univers de la souveraine et la présente loin des robes à panier et des coiffures volumineuses de la Cour. Là encore, Trianon est un havre de paix pour la jeune reine, fuyant les obligations. Ses tenues reflètent son désir de s'émanciper du carcan protocolaire, de l'éloignement de sa fonction ; en somme, Marie-Antoinette n'est plus, symboliquement, reine de France mais simplement Marie-Antoinette et Trianon est son royaume.

Chez la réalisatrice américaine, le Petit Trianon est un cadeau du roi suite à la naissance de leur fille, Marie-Thérèse. Il représente l'accomplissement de la reine à avoir donné un enfant au royaume de France. Il s'agit là d'une « *retraite* » offerte par Louis XVI. La maternité amène à la souveraine une paix éphémère. « *Je voudrais quelque chose de plus simple. De plus naturel* », demande la souveraine. La maternité va de pair avec la maturité ; Marie-Antoinette cherche à être au jardin comme pour renouer avec ses racines. Une tenue plus simple se rapproche de la légèreté de son éducation et de sa nature la plus calme et la plus délicate.

La première robe Trianon que nous découvrons est une robe à l'anglaise en cotonnade brodée. Elle est épurée, vaporeuse et aérienne, loin des robes précédentes du film. Elle met en lumière le retrait du poids des épaules de Marie-Antoinette : elle a enfanté et on lui permet

désormais d'être la femme qu'elle désire être. Puisque Trianon renvoie à la maternité, la reine est accompagnée de sa fille qui porte une petite robe ressemblant à celle de sa mère. Leurs robes similaires composent un tableau d'une mère et sa fille proches, des liens plus étroits. Une première pour une reine de France ; en effet, Marie-Antoinette participera à l'éducation de ses enfants et sera présente pour eux. Ses toilettes sont donc plus adaptées pour suivre et accompagner ses enfants. En se simplifiant, elles aident la reine dans son nouveau rôle de mère.

Dans la scène suivante, Marie-Antoinette porte la même robe blanche, cette fois la taille soulignée par une ceinture bleu ciel. La reine entretient son rêve bourgeois, son idéal paysan par ce geste hautement symbolique, bien loin des usages de la Cour. Car, il est de rigueur, et d'autant plus en étant reine, de ne jamais paraître à la Cour avec la même tenue plus d'une fois. Elle se joue ainsi de ses devoirs envers la couronne et assume une liberté totale face aux codes de l'étiquette, négligeant son rang. Marie-Antoinette montre sa prise de liberté avec des robes légères, en voile de coton¹, blanches, rappelant son innocence face aux reproches qu'elle reçoit de l'extérieur. Les longues dentelles ou volants rehaussent cette impression de souplesse et de rejet de sa servitude envers sa fonction et d'image traditionnelle de la femme, épouse et mère.

Ainsi, Marie-Antoinette suit les principes de Rousseau qu'elle cite. Par ses robes moins ostentatoires, elle tente de se rapprocher d'un « état de nature »². Grâce à la liberté de nature, cœur de la spécificité humaine, l'État de nature amène l'Homme à être au plus proche de la nature et de sa véritable nature, et tenter d'atteindre le bonheur. Pour le philosophe, l'Homme est bon de nature mais est corrompu par la société civile : le pouvoir est néfaste. La simplification des tenues de la reine, le choix de matières et couleurs plus naturelles, de lignes vaporeuses reflètent l'éloignement de Marie-Antoinette de la sphère politique qui brise son équilibre. Par un retour à la nature (bien que profondément idéalisé par la reine peu consciente de la réalité sociale des paysans), la jeune femme cherche à éprouver ce bonheur qui lui échappe. Elle épouse à nouveau sa véritable essence, plus simple que celle qu'on lui voudrait pour être reine. D'ailleurs, on retrouve la reine jouant la bergère en corset et jupe courte sur la scène de son théâtre devant le roi et un public. Ce comportement inimaginable pour une reine de France est rendu acceptable par Marie-Antoinette, du moins pour un cercle restreint, puisqu'il contribue à son épanouissement. Ce costume de scène met également en avant les bonnes relations et la tendresse d'un couple moderne où l'homme impose moins de contraintes à sa femme, est plus à l'écoute et plus ouvert d'esprit.

¹ A l'époque, on accusera Marie-Antoinette de ne plus assumer sa charge de reine et par conséquent, de ne plus soutenir les soieries de Lyon, alors principaux fournisseurs des tissus de la Cour. En effet, le lin était importé des Pays-Bas. D'après Simone Bertière, « L'insoutenable légèreté de l'être », *Le Figaro*, n° 50, 2006, p. 68.

² L'idée d'état de nature préexiste à Rousseau mais il la théoriserait, dans la période des Lumières, dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) puis dans *Le Contrat social* (1762).

De ce fait, lorsque Marie-Antoinette revient à la cour pour honorer ses devoirs de représentation, sa robe à panier en satin rose pâle, stylisation d'une robe à la française, dessine une silhouette peu imposante. Son buste est très affiné, une même couleur est utilisée pour les décorations : c'est une allure adolescente que Marie-Antoinette offre à la cour, en total déséquilibre avec les femmes qui l'entourent en lourdes toilettes de taffetas. Elle affirme la jeune cour, plus influente et plus importante que celle de l'ancienne génération. Sa simplicité dérange, se remarque. Bien que jouant à la reine avec sa couronne de fleurs sur une perruque rosé, elle occupe la place centrale de la scène : captant l'attention, elle affirme sa place de reine malgré tout.

Le retour à Trianon s'accompagne de robes à l'anglaise ou à l'orientale¹. Ces dernières jouent avec la transparence, avec une allure presque « lingerie ». Car chez Coppola, Trianon abrite les amours interdites de la reine avec Axel de Fersen. L'éveil à la sexualité, le goût de l'interdit enrobe Trianon. Loin des regards indiscrets, Marie-Antoinette aime celui qu'elle a choisi. Et cette concrétisation de l'érotisme, le costume nous la montre avec la reine seulement vêtue de bas blancs et rubans bleus. Elle exprime sa liberté par sa nudité, plus que proscrite dans cet univers.

Le rêve s'achève avec le départ de Fersen qui sonne le retour à la réalité, à la cour et aux obligations. Marie-Antoinette rejoint Versailles dans une robe redingote sable. Une certaine rigueur transparait avec cette robe longue, bien plus lourde que celles de cotonnade qu'elle portait à Trianon, peu pratique pour traverser les jardins. La jupe est ample, avec un surplus de tissus. Pourtant, la reine ne laisse pas de côté la simplicité avec cette silhouette sans ornement, unie, sans bijoux avec un simple chapeau rehaussé d'une plume. La traîne qui prolonge la jupe et suit la reine sonne tel le retour des devoirs. Comme un boulet à sa cheville dont elle ne pourra se détacher, le tissu semble pesant et retient son allure.

Chez Benoit Jacquot, Marie-Antoinette à Trianon est l'expression de la femme ; on oublie qu'elle est la reine d'un pays. Et ce choix est assumé dès le début puisque sa première apparition se fait dans son lit, alors qu'elle est encore en chemise. Il renvoie une image bien loin de la reine en représentation. Marie-Antoinette porte une tenue ordinaire, commune à toutes les femmes quelle que soit leur classe sociale. Néanmoins, elle demeure au-dessus de tous les rangs et les détails trahissent sa haute appartenance sociale. Ces derniers rendent la pièce élégante et au style recherché : la dentelle des manches est assortie à celle de l'encolure et un jeu de rubans et de coulisses structure la robe, dévoilant au passage une épaule de la souveraine : à Trianon, le naturel l'emporte sur la bienséance de la cour. Cette pièce recherchée évoque le goût pour

¹ Il s'agit d'un déshabillé de soie blanc, ceint à la poitrine par un vêtement de satin clair, inspiré des récits des voyageurs. Elle est souvent rehaussée de pierreries et d'une ceinture contrastant.

Marie-Antoinette pour la mode et les belles choses. Ainsi, même au lit, la souveraine ne manque pas d'être coquette et à la pointe de l'esthétique.

On ne retrouvera Marie-Antoinette à Trianon qu'à la fin du film, avec la robe dans laquelle elle voyait son mari partir à Paris, suite à la prise de la Bastille. Trianon et les jours paisibles sont loin face à la tourmente qui commence. Trianon ne la protégera plus du monde qu'elle voulait fuir et du rôle qui est le sien pour toujours. En effet, cette dernière robe portée à Versailles puis à Trianon brise la coquille protectrice que Marie-Antoinette avait édifiée entre les deux lieux. L'état de nature qui régnait à Trianon est corrompu par la peur et les adieux, le pouvoir et la société qui se rebelle.

Trianon est une parenthèse enchantée dans la vie de la souveraine. Ce rêve éveillé s'incarne à travers les tenues de Marie-Antoinette qui se simplifient. Les coupes sont moins structurées avec peu de corsetage et le retrait des paniers des jupes. Les robes sont fluides, négligemment nouées à la taille, aux matériaux et couleurs naturelles, avec peu d'ornements (bijoux, broderies, strass...). Le rêve de Marie-Antoinette est d'être heureuse et ses robes allégées la libèrent du poids qui l'entravait et l'empêchait de vivre son bonheur. Loin de la cour et des obligations de son rang, la souveraine peut dévoiler sa véritable nature, ses envies, sa liberté et sa féminité comme elle l'entend. Loin de Versailles et du monde, elle ne prend cependant pas conscience du monde qui change et qui tourne en sa défaveur. A l'image de ses costumes qui témoignent du cheminement de Marie-Antoinette tout au long de son règne, les coiffures et le maquillage participent eux aussi à l'élaboration du personnage de la reine au cinéma.

Coiffures et maquillages, témoins d'une évolution

Le maquillage : parure et masque

Dans les films de mon corpus, le maquillage de Marie-Antoinette prend peu en compte les véritables fards qui furent ceux adoptés par la reine durant sa vie. En effet, lorsqu'elle arrive à la cour de France, elle se doit d'être maquillée comme le sont les nobles, et encore plus, la famille royale. Son teint est blanchi, ses joues sont rougies ainsi que ses lèvres d'un rouge très vif, commun à la famille régnante. L'expression de son statut passe par la manière dont elle se farde et les couleurs qu'elle utilise. Or les films de ces dernières décennies choisissent de mettre plus en avant une allure et un maquillage plus contemporains. On pourrait rapprocher ce

maquillage de celui de la souveraine plus tard dans son règne, dans les années Trianon : un maquillage léger, discret et lumineux.

Dans le film de Sofia Coppola, la dauphine se caractérise par une peau pâle et des joues très roses, ce qui est une version plus colorée et plus légère que ce qu'elle porta à cette époque. Ce maquillage rappelle la jeunesse universelle représentée par la jeune souveraine, son insouciance et, sans nul doute, sa séparation avec les anciennes traditions de la cour qui ne lui conviennent pas (ni d'ailleurs à toute la jeune génération qui accompagne les nouveaux souverains). Mais plus on avance dans son règne, dans les épreuves rencontrées par la souveraine, et plus les couleurs faiblissent, le visage se dévoilant jusqu'à ne plus en porter quand elle salue le peuple au balcon. Marie-Antoinette se dévoile entièrement : elle est elle-même, ne cherchant plus une image de reine qui ne pourrait rassembler le peuple en colère. Le maquillage est ainsi un symbole de l'espoir qui diminue et d'une fin inévitable.

Ce choix de maquillage traduit également la volonté de ne pas camoufler les émotions et le « vrai » visage de la reine. Il permet de faire transparaître son humanité. Ainsi, lorsque Marie-Antoinette est particulièrement fardée dans *Les Adieux à la reine*, après le conseil du roi, c'est pour nous rappeler son rôle de représentation au sein de la monarchie. Son visage figé par le maquillage crée une distance, soulignant l'incompréhension de ce mode face à la Révolution française qui commence. Il est une forme de résistance, un dernier rempart pour tenter de maintenir la monarchie comme elle est le plus longtemps possible.

C'est une idée que l'on retrouve dans *L'Affaire du collier*. Marie-Antoinette a les joues rosées, la bouche colorée et le teint pâle ; pourtant cette affaire du collier de 1785 annonce la fin des rois. Le maquillage de Marie-Antoinette tente de faire paraître la normalité, le maintien des apparences malgré tout. Dans une cour qui semble vaciller, la reine se doit d'incarner visuellement et esthétiquement la royauté française en n'importe quelle circonstance.

Ainsi, ce maquillage ressemble à celui que l'on pourrait voir dans des films tournés aujourd'hui. Il souligne la modernité de Marie-Antoinette qui cessa de porter le lourd maquillage imposé à la cour et ce, dès qu'elle le put. Dans le diptyque de *La Révolution française*, la reine a un maquillage proche de celui des années 1990 avec des sourcils très fins et des yeux cerclés de noir, accentuant la couleur de leur iris. De ce fait, Marie-Antoinette est actualisée, réinterprétée pour correspondre aux modèles esthétiques de l'époque du film.

Dans *Les Adieux à la reine*, Marie-Antoinette apparaît « sans maquillage¹ ». Elle est ainsi plus proche du public, permettant une identification facilitée par un aspect historiquement éloigné de la réalité mais proche de ce que nous pouvons avoir l'habitude de voir. C'est un

¹ Le *no make-up* est une technique de maquillage qui donne un aspect net, comme immaculé au visage grâce à l'utilisation de produits légers et travaillés de façon pas se remarquer

procédé commun à tous les films que d'employer un maquillage flouté . Sont mis en avant deux aspects de sa personnalité. Le plus connu évidemment est sa liberté, celle d'une femme remettant en cause les conventions que lui imposait son rôle. En modifiant l'allure de la reine de France, les cinéastes soulignent sa prise de pouvoir par l'apparence et son affirmation en tant que femme au-delà de son rang. L'autre aspect est peut-être moins connu et c'est Sofia Coppola qui le met en avant. En effet, le geste de Marie-Antoinette de rejeter « le trop » s'accorde avec l'idéologie des Lumières qui bannit le maquillage trop appuyé et les artifices cachant la véritable nature de l'Homme. La reine étant une grande admiratrice de Rousseau (ce que nous montre la réalisatrice américaine), il est probable que ses lectures l'aient influencée. On peut aussi voir son héritage autrichien ; l'usage des fards n'est pas aussi prononcé que celui que découvrira la jeune femme en arrivant à Versailles. Ce choix de mise en beauté nous permet de nous rappeler l'arrachement difficile que connut la souveraine à sa patrie d'origine.

Dans *L'Autrichienne* et ses scènes de flash-backs, Marie-Antoinette est très légèrement maquillée ; son visage est alors rayonnant, frais et rosé. Et cette insouciance à Trianon contraste avec sa pâleur, son teint blême lors de son procès. On peut envisager que le titre du film suggère également ce choix d'avoir un maquillage simple, reliant la reine à ses origines et aux habitudes de la cour autrichienne. Marie-Antoinette est ainsi française d'adoption mais garde dans son cœur l'Autriche. Ainsi, dans les films présentant ses derniers jours (*La Révolution française partie II* et *L'Autrichienne*), la souveraine a un maquillage qui accentue sa peur, presque invisible, les épreuves marquant son visage... Elle est le fantôme d'une monarchie achevée. De ce fait, ses traits sont gommés, sa peau est blanchie et le public se retrouve au plus près des émotions de la veuve Capet. La reine disparaît au profit de la condamnée à mort et le maquillage humanise la reine. Dans ses derniers instants, le maquillage n'est donc plus de mise : Marie-Antoinette est face à son destin, avançant sans masque vers la mort. Mais une lumière est apportée à son regard, renforçant son courage et sa force face à cette ultime épreuve.

Le maquillage de Marie-Antoinette est donc teinté de modernité, tel l'interprétation contemporaine de la souveraine. S'il est d'abord frais et lumineux, il s'estompe au fur et à mesure pour transformer Marie-Antoinette en l'ombre d'elle-même et de ce qu'elle incarne. Mais qu'en est-il de ses coiffures ?

Coiffer les cheveux de Marie-Antoinette

Les cheveux incarnent l'individualité, signe distinctif d'appartenance à un groupe social et marqueurs d'une époque. Ils sont une distinction sociale qui permet, et plus encore au XVIII^e siècle, de marquer sa place et son appartenance à un clan, une famille, une fonction dans le système social français de l'Ancien régime. Ils sont pour Marie-Antoinette un moteur du

pouvoir, le cheveu revêtant une forme de magnificence à afficher, à affirmer. Une fois encore, à l'image de ses costumes et de son maquillage, les coiffures de Marie-Antoinette au cinéma sont une stylisation de celles de son époque. Le souci du détail présent dans les films du corpus amène les coiffeurs et perruquiers à chercher une certaine véracité historique, cependant certaines perruques ou coiffures ne correspondent pas aux périodes du film. Ne l'oublions pas, nous sommes au cinéma, et les images populaires de Marie-Antoinette influencent les choix esthétiques du film, la rendant plus reconnaissable et plus identifiable pour le public.

Sofia Coppola filme ce passage capillaire symbolique entre la jeune Autrichienne et la dauphine française. Marie-Antoinette quitte son pays avec des cheveux blonds naturels, lâchés et à peine tenus par un ruban noué autour de la tête, renforçant son allure très enfantine. Lorsqu'elle passe la frontière française, ses cheveux sont disciplinés dans une coiffure sophistiquée que l'on nommera « à la Dauphine ». Ce cheveu très travaillé est un signe du pouvoir politique de la reine. En adoptant la coiffure de la cour, Marie-Antoinette est affiliée à la famille régnante, arborant une chevelure à la mode française. Elle en devient l'ambassadrice, embrassant sa nouvelle identité.

Dans un premier temps, dauphine de France, le cheveu de la jeune femme est codifié : sagement coiffé, étudié, réglé. Les boucles sont dessinées à la perfection, bien organisées, sans qu'un cheveu ne s'échappe du cadre que l'on veut leur donner. Marie-Antoinette se conforme à l'image que l'on devrait avoir d'elle : une image de perfection. Car la coiffure est fortement liée à la relation au corps de la reine. Cette dernière est avant tout mère des enfants de France et son rôle principal est de donner un dauphin au royaume. La déshumanisation et la pression pesant sur les épaules de la future souveraine s'incarnent alors dans une chevelure retenue et sans défaut, sans liberté. En même lorsqu'elle se couche, alors qu'elle devrait être loin des préoccupations d'apparence et de représentation, ses cheveux sont ordonnés et attachés, signe des attentes qui pèsent sur elle. Pourtant, bien qu'ils soient poudrés de blanc, on devine sa couleur naturelle dessous car malgré ses efforts, elle ne se résout pas à appliquer toutes les règles de l'étiquette et rêve de s'en évader...

Cependant, plus on avance dans le film de Sofia Coppola, et plus les cheveux de la souveraine se libèrent ; en effet, en devenant reine, elle impose ses goûts et ses envies. Lors des soirées et des sorties notamment, comme coupée de la cour, ses coiffures sont moins sages et prennent de la hauteur. Marie-Antoinette prend conscience de son rôle et de son influence et acquiert une confiance qui lui permet de modeler la coiffure royale comme bon lui semble. Les cheveux de la reine deviennent une forme de résistance aux conventions.

En devenant reine, elle peut traduire personnellement son identité française et l'interprétation qu'elle en fait au service de son devoir de représentation. Lorsque son mari est couronné roi, sa perruque est haute (on parle alors de « pouf »), coiffée d'un bijou rappelant une couronne de laurier, symbole de gloire et d'immortalité. Marie-Antoinette impose son style sur toute la cour et s'inscrit dans le temps, devenant par là une icône de mode intemporelle.

Les films de ces décennies fantasment sur cette chevelure qui matérialise l'émancipation de la reine. Il s'agit par-là de s'imposer dans ce monde qui l'a mal acceptée. Coppola le signifie avec un jeu sur la couleur du cheveu ; lors de sa première apparition publique en tant que reine, Marie-Antoinette se présente avec les cheveux roses, loin de la poudre blanche normalement de rigueur. L'idéalisme du cheveu (j'entends par là la vision idéalisée que nous avons des coiffures de cette époque) est très présent dans les flash-backs de *L'Autrichienne* avec ces grandes perruques ornées de plumes, de fleurs et de boucles qui seront à la mode à la cour dans les années 1770. Elles sont le symbole de son pouvoir et de son indépendance. Les perruques sont politiques : leurs ornements en renforcent la puissance et la richesse et peuvent faire écho à des événements du moment. On retrouve dans *Marie-Antoinette* la fameuse perruque « à l'indépendance », célébrant l'indépendance des États-Unis et la guerre à laquelle la France prit part. En tant que souveraine, Marie-Antoinette est au courant des affaires du royaume et les traduit à sa manière.

Dans les films des années 2000, les coiffures sont inspirées de l'iconographie de la reine. Dans *Les Adieux à la reine* une appropriation esthétique apparaît dépassant la réalité historique, et reflète une image universelle et intemporelle de Marie-Antoinette. A l'aube de la Révolution française, Marie-Antoinette ne porte plus les cheveux relevés ou dans de hautes perruques mais plutôt en bonnet. Néanmoins, il s'agit d'un style de coiffure qu'on lui associe communément et qui appuie la résistance de la monarchie face à sa chute.

Après la naissance du dauphin en 1781, Marie-Antoinette perd ses cheveux et adopte la coiffure « à l'enfant » qu'elle conservera, avec quelques variantes, jusqu'à la fin de son règne ainsi que les coiffures en bonnet¹. La coiffure à l'enfant est très simple puisqu'il s'agit de cheveux coupés courts sur le haut, dégageant l'oreille et plus longs à l'arrière. Dans *L'Affaire du collier*, cette coiffure est réinterprétée et présente la souveraine dans son devoir de représentation, avec une attention portée sur le volume du cheveu. La reine est spectaculaire et les bijoux, les plumes décorant sa chevelure font comprendre son importance au sein de l'histoire qui va se jouer. Assez proches de la réalité, les détails ont toute leur importance ; lorsque la reine se rend à l'opéra, la perruque est agrémentée d'une cage avec un oiseau

¹ Les cheveux sont rehaussés d'un bonnet de lingerie en coton ou en lin, orné de dentelles, de perles ou de rubans qui donne davantage de hauteur et habille une coiffure plutôt simple, après les excentricités des coiffures « pouf ».

enfermé. Lisons ici la métaphore des sentiments de la souveraine face à sa condition, prisonnière d'un rôle, d'un monde qui ne lui correspondent pas, ou du moins avec lesquels elle ne parvient à s'accommoder.

Dans l'œuvre de Sofia Coppola, une modernité est apportée au travail des boucles de cette coiffure et le volume est réduit, se raccrochant donc à la modernité prônée par le film hollywoodien. Marie-Antoinette y est montrée telle une femme pouvant parler à toutes les autres et sa coiffure plus contemporaine y contribue. Cette simplicité nouvelle marque la deuxième partie du règne de la souveraine : celle de la maturité. Sofia Coppola décoiffe Marie-Antoinette avec des boucles peu dessinées, des cheveux presque lâchés... Trianon qui abrite la jeune femme est un havre de paix, loin de la cour et du protocole. Les cheveux, comme la reine, ne sont plus soumis aux codes sociaux. Dans le film de Benoit Jacquot, Marie-Antoinette à Trianon porte les cheveux lâchés, tombant sur ses épaules, libres : à son image. Elle n'a plus à assumer son rôle de représentation ; et lorsqu'elle revient à la cour, ses cheveux sont rose, signe qu'elle ne maîtrise plus les usages ou qu'elle s'en est totalement détachée.

C'est également le cas de Marie-Antoinette à Trianon dans *La Révolution française partie I* avec un grand chapeau lui couvrant le visage à l'image d'une paysanne ou d'une bourgeoise, bien loin de l'allure attendue de la reine. Elle est coiffée comme elle le sera durant presque tout le film : beaucoup de petites boucles sur le haut de la tête et de longs cheveux tombant sur la nuque. Sa coiffure, ici, semble assez secondaire car, à part les variations d'accessoires et d'ornements, elle demeure sensiblement la même. Je constate qu'avec les événements de la Révolution, bien qu'un soin particulier soit pris pour sa chevelure (à l'époque, son coiffeur Léonard vient la coiffer aux Tuileries tous les jours), elle se simplifie et se retrouve couverte d'un bonnet très régulièrement, signe de la fin du prestige de la monarchie, de sa perte d'influence et de puissance.

En effet, la Révolution française marque la fin des coiffures très travaillées de la souveraine. Dans le film de Charles Shyer, la coiffure de Marie-Antoinette, lorsqu'elle apprend qu'elle a perdu son procès dans l'affaire du collier, semble ne plus tenir, s'écroulant sur les côtés, ses cheveux tombant le long de son buste comme l'écroulement de la monarchie désormais inévitable. Cette image se retrouve dans *Marie-Antoinette*, lorsque la souveraine se présente au balcon avec ses boucles ne résistant pas au vent, puis quitte Versailles avec une coiffure aux boucles négligées, assez grossières, peu ordonnées. L'image du pouvoir des souverains est représentée dans les cheveux de la reine. Enfin, dans *Les Adieux à la reine*, dans la cour de marbre du palais, Marie-Antoinette semble ne pas avoir eu le temps de finir de se coiffer, prise à la hâte par les événements et leur promptitude. Ses boucles chutent et beaucoup

de cheveux sortent de la coiffure, comme impossibles à maintenir. La souveraine est face à son destin, lié au peuple et à leur colère qui la décoiffe.

Ce sont les films de 1989 qui nous montrent Marie-Antoinette durant la période révolutionnaire. Dans la seconde partie de *La Révolution française*, la reine et sa famille sont amenées au Temple. La coiffure de Marie-Antoinette se simplifie et devient plus austère, les conditions de vie changeant tout comme l'appréciation du peuple. Si elle entre dans la prison avec un grand chapeau, les cheveux bien coiffés, durant sa détention, le volume de sa chevelure est réduit et seul un bonnet blanc au ruban noir coiffe sa tête. C'est également le cas dans *L'Autrichienne* où la désormais veuve Capet apparaît avec des cheveux blancs, gris. Cette couleur n'est pas anodine. Tout d'abord, fait historique, les cheveux de Marie-Antoinette auraient blanchi précipitamment après la fuite à Varenne, dû au choc émotionnel. « Blanchis par le malheur », déclara même Madame de Lamballe, amie de Marie-Antoinette. Ensuite, la couleur grise ou blanchie de la reine affirme la non-culpabilité de la reine. Sans lui retirer sa responsabilité (elle n'a pas un cheveu blanc pur), les films prennent le parti de son innocence face aux accusations lancées lors de son procès.

Ses cheveux demeurent un élément symbolique de la royauté. Emprisonnée à la Conciergerie, Marie-Antoinette continua de se coiffer et d'entretenir son allure, geste sacré qui lui permet de conserver son humanité, sa féminité. En refusant de se soumettre à l'autorité par ce geste lié à son rang qu'elle conserve, elle affirme son attachement aux valeurs de la monarchie, ce que montre le film de Granier-Deferre. Il fait ainsi cohabiter la reine et la femme face à son inévitable destinée.

C'est lors de ses comparutions devant le Tribunal révolutionnaire que l'on retrouve ses usages de Cour. Elle est coiffée, donnant du volume à sa chevelure par un bonnet de lin décoré et rubané, coiffure traditionnelles des veuves. Cette coiffure est hautement symbolique ; Marie-Antoinette se positionne comme épouse du roi et exprime physiquement le deuil qu'on lui interdit de faire. De ce fait, elle atteste son lien avec la dynastie des Bourbons et avec la France, réinscrivant sa filiation à ces grandes familles. Marie-Antoinette, même déchue, demeure reine, coiffée symboliquement d'un bonnet comme elle porterait une couronne. Ce n'est qu'en lui coupant les cheveux, puis la tête, que les révolutionnaires la destituent de ce rôle à jamais. En reniant sa féminité, sa personnalité et sa liberté jadis exprimées par sa chevelure, les révolutionnaires privent Marie-Antoinette de sa souveraineté et suppriment, par ce geste, la monarchie absolutiste française.

Ainsi, les cheveux et le maquillage de la reine ont un rôle central dans la performance qui inscrit la reine et donc l'actrice dans son rôle, qu'elle soit dauphine ou souveraine. Ils sont un mode d'expression personnel, revisité pour correspondre à une vision d'une Marie-Antoinette

que l'on réécrit au présent, rendant alors sa mise en beauté intemporelle mais plus encore, rappelant combien elle lui permit de s'affirmer jusqu'au bout. Car bien que ne se voulant pas reine, Marie-Antoinette incarne une souveraine puissante et influente, grande femme d'influence du XVIII^e siècle.

Chapitre 4 :

Les différents visages de la reine

La modernité de Marie-Antoinette est de refuser la permanence des habits de cour aussi empesés que les rituels les accompagnant et de préférer aux grands paniers d'apparat les légères mousselines de Trianon qui permettent de se promener sans encombre.

Catriona Seth, « La reine des modes, du chic au kitch », *Marie-Antoinette, métamorphose d'une image*, Le Patrimoine, p. 56.

Régner et paraître à la Cour : étude du costume d'apparat, instrument politique.

Au XVIII^e siècle, le grand habit¹ n'a connu que peu de modifications depuis le siècle précédent. Ce costume d'apparat est une institution monarchique ancrée dans la Cour et ses usages telle une tradition ancestrale. « Les habits de Cour ne varient point et peuvent seuls nous retracer les habits de nos pères », écrit-on dans *Le Cabinet des modes* du 15 mai 1786. Ce vêtement dénote ainsi la préoccupation historique constante de l'époque en matière de costume; elle se tourne rarement vers le changement et l'évolution car profondément attachée à l'institution politique et royale qui, elle-même, demeure inchangée depuis des siècles.

Le grand habit est un habit du pouvoir, symbole de la puissance politique et culturelle de la France. Il devient un emblème de ces pouvoirs et, par conséquent, un signe important d'identification et de reconnaissance de la monarchie française. On le porte, à la fin du siècle, après les cérémonies du mariage, lors des grandes fêtes catholiques et des périodes de deuil.

Chez Sofia Coppola, Marie-Antoinette dauphine se conforme à cette tradition pour son mariage et adopte l'un de ces grands habits de rigueur pour l'occasion. Bien qu'on remarque

¹ Le grand habit de Cour est composé d'un corps rigide et d'épaulettes réglables dénudant le haut des épaules, se terminant en pointe et donc accentuant la taille. La jupe sur panier est richement ornée avec un bas de robe formant une traîne retirable. Le tout est rehaussé de broderies et de dentelles et est fait de la même étoffe avec une pièce de broderie triangulaire agrémentant le corps. Cet habit est construit à même le corps avec des pièces détachées corsetées. D'après François Boucher, *L'Histoire du costume en Occident, des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 4^e édition, 2008, p. 266.

un buste étroit qui souligne sa jeunesse et son inexpérience, la jeune femme n'a pas encore toutes les cartes en main pour révolutionner le vestiaire royal. Cette robe d'apparat, la seule aussi imposante que nous verrons dans le film aux paniers particulièrement larges, est ainsi le vestige d'une époque bientôt révolue : le siècle de Louis XV s'achève et une nouvelle Cour se met en place.

La robe de mariée est faite dans un taffetas de satin de soie, rehaussé de passementerie, de rubans et de dentelle. Elle reflète le savoir-faire de la mode et de l'industrie française dont la future reine se doit d'en être l'ambassadrice. Cette pièce est véritablement tournée vers l'importance de l'apparence et du lien que Marie-Antoinette entretient désormais avec la couronne : par ce mariage, elle devient dauphine et accède à l'une des plus hautes places de la société. Par cela, elle acquiert de nouvelles toilettes conformes avec son nouveau rang. En jouant sur la fantaisie et le faste, la robe richement garnie célèbre l'entrée de la jeune autrichienne dans la famille royale française dont elle fait partie pour toujours.

Les larges paniers à hauteur de hanches créent une silhouette imposante, celle d'une future souveraine. Néanmoins, le buste dont la pièce d'estomac finissant en pointe dessine une taille très fine et une silhouette fluette. Marie-Antoinette est encore une enfant que l'on voudrait femme. Ce vêtement l'oblige à l'être de par la charge qui est la sienne. Elle se retrouve propulsée dans le « monde des adultes », malgré des préoccupations d'adolescente. Le fait que la robe soit très rigide et corsetée, on comprend que Marie-Antoinette est soumise aux décisions de ses pères. Puisque dauphine, Marie-Antoinette n'est pas libre de ses choix et se plie aux exigences de l'étiquette.

Ainsi, lors de son couronnement, la reine impose ses changements et révoque le traditionnel grand habit de cour qui lui est exclusivement réservé. Ce grand habit de Cour est visible lors des fêtes du nouvel an, lorsque Marie-Antoinette salue madame du Barry dans la Galerie des glaces. Il se compose d'un manteau en soie ou satin noir, à revers en hermine. Cette fourrure symbolise la dignité, l'honneur, le pouvoir ainsi que la pureté morale¹. La reine incarne ces valeurs et, paradoxalement, on reprochera à Marie-Antoinette de n'avoir su l'être.

Le grand habit est de moins en moins porté à la cour de la jeune reine car jugé encombrant et archaïque. Il évolue en robe à panier plus simple, reflétant le goût de la souveraine à modifier les vieilles institutions en imposant son style vestimentaire « moderne ». Elle choisit donc une robe à la française qui est un habit de cour classique². Elle est plus facile à porter; mais par ce choix, la reine choisit de briser l'étiquette et assume sa volonté de changements. En effet, Marie-

¹ Paola Rapelli, *Symboles du pouvoir*, Hazan, Paris, 2005, p.44.

² L'habit de cour féminin est traditionnellement la robe à la française. D'immenses robes à panier couvertes de falbalas, de perles, de pierreries et de strass font ainsi le faste des cérémonies de cour. Ainsi, la robe de cérémonie, de théâtre et de bal est cette robe à paniers.

Antoinette accède au pouvoir et le manifeste par sa robe à la française toute de fils d'or brodée, différente de celle prônée par l'étiquette. La tenue demeure un costume d'apparat ; elle garde donc une très riche ornementation et les dentelles au niveau des manches appelées engageantes¹ (déjà présentes sur les robes de cour sous Louis XIV). Elle montre alors la richesse de la souveraine, sa nouvelle puissance et son influence à la cour et au-delà. Ce sont ces éléments décoratifs et ornementaux qui confèrent à la robe un impact visuel d'une grande présence à l'écran : Marie-Antoinette est reine comme le démontre son costume du couronnement.

Chez Sofia Coppola, la reine abandonne ces grandes robes, fuyant Versailles pour Trianon. Elle adopte alors un style plus simple, des robes aux lignes épurées, inspirées de la mode anglaise. On ne retrouvera ces costumes d'apparat qu'à l'aube de la Révolution, telle une réaffirmation d'un pouvoir royal vacillant.

En effet, dans *La Révolution française, les années Lumières*, à plusieurs reprises, Marie-Antoinette porte des habits de Cour. Ces robes à la française témoignent du luxe et de l'opulence qui règnent encore à la cour alors que le peuple gronde déjà.

La première apparition de Marie-Antoinette se fait dans une robe à la française montée sur paniers, en taffetas de soie brodé, rehaussée de dentelles et de bijoux. C'est la Reine de France en représentation qui nous est présentée. Sa coiffure à l'enfant au volume important, agrémentée de plumes, renforce l'importance de son statut social.

L'habit en cette fin de règne joue encore plus son rôle de représentation puisque nécessaire au maintien de l'équilibre social en vigueur depuis toujours, ainsi qu'au respect de la royauté. Présentant la reine dans une riche parure, ce premier costume contraste avec la misère qui accable le pays et souligne la certaine indifférence de la souveraine face à la situation sociale à l'extérieur du château.

Historiquement, il est vrai que Marie-Antoinette ne prit guère au sérieux les problèmes du pays, conservant des habitudes coûteuses. Sa jeunesse lors de son accession au trône et son manque d'éducation politique l'empêchèrent sans doute de réellement comprendre les enjeux de la crise que traversait la France. Reine, son rôle ne fut jamais politique et elle ne conseillera son mari sur les questions d'affaires étrangères que sous le joux de sa mère ou de son frère.

En exposant Marie-Antoinette dans une robe à la française, le réalisateur montre le visage d'une reine dépassée par les événements, trop insouciant pour songer aux conséquences de son inaction. On peut y voir un certain reproche fait à la souveraine de n'avoir su prendre les bonnes décisions au bon moment et d'être restée sourde à la colère du peuple.

¹ Manchettes de femmes comme des volants de toile, de broderies fines ou de dentelles prolongeant les manches mi-longues des robes, en usage au XVII^e et le XVIII^e siècle.

Lors des états généraux de mai 1789, Marie-Antoinette est grave dans son grand habit de Cour doublé d'hermine. Retrouver un tel costume affirme la situation délicate et exceptionnelle du pays et de l'ordre monarchique. Avec sa parure de bijoux qui renforce une silhouette déjà imposante, elle se présente en tant que souveraine devant l'assemblée. En effet, Marie-Antoinette est porteuse de l'ordre social établi ainsi que de l'importance de la puissance royale. Elle y tient son rôle de représentation malgré son manque d'intérêt pour les questions politiques, économiques et sociales abordées ; Son devoir de reine l'oblige à paraître bien qu'elle ne le souhaite pas vraiment.

Sa dernière robe à la française est sa dernière robe de cour qu'elle portera, linceul de son pouvoir. Durant le bal des officiers, la reine est acclamée, saluée, honorée comme son rang l'exige. Cette scène est une bulle dans laquelle Marie-Antoinette se réfugie alors que la Bastille est tombée et que la Révolution française vient de débiter. Sa robe est un ultime échappatoire, l'expression matérielle du refus de la souveraine de voir son monde tomber et ses privilèges disparaître. Toute son éducation transparaît dans ce costume : élevée pour devenir la reine d'un pays à son mariage, elle le demeurera jusqu'à la fin de ses jours. Marie-Antoinette, par cette ultime robe d'apparat, est le symbole d'une monarchie qui tente malgré tout de s'imposer et de tenir bon.

Sa position jugée « contre-révolutionnaire » se devine à travers cette pièce, renvoyant l'image du pouvoir, de sa force et de sa puissance désormais passée. Face à la soumission du roi qui ne peut faire autrement, Marie-Antoinette réaffirme sa liberté et sa volonté de ne pas se conformer à un rôle de reine passive que l'on attend d'elle; puisqu'on lui demande d'être reine, elle le sera.

On rencontre là un mouvement assez paradoxal à celui des années Trianon où Marie-Antoinette se rêvait être une femme normale, comme les autres. *La Révolution française partie I* ne montre pas cet avant et se concentre uniquement sur les dernières années de son règne en pleine tourmente.

Face à l'adversité, inquiète pour le sort de sa famille et le sien, la souveraine adopte une position qui l'impose en tant que monarque quitte à s'opposer à l'idéologie révolutionnaire nouvelle. Sa réaction de défense se lie avec une volonté de ramener les Français à la raison. Eux qui lui reprochaient de ne pas assumer son rôle, elle leur prouve qu'elle n'a jamais cessé de le tenir. Marie-Antoinette se présente alors comme une lumière dans la tempête, assumant un rôle presque millénaire auquel son peuple est habitué. Je justifie cette hypothèse par la couleur claire de la robe qui attire le regard ainsi que la forme de la robe choisie, à la française, qui dénote avec les uniformes identiques des soldats. Elle est la seule femme, la Reine de France. La première dame du royaume se propose de mener le combat à sa manière, contre une

révolution qui lui enlève tout ce qu'elle connaît jusqu'à lors. Le costume d'apparat lui permet, avant tout, de conserver les apparences et de masquer la peur qui la gagne.

Son destin se précise car peu après, Marie-Antoinette et sa famille sont contraints de quitter Versailles pour s'installer au palais des Tuileries, sous surveillance révolutionnaire. En allant à Paris, la reine laisse derrière elle les robes de Cour et revêt des vêtements traduisant désormais la fin de la monarchie comme elle l'avait connue. Ces habits de Cour symbolisent le passé et sont abandonnées comme l'idée de sauver la couronne de France pour la reine qui ne l'est plus tout à fait.

Benoit Jacquot filme également les dernières heures du règne et la position de Marie-Antoinette dans cette nouvelle page de l'Histoire. Elle n'apparaît qu'une fois en habit de Cour, sortant d'une audience avec le Roi et son conseil, suite à la prise de la Bastille. Le costume d'apparat est en taffetas de soie ivoire et blanc, brodé au fil vermeil et jupe à panier. Le petit volume de la robe, malgré une jupe en tissu épais et lourd, montre ô combien Marie-Antoinette se sent dépassée par les événements au dehors. Elle qui a fui le monde, se retrouve désormais à l'affronter. Cette robe d'apparat est une armure qui ne la protégera pas. En effet, l'amas de tissus qui se forme en bas de la jupe ainsi que la traîne sont un rempart autour d'elle mais aussi un moyen de dire que, reine, elle se pose au-dessus de la révolte. L'effet doré créé par les lumières ainsi que la richesse de l'ornementation du costume confirment sa place de souveraine et la puissance qu'elle incarne encore. Marie-Antoinette assure alors sa place auprès de son mari et rappelle l'importance du couple royal pour l'unité du royaume.

Pourtant, on devine la fragilité de la reine et sa peur dans sa posture renforcées par des épaules étroites, disparaissant dans une haute emmanchure bouffante ainsi qu'un buste très corsetté. De plus, on retrouve des roses ornant l'encolure droite : de couleur vieux rose, très ouvertes comme si elles étaient fanées, les fleurs présagent la fin du règne de Marie-Antoinette. Loin des petites roses de sa jeunesse, celles-ci représentent la beauté flétrie, ici l'évanouissement des splendeurs de la Cour de Versailles.

Une silhouette ambivalente s'esquisse, représentant le trouble de la reine. Dans un premier temps, Marie-Antoinette désire conserver le pouvoir. Elle se pense plus à même de gérer la situation mais elle est surtout une mère qui cherche à mettre ses enfants à l'abri. La richesse et la majesté de la robe d'apparat occupe une place essentielle dans la démonstration et l'affirmation du pouvoir monarchique. Dans un second temps, Marie-Antoinette est une femme face à son destin, qui fuit à nouveau à Trianon loin de l'agitation, à la recherche de la tranquillité. Les couleurs neutres et douces de ses costumes associées à une idée de protection créée par le travail du tissu de la jupe penchent vers l'hypothèse d'un retour « forcé », ou du moins nécessaire, dans son refuge de Trianon.

La silhouette chargée et semblant déséquilibrée, aux lectures contradictoires, démontre l'inaptitude de la reine à faire face à cette crise dont elle ne se relèvera pas. Non-préparée à une révolte d'une telle ampleur, comment Marie-Antoinette pouvait-elle deviner qu'elle en perdrait la tête ? Ainsi un aspect contemporain est insufflé par ce double message, nous amenant à réfléchir et à comprendre les actions de la reine. Son humanité est reflétée dans cette robe de parade qui ne parvient pas à cacher son inquiétude.

Ainsi, le costume d'apparat est un instrument politique au service du devoir de représentation de la reine. Symbole de la puissance royale, il est également le signe d'une tentative de résistance de l'ordre monarchique face à la Révolution, crise plus forte que lui. Pour Marie-Antoinette l'habit de Cour est une manière de jouer son rôle, de se montrer et de s'imposer malgré les interdits qu'elle rencontre. Par ses costumes de Cour, elle s'érige comme une reine forte mais soucieuse face à la tempête qui se dirige vers elle. Marie-Antoinette laisse entrevoir la mère, l'épouse, la femme qui se prépare au pire bien qu'elle tente de garder espoir. C'est là son rôle, celui qu'elle a tant essayé d'interpréter et qu'elle n'a jamais aussi bien joué. Car derrière la souveraine, les cinéastes ont cherché à montrer un autre pan de la vie de Marie-Antoinette : celle de la femme qui se cache sous la couronne.

Façonner l'intimité d'une femme devenue reine

Afin de comprendre la relecture de Marie-Antoinette, il faut s'intéresser au changement de représentation qui est fait d'elle. Je l'ai souvent dit mais les réalisateurs et réalisatrices des films du corpus ont valorisé l'image d'une reine à la recherche d'une existence différente de celle de sa condition : celle d'une femme « ordinaire ». Ainsi, en dévêtissant Marie-Antoinette, nous découvrons une nouvelle facette de sa personnalité, plus secrète. Ce sont les sous-vêtements (paniers, corset, jupons et chemises) qui sont porteurs de l'intimité de la reine. Délibérément exposés, ils brisent l'idée du corps historique de Marie-Antoinette pour dévoiler la Marie-Antoinette singulière. En effet, cette mise à nu révèle le corps royal dépossédé de ses attributs du pouvoir et ainsi montre la fragilité de l'être.

Chez Sofia Coppola, Marie-Antoinette est dénudée dès son arrivée en France. Ce corps nu est symbole de son manque de préparation à son prochain rôle de reine, de sa trop grande jeunesse pour exercer un rôle d'influence et de puissance aussi important. De plus, la nudité apparaît comme la preuve de sa virginité, nécessaire à la contraction de l'union avec le futur roi. Cet état brise celui de l'enfance, plongeant la jeune fille dans l'adolescence; elle est désormais capable de porter un enfant. La nudité représente ainsi son rôle de reine : elle est un

ventre qui doit grossir et donner un héritier à la couronne. En devenant dauphine et en se laissant dévêtir, elle dit adieu au passé pour accepter son présent. Son corps nu est un deuil nécessaire de la première partie de sa jeunesse.

Ainsi, la première vision de l'intimité de la reine est son contraire, puisque définie comme ce qui est intérieur et secret. En étant exposée dans le plus simple appareil à des inconnus, Marie-Antoinette prend conscience du rôle qu'elle devra jouer et des désagréments qu'elle devra subir. Elle s'y soumet, vêtue de simples bas et exposée au vent et au froid. Néanmoins, la jeune femme se réappropriera cet instant plus tard pour exprimer sa libération des carcans royaux. Fersen est devenu son amant et elle l'attend allongée sur un lit, portant les mêmes bas blancs tenus par des rubans bleus qu'à l'instant où elle entre en France. dauphine, elle subit une nudité forcée et proclame une virginité essentielle. Reine, elle joue avec son corps, s'amuse en suivant ses désirs et retrouve son intimité.

Cette même scène dévoile la structure de la robe notamment les paniers stylisés recouverts de frou-frou bleus. Les paniers étaient essentiels au maintien de la bonne forme de la jupe. Mais, en montrant ce qui ne doit pas être vu, ils dévoilent « les fragiles mécanismes qui soutiennent la représentation du pouvoir [et] symbolis[ent] l'exposition d'un système figé en décalage avec l'esprit de son temps »¹. La costumière dessine Marie-Antoinette telle une « victime » des règles de l'Ancien régime de par l'injonction qu'elle reçoit par le vêtement de se conformer à l'idéal que l'on attend d'elle. Par le premier formatage de l'intimité de la dauphine, la vieille Cour, au service d'une étiquette stricte, fait comprendre à la jeune fille l'importance de rentrer et de demeurer dans le cadre qui lui est assigné. Cependant, un détail permet de mettre en avant la personnalité de la jeune dauphine et le vent de modernité qui s'apprête à souffler sur les institutions : la forme des paniers. Ces derniers ne sont pas historiquement corrects et leur introduction dans une esthétique contemporaine allège leur aspect. Ils reflètent ainsi le refus, encore dissimulé, de Marie-Antoinette d'être une reine parfaite.

Pourtant, dauphine, Marie-Antoinette n'a d'autre choix que de respecter les règles imposées. Juste après son mariage, elle se retrouve en chemise devant toute la Cour dans sa chambre à coucher. La nuit de noces est fondamentale car elle unit le couple et doit leur permettre de devenir parents, ce que la société attend d'eux. Et encore plus de la future souveraine.

¹ Lise-Anne Simard, *Marie-Antoinette dans le désordre : raconter une personnage historique par le costume*, mémoire de master, Université de Montréal, mai 2010, p. 82.

Marie-Antoinette porte une chemise en soie blanche, rehaussée d'un col haut en dentelle et fermé sur le cou. Par cette encolure cachée, couvrant la pudeur de la jeune fille, l'inexpérience du couple (Marie-Antoinette a 14 ans, Louis guère plus). La chemise la protège des regards de la Cour qui pèsent déjà sur elle. La jeune fille est scrutée, au centre de toute l'attention, jusque dans son lit. On sent sa grande gêne face à ce lourd cérémonial; désormais sa vie sera rythmée, encadrée, regardée et jugée du matin jusqu'au soir. La présence de la Cour au sein d'un espace qui devrait lui être fermé explique la distance que cherche à instaurer Marie-Antoinette. Par son costume enveloppant son corps, elle exprime deux choses. La première est son haut rang : le corps de la future reine est sacralisé et sa « pureté » est exigée avant le mariage. La chemise ornée de dentelles nous rappelle qu'elle sera la reine de France et se doit d'être en représentation à chaque instant. La seconde est sa jeunesse et son décalage avec les usages de cette Cour. Elle retient encore son envie de libération et le mal-être d'être ainsi regardée.

Lorsque la dauphine se plie au cérémonial de la chemise, elle demeure plusieurs minutes nue avant d'être habillée d'une chemise de fin coton. La chemise est le sous-vêtement principal sur lequel sont ensuite montés jupons ou paniers puis la robe. Cette chemise presque transparente évoque la vacuité du rôle de reine (depuis la loi salique et l'absolutisme, les femmes n'ont plus de rôle politique dans la monarchie) et la futilité de ces règles centenaires, qui ne sont plus au goût de l'époque. C'est en leur nom que Marie-Antoinette doit couvrir son corps de ses bras pour le préserver des regards et du froid. Les us et coutumes de Versailles prennent une place importante dans l'intimité de la jeune femme qui s'y soumet malgré sa défiance. Elle n'est que dauphine et n'a pas l'influence nécessaire pour faire changer ce qu'elle n'aime pas; elle est prisonnière du système et de sa place en son sein.

Cette idée de n'être pas à sa place, d'incompétence se ressent lorsque Louis XV vient à mourir. Le nouveau couple royal est en tenue de nuit, nous rappelant que la mort peut frapper à chaque instant et n'importe qui. Ce costume pourrait se lire comme un *memento mori*, rappelant l'inévitable fin qui plane sur les hommes mais aussi sur la monarchie, une mise en garde pour le nouveau couple régnant. Marie-Antoinette est mise face à son destin dans cette tenue de saut de lit; elle devient reine sans le vouloir réellement et n'est pas prête à assumer une telle charge. La jeunesse et le manque de préparation des souverains. Néanmoins, Marie-Antoinette est une image de nouveauté et un soulagement pour le royaume, Louis XV étant devenu très impopulaire auprès de ses sujets. Vêtue telle une enfant, presque virgine dans sa robe de chambre en satin blanc, la jeune monarque incarne l'honnêteté, n'étant plus en apparat et ne pouvant rien dissimuler de ses émotions. En rendant cet instant public, si intimement douloureux, l'humanité de la reine est révélée. Elle devient une femme, au-delà de son rang, en

ne dissimulant pas l'universalité de sa crainte et de son chagrin. C'est la dernière fois chez la réalisatrice que la jeune reine expose ainsi son intimité au reste de la Cour.

En accédant au trône, Marie-Antoinette accède à un statut de femme plus libre. Elle peut désormais faire des choix sans l'aval préalable de Madame de Noailles. La libération de Marie-Antoinette des carcans l'entravant, Sofia Coppola l'illustre en filmant l'intimité de la souveraine dans deux lieux. Dauphine et jeune reine avant Trianon, Marie-Antoinette profite des petits boudoirs jouxtant ses appartements auxquels seule sa suite très proche peut accéder. Là-bas, elle échappe au protocole de la Cour et est souvent vêtue de chemises, de déshabillés ou encore de robes ouvertes dévoilant son corset.

Ce dernier est porté depuis l'Antiquité et n'a cessé d'évoluer en parallèle avec le statut et la place des femmes dans la société. Le corset, appelé à l'époque « corps » ou « corps à baleine », modèle le corps féminin pour lui donner une posture droite, affinant la silhouette. Ainsi, il est associé aux périodes prônant l'artificiel et l'outrance dans la mode, aux XVII^e et XVIII^e siècles, et ce notamment en France. En effet, Marie-Antoinette portait peu de corsets en Autriche et est obligée d'adopter cette coutume en devenant dauphine.

Il s'agit d'un vêtement aristocratique réservé avant tout aux classes privilégiées et aisées. Le corset distingue ainsi la femme noble de la femme du peuple, la noblesse du tiers-état. Au-delà de sa distinction sociale, il est un signe de moralité : dissimulant et modelant le corps de la femme, il retient également son caractère. Par cette entrave physique, Marie-Antoinette est alors enfermée dans ces codes sociaux et moraux, perdant sa liberté et son enfance pour devenir une image idéale de dauphine de France. Le corset impose à Marie-Antoinette la conformité de son corps face aux attentes que l'on a d'elle mais aussi lui impose de respecter les codes de son nouvel environnement. Il témoigne alors d'une « adéquation entre hiérarchie sociale et hiérarchie du paraître¹ ».

Le corset esquisse un certain tableau de la future reine : une femme docile, agréable, irréprochable. C'est une vision de la société et de la place occupée par les femmes et par Marie-Antoinette. Assujettie à l'autorité masculine et infantilisée, la jeune femme n'a aucun rôle politique : elle se doit d'être épouse et mère. En ne l'introduisant pas à quelques notions politiques, elle est laissée dans une ignorance qui provoquera sa chute quelques années plus tard. En portant le corset même dans son intimité, Marie-Antoinette tente de répondre aux attentes que l'on a d'elle.

Mais à Trianon, Marie-Antoinette abandonne cette allure corsetée et rigide. C'est une libération symbolique en refusant de le porter désormais. Par ce geste, la souveraine n'est plus

¹ Laurie Barao, *Corps et corsets, du milieu du XVIII^e siècle à la fin des années 1820*, mémoire de master, Université Lyon 2, 2019, p. 14.

le portrait de la monarchie mais celui d'une femme qui s'incarne sans sa famille, sans sa fonction. Désormais, elle façonne son image de femme qui choisit d'être représentée pour ce qu'elle est et non pas pour ce qu'elle représente. Marie-Antoinette au cinéma, en délaissant le corset, décide de ne plus symboliser la couronne et choisit d'être elle-même. Ainsi, l'acte révolutionnaire de la reine passant par la mode, sera repris durant la Révolution qui abolira le port du corset puisque jugé séparant les classes sociales les unes des autres.

La question de la place du corps peut être abordée avec la chemise de nuit de Marie-Antoinette dans *Les Adieux à la reine*, déjà citée. Cette chemise permet de revenir aux formes naturelles du corps. Sans panier ni corset, ce n'est pas le corps de la reine qui est filmé mais celui de Marie-Antoinette elle-même. On observe alors une déconstruction de l'imagerie corporelle de la souveraine. Ses robes imposantes, richement ornées, créent une distance avec le reste du monde. Mais en chemise de nuit, elle est une femme sans titre ni couronne. Le symbole qu'elle renvoie est aussi celui des derniers jours de la monarchie absolue et de la fin de ses privilèges. En se présentant vêtue comme n'importe quelle femme, Marie-Antoinette ne cherche pas à paraître et à incarner la reine quelques soient l'occasion et les personnes qui l'entourent. La monarchie met en lumière, prémonitoirement, le statut qui sera bientôt le sien : la citoyenne Capet.

Dans *L'Affaire du collier*, l'intimité de Marie-Antoinette se dévoile lorsqu'elle apprend le verdict du procès. Elle qui se voulait désignée innocente, la reine est incriminée et s'effondre en larmes dans son boudoir. Elle porte un déshabillé bleu et une chemise, ses cheveux sont décoiffés. C'est la douleur et le drame qui se ressentent dans ce costume. Marie-Antoinette perd, pour toujours, l'opinion favorable du peuple. Elle dévoile alors, dans son intimité désordonnée, ses sentiments les plus profonds. En s'écroulant à terre, on entendrait presque sa couronne se briser.

Par le manque de royauté de cette tenue, le personnage de la reine se retrouve désacralisée. Sa chemise ainsi montrée empêche Marie-Antoinette d'être un élément de la mise en scène du pouvoir absolu. Elle sera, dans peu de temps, une femme perdant tout, même son statut de souveraine, dans l'aspect rassembleur, protecteur et d'admiration. Elle n'incarne déjà plus les valeurs qu'elle devait personnifier. Le renoncement et le désenchantement irriguent le costume. En effet, Marie-Antoinette prend conscience de la fin de son monde, ses paupières s'ouvrant brusquement. Mais que peut-elle y faire ? Dans le relâchement de sa chemise de nuit, elle semble renoncer à son statut de reine face à la fin d'une époque. La chute est inévitable...

Et cette chute se voit dans les films *Marie-Antoinette* et dans *La Révolution française partie I*, lorsque la reine se prosterne devant la foule en colère. Elle est, dans la première œuvre, vêtue d'une chemise blanche et d'un déshabillé et dans l'autre, d'une robe d'intérieur

rapidement enfilée très simple, sans fioritures et plutôt ancienne. Ainsi soumise au regard du peuple, Marie-Antoinette représente la monarchie qui s'effondre, déstabilisée par cette révolte qui nie son pouvoir millénaire. Ces costumes mettent en avant le désarroi de la souveraine face à son destin bouleversé. La Révolution française s'étend donc jusqu'à l'intime pour le détruire, envahissant la sphère privée de la reine. Exposée en chemise ou en vieille robe, tirée précipitamment du lit, Marie-Antoinette n'est plus une reine : elle est observatrice de son milieu de vie qui se décompose, d'une révolution intérieure inénarrable.

De ce fait, la chemise incarne l'essoufflement du système politique pourtant en place depuis des siècles. Elle représente l'échec de Marie-Antoinette de n'avoir su être la reine de France escomptée. Cet ultime costume à Versailles signifie pour la souveraine une intimité volée au nom d'une révolution, la fin de sa vie privée. Plus encore que lors de son règne, elle sera prisonnière des regards indiscrets, de l'intrusion répétée des révolutionnaires dans sa vie et ses secrets pour l'accuser et la condamner.

La reine déchue ou la démonstration stylistique de la Révolution française

La Révolution de 1789 bouleverse le règne de Louis XVI et la vie de sa famille. Marie-Antoinette perdra, en quelques années, son titre, sa demeure, son identité et sa vie.

La Révolution française, ce sont dix ans de bouleversements socio-politiques importants qui changent, pour toujours, le système gouvernemental et institutionnel du pays. Après des décennies de famine et de pauvreté, le peuple se soulève et provoque la destruction de la monarchie absolue, incapable de répondre aux besoins et aux requêtes de ses sujets. La couronne est prise à partie par la noblesse qui refuse les changements nécessaires comme l'abolition de leurs privilèges notamment financiers. En somme, la Révolution est une crise inévitable à l'aube d'un nouveau siècle répondant à une nécessité d'évolution de la part du pouvoir mis en place.

C'est durant cette période, le 16 octobre 1793, que Marie-Antoinette sera guillotinée, après un jugement arbitraire par le Tribunal révolutionnaire. En effet, l'ancienne souveraine incarne les attributs négatifs de la monarchie et ses excès. Elle est une « présence symbolique du pouvoir royal » qui ne peut être maintenu. En guillotinant l'ancienne souveraine, la jeune République mise en place affirme sa légitimité et se fait accepter. Mais la Révolution française

se fait en plusieurs étapes; Marie-Antoinette va connaître plusieurs états avant d'être la prisonnière de la Conciergerie.

Sofia Coppola et Benoit Jacquot filment les premiers instants de cette palpitation anormale d'un rythme pourtant immuable. Les costumes de *Marie-Antoinette* sont empreints de simplicité comme si la reine s'apprêtait à partir ou partirait sur le champ si elle le pouvait. Ses robes sont de couleurs unies, peu chatoyantes, révélant la gravité de la situation et, sans doute, de l'inquiétude qui traverse la reine à cet instant. A contrario des premiers costumes du film, ceux des derniers jours du règne de Marie-Antoinette ne sont pas ornés et elle ne porte pas de bijoux. Désormais Versailles s'éteint et ne renaîtra plus de ses cendres. Les jours sont comptés. Le manque d'apparat des tenues de Marie-Antoinette annonce la fin de la monarchie et le statut de reine.

Lorsque la reine dit adieu à ses amis et à sa Cour proche quittant Versailles, il semble qu'elle part avec eux. Elle porte une robe redingote bleue dans un tissu plutôt léger. Elle est idéale pour un voyage en calèche. Le dos est renforcé par des bandes fines, créant un effet molletonné pouvant supporter une longue route. Ajoutons à cela, un col volanté remontant sur le cou comme pour la protéger des désagréments de la poussière. Cette silhouette de voyage, discrète, serait idéale pour traverser les frontières sans éveiller les soupçons. La coupe très simple du costume a une connotation moderne, notamment les manches qui correspondent à celles que l'on pourrait trouver aujourd'hui. Elle contraste avec les robes des voyageuses, plus sombres et plus « datées ». Désormais, Marie-Antoinette est seule à la Cour où plus personne ne partagera son style comme autrefois. Cette modernité qui avait rassemblé, l'isole à présent. Tel un message lancé à la reine depuis notre époque, ce costume semble inviter Marie-Antoinette à fuir avec ses amis. Mais, puisque restant attachée à sa figure de reine par une robe différente de la Cour, elle prouve sa fidélité à son mari. Elle reflète le courage de la reine malgré la peur.

Dans *Les Adieux à la reine*, Marie-Antoinette voit également son amie Gabrielle de Polignac la quitter mais surtout voit le roi partir pour Paris. Dans cette scène, elle arbore une robe à l'anglaise dans un style « à la harpie ». Bleue et blanche, la robe est aux couleurs du roi et de Dieu, soulignant les liens très forts de Marie-Antoinette à la monarchie de droit divin qu'exerce son époux. Son allure helléniste, très à la mode à l'époque, peut tendre à faire le parallèle avec les héroïnes de tragédie antique au destin scellé et au sort funeste. Sa présence théâtrale provient du jeu de couleurs et de motifs. En effet, on remarque sur la bordure de la jupe, un motif de triangles répétés. Plusieurs symboliques sont rattachées au triangle pour ce costume.

Tout d'abord, le triangle représente la Sainte Trinité. Marie-Antoinette est reine d'un État de droit divin. En se rattachant à Dieu, peut-être que la souveraine lance une prière au Seigneur afin qu'Il lui vienne en aide face aux épreuves qui s'esquissent. Le triangle est en géométrie, signe d'équilibre et de stabilité. Or ces deux notions manquent à la monarchie en ces temps orageux. Marie-Antoinette tente de les invoquer à travers ce motif, tel un masque de déni présenté à la foule. Le but de la souveraine est de ramener la paix dans le royaume et de ramener un équilibre mettant fin à cette révolte. Enfin, il évoque l'unité, l'association des opposés. Marie-Antoinette incarne une figure de rassemblement alors qu'elle ne cesse de diviser. Essaye-t-elle de racheter ses erreurs passées en devenant figure d'union, une femme dans laquelle son peuple peut se retrouver ? Benoit Jacquot livre une vision crépusculaire de la Révolution française. En effet, dans son costume de tragédie grecque, Marie-Antoinette échouera dans sa tentative de paix car elle est retenue par son devoir envers la couronne. Ces liens sont dessinés par les rubans qui ornent la robe dans le dos et sur l'encolure. Marie-Antoinette est profondément attachée à son rôle de reine et ne veut pas y renoncer. Les rubans prolongent la fierté de la reine et son incapacité à changer. Sans doute qu'elle ignore comment le faire et ne songe pas à l'éventualité de perdre son titre, car trop modelée et depuis toujours par le rôle de sa vie. Cependant, les rois ne font plus l'Histoire. C'est le peuple, déclencheur de la Révolution française, qui devient un acteur de premier rang, un acteur historique. Cette dernière robe met en scène une femme prise dans la tourmente.

Les adieux au château de Versailles clôturent le film *Marie-Antoinette*. Louis XVI, Marie-Antoinette et leurs enfants quittent le palais pour celui des Tuileries. Marie-Antoinette part de Versailles dans une robe bleu ciel, rappelant celle de son arrivée. La boucle s'achève : le règne s'éteint et ils ne rentreront jamais chez eux. En faisant un rappel de sa première tenue à la Cour, Milena Canonero suggère que la souveraine a conservé son innocence, ignorant ce qu'elle s'apprête à vivre. Au fond, elle n'a peut-être pas autant changé qu'on le pense : elle demeure la jeune fille pleine d'espérance quant à son destin et en sera déçue... On comprend que ses erreurs sont celles d'une femme qui n'a pas eu le choix de sa vie et de sa place. En effet, le déterminisme social régit l'Ancien régime et Marie-Antoinette en est une « victime ».

Lorsqu'elle revêt son manteau, elle pressent un long voyage. Celui jusqu'à Paris, très perturbé par les Français venus voir le roi et sa famille mais aussi celui vers la fin de sa vie, plein de péripéties et d'épreuves. En quittant Versailles, enceinte protectrice, le piège de l'Histoire se referme sur la reine. Le monde d'avant s'écroule et le nouveau n'est pas accueillant car rempli de rancœur et de reproches.

Ce sont les films du bicentenaire de la Révolution (*La Révolution française* et *L'Autrichienne*) qui se penchent sur l'après-14-juillet. Dans la première partie de *La Révolution*

française, Marie-Antoinette est montrée aux Tuileries, sa nouvelle résidence. Son rôle a changé : elle est reine d'une monarchie constitutionnelle. Si elle ne pouvait se vanter que d'un pouvoir de représentation sous l'Ancien Régime, désormais elle n'est que l'épouse de Louis XVI.

N'étant plus dépositaire de la culture et de la mode en France, ses robes se simplifient. Elles perdent de leur volume par la suppression des paniers ou le choix de paniers plus étroits, voire même de simples jupons. Les étoffes sont « pauvres » en cotonnade ou en lin, loin des soieries ou des velours de Versailles. Si ces dernières étaient rehaussées de broderies et de riches dentelles, celles des Tuileries sont soulignées d'imprimés, notamment de rayures, et les dentelles sont plutôt montées sur tulle les rendant moins raffinées. Cet appauvrissement de l'allure souligne le « déclassé » social et politique de la souveraine. Marie-Antoinette prend l'allure d'une citoyenne : par l'adoption d'un style plus bourgeois, elle est forcée d'accepter son nouveau statut. Mais dans ses robes plus discrètes, elle passe inaperçue lorsqu'elle conseille son mari sur sa politique. En se positionnant au second plan par des tenues plus sobres, elle ne joue pas moins un rôle influent, à l'image de Madame de Maintenon¹.

Pourtant, elle tente encore de sauver les apparences lors de la fête de la Fédération où elle se veut symbole d'union. Ce costume est aux couleurs de la Nation. Le blanc pour le roi, le rouge pour le peuple et le bleu pour la ville de Paris, cœur de la Révolution et du pouvoir. On retrouve également le motif triangulaire à l'intérieur de son chapeau. Discret et camouflé, ce dessin ainsi placé nous fait comprendre que Marie-Antoinette n'a aucune chance de réussir dans son entreprise de paix et de conciliation. D'ailleurs, le blanc est dominant dans ce costume : Marie-Antoinette restera fidèle à la couronne jusqu'à sa mort. Malgré les événements qui l'éloignent de son rôle, la souveraine tient à le conserver envers et contre tous. Son attachement profond à la monarchie est indélébile et éternel.

Pourtant, elle porte une robe à l'anglaise, loin de ses costumes d'apparat qu'elle devrait porter en représentation officielle. Sa tenue reflète la place que Marie-Antoinette occupe désormais et l'idée d'une égalité entre le citoyen et le souverain que tente d'ériger la Révolution.

Ces robes renforcent d'autant plus le contraste avec Versailles. Marie-Antoinette a peu de costumes en comparaison avec le début du film. De plus, elle les reporte dans plusieurs scènes (comme la robe à l'anglaise rayée de gris avec un col en dentelle). C'est presque un reproche adressé à la souveraine, tel un prix à payer pour ses années de légèreté et

¹ Françoise d'Aubigné, dite Madame de Maintenon, sera la seconde épouse de Louis XIV. Sans que l'on puisse lui reconnaître une influence certaine sur la politique du roi, Madame de Maintenon fut souvent consultée par le monarque sur de nombreuses questions (bien que ses conseils ne soient que rarement appliqués) et chargée de missions auprès de la famille royale. Son influence modéla la fin du règne de Louis XIV, le menant vers une plus grande piété et une certaine austérité.

d'insouciance. Ses robes s'assombrissent tel le pressentiment des journées sombres, qui s'annoncent. Les tons ternes (beige, gris...) de ses costumes insistent sur le déclin de sa Majesté. Plus elle aide son mari et s'ingère dans la politique du pays, plus elle ternit sa réputation et donne à ses opposants de quoi l'attaquer.

Le jour de la prise des Tuileries, sa robe est grise et froissée. Marie-Antoinette est forcée de quitter une nouvelle fois sa demeure et laisse tout derrière elle. La monarque sera bientôt emprisonnée car « désormais, il n'y a plus de roi en France » déclare Louis XVI à son fils. Marie-Antoinette n'est plus reine : elle devient la citoyenne Capet. Cette dernière robe symbolise le renoncement à son titre, la fin de la lutte pour la préservation de l'ordre monarchique millénaire.

Marie-Antoinette est prisonnière du Temple suite à son arrestation. Elle y arrive avec une robe redingote beige telle la poussière soulevée par la traversée de Paris, ultime moment de liberté. Elle est dépossédée de ses effets comme lors de son arrivée en France; elle ne conserve pas la robe de son ancienne vie et elle enfile celle de son présent qui ne doit pas lui rappeler son passé de reine. On la retrouve lors des émeutes de septembre 1792¹ dans une robe à l'anglaise bleu nuit. Austère et sans parure, elle apparaît dans sa tenue de prisonnière. C'est le deuil d'une vie qui commence face aux événements tragiques qui marquent l'ancienne souveraine. Par ce manque d'ostentation, Marie-Antoinette essaye de se faire oublier pour échapper au pire. En adoptant une position de victime (ce qu'elle est face à l'effroi de la Révolution), cherche-t-elle à se faire pardonner ou exprime-t-elle des regrets ? Si les deux peuvent trouver un écho dans son costume sombre, ce dernier rappelle que Marie-Antoinette n'a pas su écouter son peuple à temps et est l'une des responsables de sa condition.

A la mort de son mari, elle recouvre cette même robe d'un châle noir : elle sait qu'elle sera la prochaine; l'espoir meurt avec son époux. Elle incarne là parfaitement la citation de Stefan Zweig : « une femme ordinaire martelée par les coups d'une trajectoire extraordinaire »². Car la simplicité et le dépouillement de ses costumes au Temple ne parviennent pas à lui retirer sa majesté. Elle la dégage par le tombé parfait des costumes, sa manière de les occuper et de les faire vivre; sa prestance est indéniable. L'âme de Marie-Antoinette rejaille sur le costume. Elle demeure une altesse royale même déchue.

¹ Les Massacres de septembre se déroulèrent du 2 au 6-7 septembre 1792 à Paris majoritairement. Les Parisiens allèrent dans les prisons pour exécuter brutalement nobles, prêtres réfractaires et prisonniers de droit commun. On considère qu'il s'agit d'une réponse du peuple face à un climat de tension politique. Une menace d'invasion étrangère court suite à la prise des Tuileries du 10 août de la même année et l'emprisonnement de la famille royale au Temple. Mais il s'agit surtout d'une démonstration de la montée de la violence généralisée face aux « ennemis de la Nation ».

² Dans *Marie-Antoinette*, Le livre de poche, Paris, 1999.

Le film *L'Autrichienne* dépeint les derniers mois de Marie-Antoinette, désormais prisonnière à la Conciergerie. C'est sans grandeur qu'elle y est conduite de nuit. Sa tenue d'une rare simplicité est composée d'une jupe, d'un caraco en cotonnade épaisse et d'un fichu à l'effet poussiéreux sur ses épaules. Depuis la mort de son mari, la reine subit de mauvais traitements, notamment psychologiques puisque séparée de son fils puis de sa famille. Sans son époux, elle ne peut prétendre à aucun rôle en France. Encombrante pour le régime, sa gêne s'exprime dans ce premier costume patiné. D'apparence usé et porté depuis plusieurs jours, le vêtement fait de Marie-Antoinette une femme d'un passé révolu que l'on veut effacer. Elle est mise à l'écart, dans un costume qui la fait passer inaperçue dans la nuit. Après tout, elle est le dernier symbole fort de la monarchie française, un souvenir poussiéreux lié à un sentiment honteux dû aux excès des siècles et des monarques précédents. Le pouvoir révolutionnaire accable l'ancienne souveraine d'avoir profité des privilèges de son rôle plus que quiconque. Pourtant, le choix de la couleur blanche n'est pas anodin. Il apporte une balance dans le premier jugement que le spectateur pourrait avoir de Marie-Antoinette; un jeu entre la notion de responsabilité et de culpabilité s'installe alors. L'ancienne souveraine peut être reconnue comme responsable de sa condition car n'a pas su écouter son peuple à temps mais ne pourrait être coupable car victime d'un système qu'elle a toujours connu et qu'elle ne pouvait pas combattre.

La reine n'en est plus une; en l'appêtant d'un costume sans majesté, manquant de raffinement et de délicatesse, il semble, socialement du moins, lui retirer sa noblesse. Sa tenue souligne la place qu'elle occupe désormais : elle qui fut tout en haut est désormais tout en bas.

Cependant, lors de son procès, Marie-Antoinette fait renaître la souveraine qu'elle était car, par certains détails, prisonnière ou sur le trône, elle n'oublie pas son devoir de représentation. Aussi bien dans *L'Autrichienne* que dans *La Révolution française partie 2*, Marie-Antoinette est vêtue d'une robe à l'anglaise noire, renforçant la douleur qui est la sienne et l'austérité de sa condition. Dans le premier film, le costume se compose d'un bustier baleiné au col rehaussé d'un volant de tissu, avec une jupe assortie, d'un fichu blanc rentré dans l'encolure du bustier et d'un châle blanc en coton fin tombant sur ses épaules ainsi que d'un bonnet avec dentelle. Celui de *La Révolution française* est similaire malgré une composition moins riche : elle ne porte qu'un châle blanc croisé sur sa poitrine. La veuve Capet se présente au tribunal comme elle se présenterait à un événement important à la Cour. Elle reproduit, sans nul doute consciemment, les habitudes qui furent les siennes. En se parant du peu qu'elle a, elle affirme sa dignité et le maintien de sa majesté. Elle montre par là sa défiance envers le tribunal qui la condamne déjà, et elle retrouve son impétuosité, mettant en lumière la femme audacieuse qu'elle est. Car Marie-Antoinette sait qu'elle a perdu d'avance; elle veut donc être jugée et mourir en reine ; ainsi elle ne subit pas son destin mais l'affronte avec bravoure.

Dans le film de Granier-Deferre, la prisonnière de la Conciergerie dissimule son corps meurtri par la Révolution et les bouleversements qu'elle a endurés. Elle donne l'image d'une femme malade, presque mourante quand elle n'est pas sous le regard de ses juges¹. Jamais elle ne laisse paraître son chagrin, sa crainte ou la déficience de son corps. En se couvrant de couches, elle crée une armure qui la protège des attaques de l'institution judiciaire. Néanmoins, elle est affectée et vulnérable : plus les jours passent, plus sa charlotte et son châle se défont et ses cheveux sont même lâchés. Même si Marie-Antoinette n'a plus d'espoir depuis longtemps, sa force morale l'oblige à se défendre et à toujours dire la vérité. Celle-ci n'est ni crue, ni entendue et cela affecte son moral déjà bas. Son costume, en s'étiolant, transcrit sa résignation et l'acceptation de son sort.

Lorsqu'est prononcé son verdict, la reine est seule. Elle dénoue le haut de sa robe. Ce mouvement salutaire la libère de son chagrin et de sa souffrance morale et physique. C'est la dernière fissure qui brise son masque de reine. Il s'agit d'une femme face à la mort et par cet acte symbolique, elle devient une image universelle de l'Homme accueillant, osons dire contre son gré, l'inévitable. Avec ce costume vivant et modulable par un geste quotidien, Marie-Antoinette incarne la nécessaire acceptation de la mort.

Pour finir, il y a la mort de la souveraine. Les deux films optent pour des propositions cinématographiques différentes pour cet ultime costume. Dans *La Révolution française*, Marie-Antoinette est revêtue d'une chemise blanche toute simple. Elle se présente à la mort en toute humilité, sans n'avoir rien à se reprocher ou à cacher. Elle monte ainsi à l'échafaud en innocente. Presque nue, la veuve Capet confirme à demi-mot un procès truqué et une culpabilité plus que remise en question. Elle peut être associée à une image de sainte vêtue de rien, sacrifiée pour sa croyance et ce qu'elle représente, nuisant au pouvoir. Elle est livrée dans sa chemise de martyre de la Révolution. Marie-Antoinette demeure souveraine, ne pouvant renoncer à son identité profonde.

Pour *L'Autrichienne*, Marie-Antoinette est d'abord mise à nu devant les gardes pour vêtir sa tenue de condamnée. Ce moment renvoie au cérémonial matinal à la Cour qu'elle subissait en tant que reine. Cette nudité forcée et imposée la met en position de faiblesse. Se dessine alors un contraste entre le courage de la reine et la peur humaine qu'elle ressent face à la mort. Pour son dernier voyage, son costume est proche de l'original, décrit de la même manière par

¹ Marie-Antoinette aurait développé au cours de sa captivité un cancer de l'utérus ou une ménopause précoce qui lui causèrent des écoulements de sang et qui l'affaiblissaient considérablement. Robespierre aurait fait venir son médecin personnel afin de ménager la reine qui lui aurait rapporté ses soucis de métrorragies chroniques. D'après Cécile Beryl, « Le sang malade de Marie-Antoinette dans les sources des mémorialistes : comment déconstruire une écriture de la Terreur ? », *Dix-huitième siècle*, vol. 40, n°1, 2008, p. 469-483.

plusieurs témoins¹ bien que demeurant une interprétation liée à l’imaginaire collectif de la représentation des derniers instants de Marie-Antoinette. Il se compose d’une chemise en coton épais et brut, resserrée à la taille, d’un caraco volanté à l’arrière en coton côtelé. Ses cheveux coupés sont couverts d’un bonnet de lin avec un ruban noir. Là aussi, on tente de lui faire renier son ancien statut de reine car elle est sans jupon ou corset. Ce costume dépouillé, la faisant passer pour une pauvre femme, lui permet d’exprimer toute sa dignité face à son sort. Parce qu’elle s’apprête à s’exposer à la vue de son peuple non pas comme une monarque mais comme une femme dans laquelle chacune pourrait se reconnaître, Marie-Antoinette meurt, encore une fois, avec courage et humilité.

Dans les deux cas, Marie-Antoinette porte du blanc car on lui refusera le deuil de son mari de peur qu’elle ne rappelle son souvenir à la population, pouvant être encore attachée à son ancien souverain. Pourtant, le blanc est une couleur divine et le roi étant de droit divin, il en fit sa couleur. La reine porte fièrement la couleur de la royauté qu’on exécute.

La sobriété de ses costumes exprime le temps qui passe. Elle naquit nue pour être emmaillottée dans un linge blanc et elle meurt dans son linceul qui enveloppera sa dépouille pour l’éternité. Dans ce costume virginal, la dernière ligne de l’existence de Marie-Antoinette s’écrit tel le liseré noir qui orne son bonnet dans le film de Granier-Deferre. Par sa simplicité voulue, la condamnée est placée au centre de l’attention. Sont alors renforcées sa droiture, sa franchise et la candeur qui l’ont toujours caractérisée. Mais les costumes de la reine ne seraient traduire leur influence sur sa perception et son dessin sans l’aide des couleurs, maintes fois évoquées succinctement.

¹ « Elle avait un jupon blanc dessus, un noir dessous, une espèce de camisole de nuit blanche, un ruban de faveur noir aux poignets, un fichu de mousseline unie blanc ; un bonnet avec un bout de ruban noir [...] ». G. Lenotre, *La Captivité et la mort de Marie-Antoinette : les Feuillants, le Temple, la Conciergerie, d’après des relations de témoins oculaires et des documents inédits*, Perrin, Paris, 1897, p. 274-275.

Chapitre 5 :

Le costume en évolution par le travail de la couleur

Sofia m'a apporté une énorme boîte de délicieux macarons Ladurée comme un présent, mais elle m'a aussi dit qu'elle voulait que leurs couleurs pastel inspirent celles de la palette des costumes de *Marie-Antoinette*.

Milena Canonero pour Keaton Bell, « "It Was Like Hosting the Ultimate Party": An Oral History of Sofia Coppola's *Marie Antoinette* », *Vogue*, 29 octobre 2021

Le langage des couleurs pour accompagner le récit

La couleur peut être définie comme « la qualité de la lumière que renvoie un objet et qui permet à l'œil de le distinguer des autres objets, indépendamment de sa nature et de sa forme¹ ». La couleur est donc la manière dont les surfaces des corps affectent notre perception. On peut distinguer deux « catégories de couleurs », influant sur nos sens et notre intellect. Tout d'abord, nous trouvons les couleurs dites « vraies ». Ce sont celles qui rappellent exactement le corps (inerte ou vivant) qui la revêt dans la nature. Puis, elles seront « conventionnelles » quand elles sont appliquées à l'Art dans toutes ses formes c'est-à-dire non conformes à la réalité des objets tels qu'ils sont dans la nature². Néanmoins, aucune image, aucune œuvre d'art ne reproduit le réel avec une scrupuleuse exactitude colorée ; les couleurs de l'art sont donc différentes de celles de la réalité, lissées ou accentuées, biaisées en somme, pour représenter la vision de l'artiste.

Notre perception est biaisée à cause de nos appartenances sociales, géographiques, religieuses... Il est donc difficile d'émettre un consensus sur la symbolique d'une couleur et sur sa classification (naturelle ou artificielle). En effet, l'analyse de la couleur s'effectue dans un contexte particulier ; la couleur caractérise un objet mais cette même couleur transmet un message sur un objet, une personne ou une situation. Selon par qui, comment et à quelle fin elle

¹ CNRTL.

² D'après Frédéric Portal, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen-Âge et les temps modernes*, Treuttel et Würtz, Strasbourg, 1857.

sera employée, son sens différera sans doute. Comme l'écrit Michel Pastoureau : « c'est la société qui « fait » la couleur, qui lui donne ses définitions et ses significations, qui construit ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux »¹.

La perception et la définition des couleurs sont liées à des données psychologiques, physiologiques et culturelles. Ces dernières témoignent de l'évolution complexe d'une construction sociale que l'on ne pourrait généraliser à l'ensemble des sociétés d'hier et d'aujourd'hui à travers le monde. Ainsi, les couleurs sont pensées dans un environnement socio-culturel précis et évolutif ; nos codes et nos histoires déterminent la manière dont nous percevons et recevons une couleur. Ce sont les mêmes qui influent sur notre façon de les interpréter. Et l'histoire de l'art montre bien qu'il n'existe pas de théorie définie et définitive quant à leur signification.

La couleur est, de ce fait, un fait de société. « Elle ne prend son sens, elle ne fonctionne pleinement du point de vue social, artistique et symbolique que pour autant qu'elle est associée ou opposée à une ou plusieurs autres couleurs »² poursuit Pastoureau. C'est en la pensant dans un tout construit que l'on peut comprendre une couleur, en la considérant dans un ensemble qui dépasse la simple analyse contemporaine. Les couleurs sont un témoin de l'Histoire qui aide désormais à construire des récits.

Étudier la couleur revient à s'intéresser à une gamme chromatique ou à une gamme de couleurs, essentielle au cinéma et dans les costumes. Un film, ses costumes et leurs gammes chromatiques s'inscrivent dans un contexte précis et reflètent des enjeux économiques, politiques, sociaux et culturels importants. Ils proposent une vision de l'Histoire et de ses personnages à laquelle nous sommes invités à adhérer de manière presque inconsciente.

Les films en couleur sont aujourd'hui la norme. Mais l'utilisation de la couleur dénote des évolutions techniques, technologiques et sociales du cinéma depuis son invention. Néanmoins, dès l'apparition de la couleur, celle-ci est utilisée pour les films historiques. La couleur est alors un rappel du lien avec le passé, le noir et blanc étant la norme en vigueur pour la plupart des films. Ces films colorisés puis en couleur diffèrent de ceux qui rappellent l'expérience quotidienne du spectateur. Ils mettent en scène des récits mythiques et des personnages du passé. Les couleurs permettent de souligner l'éloignement de la réalité des genres cinématographiques touchés. Elles sont alors un élément narratif, esthétique et symbolique.

Les films en couleur mettent l'accent sur les costumes qui se parent de mille nuances qui distinguent, d'une nouvelle manière, les personnages. La couleur émeut, joue avec le public et

¹ Michel Pastoureau, *Noir : histoire d'une couleur*, Le Seuil, Paris, 2008, p. 21.

² *Ibid.*, p. 10.

avec les personnages. Elle est une influence silencieuse sur l'appréhension et la compréhension du personnage par le costume.

Au même titre qu'un titre qu'un tableau, les couleurs des costumes affectent le spectateur émotionnellement, psychologiquement et physiquement. Elles œuvrent à la mise en scène du film et à la caractérisation des différents personnages. Ainsi, les couleurs apportent, selon les costumes, une image d'harmonie ou de tension entre deux ou plusieurs personnages, un personnage et son environnement,... Elles influencent alors la perception que nous avons de tel ou tel personnage et de son interprétation car elles portent elles une philosophie, un sens qui sert l'histoire du film et la représentation de ses protagonistes.

Elles s'incarnent dans une symbolique et donnent au costume un but : celui de montrer, de révéler quelque chose à propos du personnage. La symbolique des couleurs regroupe les différentes associations mentales entre couleurs et fonctions sociales et valeurs morales, qui diffèrent selon le lieu, les époques et les populations. Les couleurs donnent à notre esprit une réaction subconsciente du personnage. En travaillant autour de la couleur, de sa saturation et de sa vibration, une palette d'interprétation et d'appréhension de la mise en scène du film s'ouvre.

Puisque les couleurs aident au récit du film, elles impactent tout un ensemble d'effets et de processus visuels. Tout d'abord, les couleurs d'un costume permettent de mettre en lumière les réactions émotionnelles et psychologiques du personnage. Elles sont une succession dramatique constituant leur psychologie. De par la signification qu'on leur donne, elles soulignent les sentiments et les bouleversements internes des protagonistes. Elles sont une extension de leur cœur et de leur esprit . Les couleurs nous informent ainsi sur des détails que nous ne percevrions pas sans elles. Elles illuminent des traits de caractère, les renforcent pour permettre au public de plus ou moins comprendre et apprécier un personnage, qu'il soit bon ou mauvais. Les couleurs se lacent, par le costume, au développement du personnage. Elles suivent son périple dont elles racontent une facette de son histoire.

Les couleurs donnent le ton au film. Elles l'ancrent dans une dimension spatio-temporelle et collaborent au travail esthétique de l'image. Chaque scène est pensée pour évoquer une émotion. Les informations visuelles de la scène (décor, costumes, lumière...) vont dans le sens de cette émotion que les couleurs accentuent.

Elles caractérisent donc un décor, une scène, un personnage pour créer un ensemble, une atmosphère identifiable. Les couleurs sont « des repères de sensation, de genres, de temps et d'espaces » composant « un langage hybride »¹ de lecture du film. La mise en scène de la couleur lui fera évoquer l'un de ses symboles et lui permettra d'en exprimer certaines nuances.

¹ Florine Bel, « Penser et parler de la couleur du cinéma », mémoire de master, École nationale supérieure Louis-Lumière, juin 2016, p. 24.

Car les couleurs servent également à nous indiquer notre avancée dans le récit. Par leur clarté ou leur noirceur, par leur légèreté ou leur intensité, elles montrent les changements et les différents arcs narratifs du film. Elles attirent l'attention du spectateur et l'immergent dans les différentes scènes du film. Par les variations qu'elles proposent, les couleurs dessinent une narration en mouvement qui accompagne le scénario. Et c'est le cas pour Marie-Antoinette dans les différents films du corpus. Car certaines couleurs sont essentielles dans la caractérisation et la représentation de la dernière reine de France.

Adoucir la reine, retrouver la femme

Le XVIII^e siècle connaît plusieurs courants artistiques importants et chacun d'entre eux est associé à certaines couleurs. Le baroque met en avant des couleurs comme le rouge, le mauve ou le doré. Le rocaille choisit le rose, le jaune ou le vert. Enfin le néo-classique s'oriente vers des couleurs pastel comme le bleu associées au gris, au blanc et au beige. Marie-Antoinette arrive à Versailles en 1770 et est influencée par le rocaille, style sous le règne de Louis XV et le néo-classique qu'elle développera à la cour.

La jeune reine cherche la modernité, la fraîcheur et une sobriété raffinée aussi bien pour ses intérieurs que pour ses vêtements. Elle se tourne alors vers les lignes pures et géométriques du néo-classique qui se parent de couleurs douces, lumineuses et de tons pastel. Ainsi, dans l'ameublement ou l'habillement, on observe le triomphe des teintes gaies et claires. Les couleurs à la mode sont le bleu ciel, le rose poudré, le blanc, le jaune pâle et le gris ; le bleu qui avait été laissé de côté durant les siècles précédents envahit les costumes féminins et masculins et les appartements. Le blanc se retrouve sur les toilettes des dames et dans les espaces intimes ou les gris éclatent sur les cotonnades ou les soieries. En somme, « la France est pour quelques décennies le pays des couleurs lumineuses¹».

Les Lumières ont mis fin à l'obscurantisme intellectuel et moral et leur clarté s'étend jusque dans le vêtement. Les classes aisées de la société souhaitent se débarrasser des couleurs lourdes du XVII^e siècle et des idées de ce temps en leur opposant une plus grande liberté en toute chose et dans le choix des couleurs. Cet idéal à atteindre passe donc par des costumes aux étoffes légères et aux tonalités pastel. Le paraître est moins grandiose et étourdissant mais rivalise de délicatesse, d'élégance et de fraîcheur.

¹ Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 185.

Pour comprendre ce que nous disent ces nouvelles couleurs, je m'intéresserai aux couleurs pastel, puis au blanc, au rose et au bleu qui sont les grandes couleurs des costumes de Marie-Antoinette au cinéma.

La douceur du pastel

Dans *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola, la gamme de couleur des costumes du film est inspirée des macarons Ladurée, témoignant de l'univers moderne que la réalisatrice a insufflé à son œuvre ainsi que de la représentation d'un idéal de la vie à la française. Ces couleurs « à croquer » dénotent l'ingénuité de la jeune femme et de la légèreté qui est la sienne face au monde réel, derrière les grilles dorées de Versailles.

Le pastel renforce la condition de la princesse avant son couronnement ; puisqu'elle n'est pas encore reine, elle ne peut prétendre à occuper un rôle plus influent. Mais plus encore, elle n'est pas mère et doit rester dans le monde des jeunes filles. Car le « statut de femme » est délivré, à l'époque et entre autre, par la grossesse. Ces couleurs claires révèlent l'insouciance de Marie-Antoinette malgré les lourdes prérogatives de son rang : comment pourrait-elle être mère puisqu'elle n'est encore qu'une enfant ? Les pastel nous font comprendre la trop grande jeunesse de la dauphine pour de telles préoccupations.

Les couleurs permettent également un jeu de contraste entre les personnages. Dans *Marie-Antoinette*, la jeune génération portée par Marie-Antoinette est vêtue de couleurs claires et radieuses ; elles incarnent le renouveau de la Cour, le vent frais et dépoussiérant qui balaie les vieilles conventions de Versailles. De l'autre côté, l'ancienne génération du monarque vieillissant pavane dans des couleurs sans nuances, criardes ou sans éclat. Ce sont là les tons d'une époque révolue qui s'étiole progressivement pour laisser place à la jeunesse.

A Trianon, les couleurs pastel couvrent les murs et les meubles. Elles accompagnent également les escapades champêtres de la reine. En effet, la nature se redécouvre au XVIII^e siècle. Elle n'est plus contrôlée dans les jardins à la française mais entretenue dans des jardins à l'anglaise. Par conséquent, elle devient un lieu de méditation et de repos. Elle prend une valeur métaphysique ; à la campagne, il semblerait que l'on soit plus proche du Créateur qu'à la ville. Il y manifesterait sa puissance et son œuvre de manière directe et paisible.

Les couleurs claires et douces n'entravent pas les pensées et permettent aux costumes de se mêler à l'environnement de Trianon sans y dénoter. Ils sont en harmonie parfaite avec la nature et tout ce qui la compose. Une image paradisiaque de Trianon se dessine. Il s'agit d'un lieu de délice et de lumière ; les couleurs pastel sont alors choisies pour leur aspect angélique, rêve éveillé où l'Idéal règne en maître, où rien ne semble impossible...

Le blanc Trianon

L'autre couleur qui participe aux riches heures de Trianon est le blanc, sans doute elle aussi pour son allure céleste. En effet, le blanc est lié à la lumière et cette lumière rappelle la divine sagesse. Il est la couleur de Dieu ; le blanc concentre toutes les couleurs et est porteur de lumière tandis que Dieu, dans une vision théologique, est à l'origine de toute chose et est lumière née de la lumière. À Trianon, Marie-Antoinette crée un monde parfait qui lui ressemble. Un peu, osons la comparaison, comme Dieu créant la terre la première semaine. Trianon est un Éden où la reine se réfugie pour échapper au monde extérieur, dur et hostile.

De plus, la souveraine, outre des robes pastel, porte des costumes blancs. Qu'ils le soient entièrement ou par des jeux de motifs, ces costumes amènent Marie Antoinette dans une période de sa vie plus calme et posée. Il s'agit de son entrée dans la maturité et la sagesse, symbolisée par le blanc. Le blanc qui vêt Marie Antoinette nous informe de l'apaisement des sentiments et des tourments de la reine. En devenant mère, elle goûte à une plus grande liberté et à la sérénité.

En effet le blanc est la couleur de la lune, elle-même associée à la femme. Cette dernière reçoit et donne la vie comme la lune accueille et reflète les rayons du soleil. La couleur témoigne de la féminité assumée et la légitimité de la reine. En donnant un enfant, elle prouve qu'elle est une femme accomplissant son devoir de maternité et qu'elle est une reine capable de donner un enfant à la France. Par la grossesse de sa première fille, la reine gagne sa liberté loin du monde qui voudrait la contraindre et la modeler à l'image des autres reines c'est-à-dire une génitrice. Mais Marie-Antoinette est mère : elle est celle qui porte mais aussi celle qui éduque. Le blanc de ses costumes apparaît alors comme sa volonté de proposer et d'incarner un nouveau modèle de reine-mère qui choisit d'élever ses enfants. Le blanc dévoile la candeur et l'indifférence de la reine face aux attentes que l'on a d'elle. Il incarne le mouvement novateur qu'elle insuffle au rôle de reine de France ; le blanc est le déterminisme de Marie-Antoinette à s'inscrire résolument dans son siècle et dans les idéaux des Lumières.

La silhouette blanche et vaporeuse des robes chemise de Trianon évoque le monde des songes dans lequel évolue la souveraine. Elle mène la vie qu'elle souhaitait au plus profond d'elle, détachée des lourdes chaînes de son rang. Derrière cette couleur, nous pouvons y lire l'oubli de sa condition de reine et son évasion totale de la réalité : désormais, elle vit dans un autre monde, en connexion avec une nature idyllique où règnent plaisir et amusement. Le blanc des costumes prolonge la vision du paradis imaginé par Marie-Antoinette.

Le blanc est aussi celui des alliances que portent un couple. C'est une couleur qui lie souvent le roi et la reine notamment dans les moments douloureux. Lorsque Marie-Antoinette se présente au balcon dans un ensemble blanc, le costume de son mari a la même couleur dans

La Révolution française partie I. Dans L’Affaire du collier, en demandant le procès de Jeanne de la Motte, le volant de dentelle de l’encolure de Marie-Antoinette répond au jabot de dentelle blanche de Louis XVI. Le blanc représente la constance des sentiments du couple royal. J’y vois, malgré une relation pas toujours évidente, le profond attachement et le soutien sans faille que ce sont apportés les époux tout au long de leur vie et jusqu’à la fin. Cette couleur les relie dans les choix et les épreuves, consolidant un couple qui ne s’était pas choisi mais qui n’a eu de cesse de faire évoluer l’image d’un roi et d’une reine par la fidélité qu’ils se sont portés. Le blanc souligne la pureté de leur relation et la sagesse mutuelle qui leur permirent de faire face même à une révolution.

Enfin, le blanc enveloppe une dernière fois Marie-Antoinette puisque c’est dans un habit blanc qu’elle se rend à l’échafaud. Dans la Bible, le blanc est le symbole de la régénération des âmes et de la récompense des élus, créant un lien entre la veuve Capet et les premiers chrétiens. Elle peut être vue comme une « martyr », innocente, coupable du système juridique révolutionnaire et d’un procès truqué. Cette couleur renforce la cruauté de son sort mais aussi la force morale dont elle fait preuve face à la mort. Elle se présente pure et innocente, comme pardonnée de ses fautes, le blanc étant celui du Dieu salvateur et pardonnant les péchés.

Le blanc rapproche la reine à la religion : la souveraine l’est de droit divin. Elle se doit donc d’être irréprochable pour se présenter à Dieu. Le blanc porte la droiture de son âme mais aussi la prière de clémence et de pardon qu’elle adresse pour ses accusateurs. En affrontant la mort dans cette couleur, le courage de Marie-Antoinette qui ne cache plus rien et qui s’est préparée à être jugée à nouveau mais cette fois, au regard de toute une vie faite d’erreurs et d’espérance.

La couleur des fleurs

Dans les couleurs les plus portées par la reine, le rose est la première ; Elle est d’ailleurs sa couleur préférée et elle la portera de manière régulière jusqu’à ce qu’elle atteigne une trentaine d’années. En effet, passée cet âge, elle jugera la couleur trop « enfantine », ne reflétant pas son entrée dans une nouvelle décennie, plus mature, tournée vers la maternité.

Le rose est une couleur difficile à cerner car ses symboliques peuvent être parfois paradoxales. C’est donc une couleur qui correspond au caractère de la souveraine tout au long de sa vie. Tout d’abord, elle n’est pas la dauphine modelable et parfaite que l’on voudrait ; le rose est aussi l’image de la jeune fille qui apprend à devenir femme telle une rose qui s’épanouit et qui révèle l’éclatante vibration de sa couleur. De plus, elle n’est pas non plus la reine effacée et discrète auxquelles la Cour a été habituée, le rose lui permettant de se distinguer dans la foule des courtisans par sa douceur. Le rose accompagne la vivacité de la monarque qui, trop

empressée et voulant contrôler ce qui lui échappe, ne prend pas toujours les bonnes décisions face à l'imprévisibilité des événements.

On retrouve aussi cette couleur dans *Les Adieux à la reine*, sur la ceinture de la robe en gaulle. Marie-Antoinette fait ses bagages pour fuir Versailles et se réfugier à Metz. Il s'agit là d'une décision précipitée et irréfléchie qui ne sera finalement pas retenue. Le vieux rose qui orne la ceinture souligne la poussière qui couvre Versailles, symbole d'une institution trop ancienne, qui doit tomber. La reine en la portant, comme un soutien (la ceinture large maintient fermement la taille), incarne la couronne et ne pourrait s'en défaire...

Le rose offre un portrait plein de nuances à la souveraine à travers ses costumes. Il est surtout lié aux moments de joie et de bonheur. Alors que Marie-Antoinette est encore princesse, le rose est une couleur récurrente de ses costumes. Il évoque la naïveté de la dauphine qui n'a pas conscience de son rôle et de ses obligations, porteur de sa grande jeunesse. Le rose exprime aussi l'espoir et l'optimisme de la reine quant à sa grossesse. Le rose porte en lui le désir de maternité de la reine et la tendresse qui l'unit déjà à ses futurs enfants. Cette couleur est un symbole de délivrance lorsqu'elle parvient à enfanter ; elle transpose dans le costume la joie de s'accomplir et la promesse d'un nouveau chapitre de sa vie.

Le rose est aussi la couleur de l'amour, du romantisme. C'est la couleur qu'elle arbore lors de sa première rencontre officielle avec le comte Fersen dans *Marie-Antoinette* puisqu'elle se présente dans une robe et une perruque rose. La couleur rose est celle de la chair¹, des joues qui se colorent face à l'être aimé. Il est ainsi sensuel évoquant l'amour chaste ou bien l'érotisme, couleur de tentation et de la nudité. Et si Sofia Coppola confirme la thèse d'un amant, l'Histoire continue d'hésiter entre ces deux nuances de rose...

Le bleu royal

Enfin, vient le bleu. Le bleu est la couleur de la Vierge Marie. On peut expliquer le lien entre le bleu et la Vierge pour des raisons picturales. En effet, les pigments jadis utilisés pour le bleu, provenant du lapis-lazuli², était très cher. On le conserve alors pour la peinture sacrée et les personnages les plus symboliques comme la Vierge. On gardera par la suite ce bleu liturgique, identifiant la mère de Jésus. Cette couleur sera ensuite plus répandue au XVIII^e siècle même dans les couches sociales moins favorisées. Mais les éclatantes nuances des bleus de

¹ Il vient du latin « incarnat » qui désigne la couleur chair de la peau.

² Le lapis-lazuli est une roche qui, broyée très finement, offre un pigment bleu outremer. Bien qu'utilisé par les Arabes avant le XII^e siècle, il ne sera produit en Europe qu'au début de la Renaissance. D'après François Delamare et Bernard Guineau, *Les matériaux de la couleur*, Gallimard, Paris, coll. « Découverte », 1999.

Marie Antoinette jusqu'à la Révolution est le symbole de sa richesse et de la puissance royale qu'elle incarne.

La Vierge Marie et Marie-Antoinette ont donc en commun le port de l'habit bleu. Lorsqu'elle arrive à Versailles pour la première fois, la jeune princesse porte du bleu. Il symbolise son innocence et puisque lié à la mère de Jésus, sa virginité. A cette époque, on reconnaît et on accepte socialement un mariage que si l'épouse n'a jamais connu d'homme avant son mari. Le bleu prouve donc la « pureté » physique et morale que l'on exige de la future reine de France. De plus, le bleu est la couleur du ciel : elle est donc celle de la droiture morale, car elle rapproche de Dieu. Marie-Antoinette se devra d'incarner un exemple à suivre d'une grande dévotion spirituelle.

Cette couleur est également rattachée à la féminité jusque dans les années 1930. Dans le bleu, se retrouvent les qualités de la Vierge Marie que l'on inculque aux petites filles. Se dessine alors un idéal féminin de douceur et de pureté. Cependant, nous l'avons vu, Marie Antoinette cherche à réinventer cet idéal en lui ajoutant plus de légèreté et d'évasion. Elle nuance ainsi les bleus avec des bijoux, des rubans plus sombres, joue sur les formes de ses robes, les rendant moins conventionnelles. Elle brise ainsi le côté « parfait » du bleu et esquisse sa part de femme, obstruée par la reine. D'ailleurs, les bleus s'assombrissent ; clairs au début de son règne, ils sont de nuit à la prison du Temple. Ils rappellent l'attachement de la reine à sa religion mais une obscurité grandissante dans sa foi et celle du pays. Elle n'est désormais plus un modèle que l'on voudrait imiter, lumineux et radieux, mais une femme que l'on cherche à condamner et à détruire.

Ce qui lie Marie Antoinette et Marie, au-delà de leur prénom (Marie étant le prénom le plus porté au XVIII^e siècle), c'est la relation à la maternité avec deux grossesses « miracle ». Marie porta l'enfant de Dieu, venu à elle par l'Esprit Saint. Marie-Antoinette sera mère après plus de huit ans de mariage avec Louis XVI. Toutes deux donnent ainsi naissance à un « héritier » ; Jésus est le fils de Dieu et propage ses enseignements tandis que les enfants de la reine hériteront de la couronne et du pouvoir de leur père. Les costumes bleus de la souveraine la lient à la Vierge puisqu'elles partagent valeurs et rôle similaires ainsi que l'image d'une mère prête à tout pour ses enfants, celle d'une femme dont le destin la dépasse parfois.

Puisque le bleu est associé à la mère de Jésus, les rois de France la choisissent comme couleur de leur emblème. En effet, Marie devient l'une des protectrices du royaume de France, chargée d'aider les monarques à régner justement. Ce sont Philippe Auguste et son petit-fils Louis IX qui créeront cette tradition qui perdurera jusqu'à la fin de la monarchie. Elle sera, sous Louis XVIII, consacrée principale patronne de la France, confirmant le statut majeur de la Vierge dans la royauté. Instaurés le droit divin, les souverains sont des personnalités

vénéralés et entretiennent un certain culte auprès du peuple pour éviter et contenir les révoltes. Après tout, ils sont l'un des représentants de la souveraineté de Dieu sur Terre puisque c'est de Lui qu'émanent leur pouvoir et leur légitimité. Ce « bleu roi » incarne alors la puissance des rois, une puissance politique, économique, militaire et culturelle.

En portant du bleu, Marie-Antoinette symbolise sa loyauté envers la couronne et appuie sa fidélité à son époux et son gouvernement. Cette couleur lui permet de s'intégrer au sein de la famille royale et d'en épouser les traditions. C'est d'ailleurs dans une robe bleue qu'elle rentre sur le territoire français.

Enfin, le bleu est la couleur de l'âme. Mélancolique ou serein, il traduit, par ses nuances, l'un ou l'autre des états. En se rapprochant du noir, il évoque la tristesse et le chagrin. On le retrouve notamment dans *La Révolution française partie II* avec la robe une robe bleu marine qui habille Marie-Antoinette au Temple. Mais plus clair, il évoque la douceur, les rêves qui anime notre esprit. Parfait pour la jeune Dauphine ou lorsque la reine se produit dans son théâtre à Trianon dans *L'Affaire du collier*. De ce fait, le bleu permet d'entrevoir les sentiments de la reine lorsqu'elle ne peut les exprimer. La couleur la rend humaine et qui, derrière la grandeur de sa fonction, aide le public à comprendre sa complexité.

C'est enfin la couleur de l'eau, à la fois capable de s'adapter et de se transformer comme de se montrer mouvante et indomptable. Un paradoxe que l'on retrouve chez Marie-Antoinette qui oscilla entre la profonde conscience de son rôle de reine et ce qu'elle représente et la liberté qu'elle prit en se rêvant femme « normale » de son temps. Et c'est sans doute le noir qui fait le plus ressortir son humanité au matin de sa vie...

Le noir : une fatalité annoncée ?

Le noir est une couleur aux significations ambivalentes, positives ou négatives selon le siècles. Car « en tous les domaines, il n'y a pas un noir mais des noirs¹ ». Et pour ce sous-chapitre, j'ai choisi de le traiter dans la totalité de ses nuances en m'appuyant sur le travail de l'historien Michel Pastoureau. Avec l'étude du noir à travers les âges, les costumes de Marie-Antoinette peuvent proposer une synthèse d'interprétation contemporaine.

Le noir n'est pas la couleur la plus portée par la reine qui, comme nous l'avons vu, préfère les couleurs claires. Cependant, dans tous les films du corpus, la souveraine se présente au moins une fois dans une tenue noire. Cette couleur est une non-couleur qui voudrait effacer et

¹ Michel Pastoureau, *Noir : histoire d'une couleur*, Le Seuil, Paris, 2008, p. 33.

uniformiser une silhouette. « Il peut être futuriste ou historique, mais la façon dont il est utilisé marque toujours le temps » remarque la créatrice de mode Ann Demeulemeester¹. Paradoxalement, elle marque l'autorité et la puissance d'une personne et ce, dès la Renaissance. Couleur luxueuse par les procédés mis en œuvre pour l'obtenir, elle devient rapidement une couleur royale, puisque symbolisant l'intégrité et la dignité.

Marie-Antoinette choisit de porter du noir pour exprimer son statut, ses émotions. Elle renvoie alors une image contrastée à la fois par rapport à ses tenues quotidiennes et aux différentes symboliques du noir, reflétant les moments de sa vie.

La première robe noire portée par la jeune Dauphine est dans le film *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola. Au nouvel an, la princesse arrive dans une robe de cour que j'avais évoquée précédemment, et doit s'adresser à Madame Du Barry qu'elle méprise. Ici, cette robe noire lui permet de se distinguer et de s'élever au-dessus de la favorite. La robe de cour noire est uniquement réservée à la reine afin de pouvoir l'identifier même dans une foule et de souligner son raffinement et le luxe auquel elle seule a accès. Elle affirme sa supériorité sociale et morale ainsi que la légitimité de son rang par rapport à l'amante du roi. La Dauphine expose à la cour sa grande droiture et met en lumière l'immoralité de Madame Du Barry.

De plus, le noir est lié à la nuit. Celle-ci est « mère des dieux et des hommes, origine de toutes les choses créées² ». Marie-Antoinette est amenée à devenir la première mère du royaume, mère de la Nation en donnant un héritier à la couronne. Pourtant, la nuit fait peur, accueillant cauchemars et perdition. Ce costume évoque aussi les tourments à venir de ce rôle complexe et mouvant. On peut aussi y voir le destin tragique de la favorite qui sera chassée et éloignée de la cour après la mort de son royal amant. La robe de cour foncée affirme donc l'importance et l'apparente stabilité de la place de reine en comparaison avec l'éphémère statut de maîtresse du roi.

Le noir fait de Marie-Antoinette un personnage vertueux, garant du bon maintien des hautes valeurs prônées par la monarchie. Elle se doit d'être un exemple. Ainsi le noir est un signe distinctif d'un statut important dans la société mais aussi d'une certaine moralité civique. Les classes sociales supérieures et, de ce fait, la reine de France, donnent l'exemple d'une vie honnête et pieuse. On demande donc à Marie-Antoinette de « renoncer au paraître et [de] maintenir une tradition chrétienne de tempérance et de vertu »³. Elle représente un idéal féminin, doux et méritant. La reine, en tant qu'épouse d'un souverain de droit divin, incarne

¹ Elisabeth Clauss, « Quelle est la symbolique du noir dans la mode ? », *ELLE Belgique*, 11 janvier 2021, <https://www.elle.be/fr/318420-noir-symbolique-dans-mode.html#:~:text=Dans%20la%20mode%2C%20il%20existe,dans%20l'ombre%20des%20coulisses>.

² Michel Pastoureaux, *op. cit.*, p.28.

³ *Ibid.*, p. 117.

une image céleste de la femme, respectant toutes les valeurs de la religion ; ainsi le noir permet de renforcer la volonté de suivre ces inclinations d'exemplarité. L'accent est davantage mis sur l'impiété de la favorite qui sera répudiée pour que le roi accède au pardon divin. Le vêtement et sa couleur solidifient les barrières entre les classes sociales (le couple royal étant tout en haut) qui permettent de les distinguer.

La robe de cour met à distance les autres en offrant à la souveraine un positionnement impactant dans l'espace. Et derrière ces apparences de vertu, ce costume présage la propre rébellion de Marie-Antoinette car il brise le côté candide qu'elle affichait. Elle marque son autorité et sa place au sein de la famille royale. Le noir démontre le pouvoir donné par le vêtement. Il évoque l'influence et la prestance qui se retrouvent pour la première fois chez Marie-Antoinette, premier pas vers son affirmation totale et sa prise de liberté.

Le noir peut être aussi un choix esthétique et cinématographique. Il rend très bien à la caméra; il souligne les courbes, met en avant les silhouettes et renforce coiffures et maquillages. C'est le cas pour la robe en tulle noir de la sortie à l'opéra. La costumière explique qu'elle a choisi cette couleur pour son allure moderne. En effet, le noir est signe de sophistication et de sensualité. Marie-Antoinette s'apprête à quitter le monde de l'adolescence avec la mort du roi. En devenant reine, elle accède à une liberté stylistique et sociale conduisant à son émancipation de mœurs, Fersen devenant son amant. Le noir est celui de l'accès à un nouveau statut à hautes responsabilités qu'elle va vouloir fuir, la couleur du dilemme qui se pose devant elle : régner avec les contraintes ou exister comme elle le veut.

Avançons plus loin dans le règne de Marie-Antoinette. Les années Trianon marquent le triomphe des couleurs claires. Le retour du noir est donc associé à une connotation négative.

Dans *L'Affaire du collier*, c'est une esthétique plutôt XIX^e gothique qui pare le costume noir de la souveraine lorsqu'elle rend visite à Jeanne de la Motte en prison. Le choix d'une silhouette anachronique permet de jouer sur le mystère que tente d'apporter Marie-Antoinette à sa tenue. L'intemporalité du personnage peut expliquer ce costume : les sentiments et les questionnements de la reine sont connus de tous, qu'importe le siècle. La monarque apparaît dans une forme presque fantomatique, telle une apparition mystique avec son chapeau à voilette et le haut col couvrant son cou. Sa silhouette se détache de l'ombre en étant plus sombre qu'elle... Marie-Antoinette tente de connaître les motivations de Jeanne qui la calomnie. A la recherche d'aveux, la reine lutte contre les mauvaises augures. Cependant, le noir est accusateur, désignant la monarque comme coupable de sa situation par son manque de compassion. Il est prémonitoire de sa culpabilité décidée lors de son procès. Cette couleur est celle de la souffrance et du malheur qui accablent la fin du règne du couple royal. Le souffle d'une période sombre envahit la Cour et n'évite pas Marie-Antoinette... Enfin, le noir se

caractérise comme l'absence de couleur. Ici, il représente le vide que ressent la reine depuis son retour à Versailles ; le rythme immuable du protocole reprend et l'ennuie, elle qui a connu un semblant de liberté à Trianon. Elle occupe une place qui n'a jamais été et qui n'est plus la sienne: Marie-Antoinette est une femme qui joue à être reine de France. Le noir face à la prise en main d'un destin par Jeanne souligne la vacuité du rôle de la souveraine en face d'elle.

Le noir est avant tout la couleur du deuil. Et la mort marque les dernières années du règne. Dans *Marie-Antoinette*, le premier deuil est celui de la mère de la monarchie, Marie-Thérèse d'Autriche. Malgré tout, il rapproche les deux femmes. En effet, le noir est devenu, dès le XV^e siècle, la couleur des Habsbourg d'Autriche. Ce noir principe et royal affirme la puissance politique d'un souverain et est une preuve de sa vertueuse tempérance. Marie-Thérèse d'Autriche prend le deuil de son mari à sa mort en 1765 et ne le quittera pas. En portant le deuil de sa mère, Marie-Antoinette inscrit ses pas dans ceux de cette dernière, renforçant son attachement toujours présent pour son pays d'origine et pour sa mère, rude mais fidèle conseillère. Ce costume dessine l'héritage important laissé par sa mère qui a formé la femme qu'elle est aujourd'hui.

Mais Marie-Antoinette est seule dans son deuil. Lorsqu'elle se rend à l'opéra dans une robe aux couleurs de la nuit, elle dénote des courtisans poudrés et des robes colorées. Elle se retrouve exclue comme elle avait pu exclure les courtisans de Trianon; elle a beau être la reine de France, son attitude ne passe plus à la Cour. Le noir qu'elle arbore est emplis de jugement et de critiques. La souveraine est attaquée par ceux qui devraient la soutenir et sa lumière faiblit. Elle prend une image de sorcière qui a pour couleur le noir. Marie-Antoinette est rejetée par la société qui est la sienne pour avoir eu d'autres aspirations que celles qu'on lui prêtait. En effet, elle n'est pas la reine qu'on lui avait ordonné d'être, préférant la vie loin de Versailles et de la Cour. La sorcière qu'incarne Marie-Antoinette est une femme libre dont le statut libéré lui est reproché par la société conservatrice de l'Ancien régime.

De plus, le haut de la robe est orné de plumes qui renvoient à celles du corbeau. Or dès le Moyen-Âge, le corbeau est lié à la mort puisque charognard rodant près des cadavres et des cimetières. On l'associe au bestiaire du Diable et il devient un oiseau de malheur. Un animal noir porte le mauvais œil et Marie-Antoinette est une étrangère qui bouleverse l'ordre établi. Tous deux sont pointés du doigt et jugés négativement. Le volatile est une créature maléfique et ennemi de Dieu; Marie-Antoinette souffre d'une image néfaste (on l'appelle Madame Déficit) et elle est présentée comme ennemie de son peuple. Mais dans ce noir, on peut deviner la pénitence et le repentir de la reine pour ses choix de jeunesse qui conduisent à ces jugements.

Et ce repentir est encore plus fort à la suite de la mort du Dauphin qui survient le 4 juin 1789. Cet épisode est montré dans *Marie-Antoinette et La Révolution française partie I*. Dans

le premier, elle porte un large chapeau noir avec un voile couvrant son visage, une grande cape à capuchon sur sa robe foncée et des gants noirs. Dans le second, l'encolure carrée de sa robe à l'anglaise est recouverte d'un voile noir et un bonnet de soie noire orne sa chevelure.

Dans les deux cas, sa silhouette est cachée, couverte. Le noir exprime la douleur de la perte d'un enfant que partageraient toutes les mères. Mais Marie-Antoinette est reine de France: la pudeur de son rang l'empêche d'exprimer pleinement ses sentiments. Sa souffrance ressort sur ses costumes qui la recouvrent et qui dévoilent la mère effondrée.

Le noir concentre le vide et l'absence laissés par la mort du petit Louis-Joseph, âgé de 7 ans. L'émotion est si forte que la reine ne parvient pas à l'exprimer autrement qu'à travers une couleur. Cette pratique vestimentaire du deuil en noir commence sous la République romaine. Une certaine période devait être respectée et elle se terminait par un banquet où les invités étaient vêtus de blanc. L'association du noir à la mort vient peut-être de l'expression poétique « *hora nigra* », l'heure noire. On peut entendre dans l'heure noire celle qui sonne pour le défunt, fermant les yeux à jamais dans un long sommeil, et celle pour ses proches avec la peine immense ressentie à l'annonce de la tragique nouvelle.

A partir du XVII^e siècle, le noir devient définitivement la couleur du deuil pour les populations européennes. Il est alors très codifié avec des usages à respecter comme la durée du deuil, les pièces de vêtement concernées ou les choix des étoffes. Ainsi, l'expression vestimentaire de la perte d'un être cher est une expression sociale du deuil et de la tristesse qu'il engendre.

Le noir du deuil renvoie au début du monde, parfaitement noir. Cette symbolique des premiers temps trouve un écho dans le noir des costumes de Marie-Antoinette. C'est d'abord, l'idée de la matrice originelle, la Terre se préparant à accueillir la vie. La reine est mère et avait une relation très fusionnelle avec Louis Joseph. De plus, le noir de la Terre en formation est terrifiant. C'est la même terreur incertaine que ressent la souveraine face à cet événement bouleversant. « Il s'agit d'un noir bénéfique, le signe de la promesse d'une renaissance » écrit Pastoureau¹. Le noir est une prière adressée pour la résurrection de l'âme du défunt pour une nouvelle vie dans un au-delà meilleur.

Le noir de la Terre évoque aussi à l'enterrement du défunt, à sa mise en terre qui doit l'amener à une renaissance. La dimension féconde de la terre est liée à la mère et à son attachement avec son enfant. Cette dernière lui a donné la vie. La Terre, d'une façon plus spirituelle, octroie la vie et la reprend. Au travers de cette analogie, on découvre ô combien Marie-Antoinette fut proche de ses enfants et qu'elle fut présente pour eux. Elle se consacra à leur éducation comme

¹ *Ibid.*, p. 39.

jamais aucune autre reine ne le fit. Les racines qui unissent Marie-Antoinette à ses enfants tissent une relation dépassant les rapports souveraine/héritiers pour les inscrire dans des rapports de mère avec ses enfants.

Les ténèbres s'installent au sein du régime monarchique et la quête de la lumière, juste et vérité, semble de plus en plus difficile. Dans la mort du Dauphin, l'espoir de perpétuer la dynastie royale s'écroule. L'Ancien régime, dans des temps instables, est ébranlé. Voyons alors le noir comme deuil d'un enfant mais aussi celui d'un avenir pour la couronne et la famille de Louis XVI.

La Révolution française amène Marie-Antoinette à reporter du noir. En effet, à la veille de la Révolution, entre 1785 et 1788, la mode privilégie le retour aux couleurs sombres dans le vestiaire des Français. Il s'agit d'une période de difficultés pour les classes sociales les moins privilégiées; entre les mauvaises récoltes et la hausse des impôts, les fragmentations entre les différents états sociaux sont de plus en plus visibles. Durant la Révolution française, on voue un culte au noir. Un honnête homme se doit de porter cette couleur discrète pour être un bon citoyen, droit et juste. De plus, la bourgeoisie qui prend les rênes du pays, représente désormais la loi, l'administration et l'autorité publique. Le noir est le symbole de leur réappropriation des codes traditionnels et de leur nouvelle autorité.

Après la mort de Louis XVI, l'ancienne reine portera toujours du noir, deuil de son mari, de son statut et de son passé. Elle est une femme sans couleur : ses cheveux grisonnent et blanchissent, la lumière de ses yeux s'est éteinte, la pâleur de son teint s'installe et elle ne quitte plus le noir vestimentaire. Telle la nostalgie du passé, Marie-Antoinette s'enveloppe de noir comme pour faire ses adieux au monde de jadis. Elle protège ainsi les secrets d'une vie et d'un règne qu'elle emportera dans sa tombe.

C'est dans des robes de cette couleur qu'elle affronte le Tribunal révolutionnaire. Face à la barbarie révolutionnaire, le noir des costumes de Marie-Antoinette est majestueux, la rendant digne de son pouvoir et de son rang. Associé au blanc, symbole de pureté et d'innocence, le noir revêt sa dimension digne et intègre. La dualité de ces couleurs amène de la nuance dans le jugement de Marie-Antoinette : responsable d'avoir agi contre la Révolution mais ne méritant pas la peine qu'on lui inflige. Sans doute, souligne-t-elle la fatalité, un destin et une fin déjà tracés depuis la mort du roi. C'est le noir du *fatum* auquel la reine ne peut échapper.

Néanmoins, le noir est la couleur des méchants et des impies. Il représente la malédiction divine. Le noir soutient l'aspect d'héroïne tragique de Marie-Antoinette et le sort qui s'acharne sur sa famille. De plus, au XVIII^e siècle, ce n'est pas le vert qui porte malheur au théâtre mais le noir. S'esquisse la dimension théâtrale donnée au procès de la veuve Capet et l'impossibilité pour elle de s'en sortir vivante et d'être innocentée.

« Le chaos primordial de la nuit dangereuse et malfaisante¹ » s'abat sur Marie-Antoinette. Elle est associée au mal en tant que figure centrale de la contre-Révolution et doit être punie pour ses fautes. Elle prend un aspect diabolique tout vêtue de noir; de ce fait, durant son procès, elle sera accusée d'inceste, crime odieux et impardonnable. Pour les révolutionnaires, le noir de la reine déchu est une preuve de sa culpabilité, son dossier n'en contenant pas².

Mais, il y a des nuances dans le noir que les conventionnels ne veulent pas voir. Des nuances qui nous permettent de comprendre le choix de Marie-Antoinette pour la couleur de ses derniers jours. Si Milena Canonero a paré la reine de plumes chez Sofia Coppola, les volants de dentelle qui décoorent les robes de Marie-Antoinette lors des procès des films du bicentenaire peuvent les évoquer également, plus subtilement. Le corbeau est un animal très respecté dans les cultures du nord de l'Europe³. Il protège et connaît toute vérité. En arborant des robes noires tel un corbeau, l'ancienne souveraine laisse éclater son innocence juridique et ne dissimule aucune vérité.

Le noir lui permet alors de faire face aux épreuves. C'est une armure qu'elle se crée pour affronter le monde hostile : le noir la protège et l'aide à être plus forte face à la mort inévitable qu'elle semble déjà accueillir. Elle est une femme enterrée dans sa position; reine pour toujours, elle fait le deuil d'une couronne, d'une place qui seront toujours les siennes malgré la Révolution et sa fin.

Le noir est une couleur chargée d'émotion, de valeurs, d'une vie et de ses extrêmes. Marie-Antoinette, en l'adoptant, rappelle à elle les souvenirs de son existence, ceux qu'elle aimât, partis avant elle ou qu'elle s'apprête à quitter. Il la démarque tout au long de sa vie et dans les derniers temps, il devient une carapace pour ne pas céder au désespoir. Le noir rend la reine droite, puissante et humble. Il fait d'elle une héroïne de premier plan, une femme importante de l'Histoire de France. Le noir offre à la reine des qualités qu'on pourrait ne pas lui prêter mais qui forgent la femme qu'elle est et le personnage de cinéma qu'elle est devenue.

¹ *Ibid.*, p. 40.

² Le dossier ne contenait aucune preuve tangible face aux accusations du Tribunal révolutionnaire (ses relations coupables avec l'Autriche, ses dépenses excessives, son influence néfaste sur Louis XVI et son rôle dans plusieurs épisodes controversés de la Révolution). De ce fait, on appela à la barre une succession de témoins qui devaient, sur simple dire, confirmer les accusations. Rappelons que beaucoup d'entre eux n'avaient aucune relation avec la reine et n'apportèrent aucune charge sérieuse pour condamner Marie-Antoinette. D'après « Le procès de Marie-Antoinette », *justice.gouv* , 17 octobre 2011, <https://www.justice.gouv.fr/histoire-et-patrimoine-10050/proces-historiques-10411/le-proces-de-marie-antoinette-22697.html#:~:text=Le%2012%20octobre%201793%2C%20%C3%A0,d'audience%20du%20Tribunal%20r%C3%A9volutionnaire.>

³ Le corbeau est associé au dieu Odin qui voit tout, entend tout et sait tout du monde terrestre et spirituel grâce à ces deux corbeaux. Ils sont un lien entre les hommes et les dieux. On les associe notamment aux valeurs comme le courage et la sagesse.

Conclusion

Le costume joue une part essentielle dans l'esquisse et l'interprétation de Marie-Antoinette au cinéma. Il apparaît comme une clé pour comprendre la manière dont est perçu le personnage. En cela, il est une perception subjective de l'Histoire et de ses acteurs. C'est pourquoi Marie-Antoinette est réinterprétée au fil des années, relue, réécrite par le prisme du cinéma et des costumes. Ces derniers sont le miroir de la personnalité de la reine. Modernisées, l'image et l'allure de Marie-Antoinette se conforment à celles d'une femme plus actuelle qui nous raconte à la fois son et notre époque. Les costumes de Marie-Antoinette sont un témoignage précieux d'une nouvelle appréhension de sa personnalité historique. Les films de mon corpus, bien que présentant divers portraits de la reine, la traitent avec la volonté de (re)découvrir ses multiples facettes de reine et de femme. Les costumes font office de toile sur laquelle les réalisatrices et réalisateurs projettent de nouvelles visions.

Dès sa jeunesse, les costumes de la future reine de France indiquent le rôle que l'on attend d'elle, sa position à la cour et ce qu'elle se doit de représenter. Ces lourdes charges et attentes pèsent lourd sur les épaules de la jeune fille qui s'évade en utilisant les armes qu'elle possède : la mode et les vêtements. Même si elle ne tient pas à décevoir ses familles, tourmentée par sa double nationalité, elle ne peut s'empêcher d'incarner la liberté, la fraîcheur et la jeunesse nouvelle de la Cour de France. Ainsi, en partant pour Trianon, elle décline progressivement le rôle de reine qui est le sien. Ses costumes s'allègent et la délivrent. Ils dépeignent son idéalisme et son désir de vivre une existence paisible, loin des tourments de Versailles et de ses obligations.

Coiffures et maquillages, au même titre que les costumes, nous montrent l'évolution de Marie-Antoinette tout au long de son règne. Ils renforcent l'esthétique contemporaine donnée à l'Histoire et apportent une balance avec des costumes parfois très parlants, affirmant leur impact visuel. Coiffures et maquillages permettent de souligner la place de Marie-Antoinette dans le film, la période de sa vie ainsi que ses émotions.

Dans une autre mesure, les costumes de cour corsètent Marie-Antoinette dans un rôle de reine qui l'entrave. Par leur révocation progressive, la reine est plus à même d'imposer ses goûts et sa lecture de son rôle, bien que les costumes d'apparat demeurent un symbole de la puissance royale face à la Révolution qui se profile. La souveraine contrôle son allure et son intimité en imposant des changements dans sa garde-robe. En dévêtant Marie-Antoinette, les réalisateurs tentent de s'approcher de sa « véritable nature ». Ils brisent le corps historique et dévoilent une femme plus singulière. La Révolution française balaye l'élitisme du vêtement et amène Marie-Antoinette à une plus grande sobriété stylistique. Ses costumes témoignent de sa

peur, de ses questionnements face à l'insécurité. Bien que perdant son statut de reine, elle n'hésite pas à montrer son attachement profond et éternel à la monarchie dont elle porte le deuil jusqu'à sa mort.

Enfin, la couleur suggère le mouvement dans la vie. Rapide ou lent, il est toujours continu et les couleurs l'imprègnent. Elles sont l'expression graphique de la vie humaine et transposent idées et sentiments dans le monde matériel. Les couleurs ont une signification différente selon les communautés et les périodes de l'Histoire. Au cinéma, elles permettent, notamment, de distinguer les personnages et leur personnalité. Ainsi, certaines représentent davantage Marie-Antoinette. Claires, douces et pastel, elles illuminent le personnage de la reine, et l'ancrent dans une modernité intemporelle et universelle.

Cette réflexion confirme la richesse explicative et significative des costumes de Marie-Antoinette ; réalisateurs et réalisatrices confèrent un rôle actif au costume et placent la reine dans un rôle d'icône de son temps mais aussi du nôtre. Prenant le contrepied d'une représentation traditionnellement naïve de la reine, les films traités dans ce mémoire optent pour un traitement moral et intellectuel de Marie-Antoinette, faisant d'elle un personnage central de l'Histoire de France, et non plus une figure de second plan. L'analyse du costume permet la révélation d'un arrière-plan social, historique et culturel, autant d'enjeux qui structurent la position de la reine, à la Cour comme dans l'histoire du XVIII^e siècle. Elle nous livre, en outre, des portraits intimes de la souveraine, sa nature ainsi que ses émotions, en participant donc à sa revalorisation.

Le corpus cinématographique choisi s'inscrit dans le nouveau courant historiographique, faisant de la reine un sujet historique et non plus seulement politique ; en cela les réalisateurs marquent une certaine nuance dans le traitement de Marie-Antoinette et de ses costumes, par extension. Les procédés artistiques analysés dans ce mémoire forgent ainsi une vision récente de la dernière reine de France ; en introduisant de la signification dans le costume, ces derniers procurent une double lecture du personnage. La représentation du costume marque la première rencontre avec le personnage puis la perception du costume se fait plus discrète en amenant le spectateur et le chercheur à s'interroger sur le véritable rôle d'une robe ou d'une coiffure. Et une seconde lecture des œuvres analysées laisse transparaître la représentation d'une époque prérévolutionnaire révolue, fantasmée pour certains cinéastes. D'autres prennent le parti d'une revalorisation, voire d'une quasi-réhabilitation de la reine par le truchement du costume.

Il m'était donc impossible, dans un mémoire de master, de traiter de l'ensemble des films qui donnent un rôle à Marie-Antoinette à travers l'histoire du cinéma. Cette recherche pourrait

se poursuivre en analysant les costumes de la reine au sein d'un corpus plus large qui permettrait de comparer et de noter les évolutions des représentations de la souveraine. Outre la question de la temporalité, on trouve le type de rôle; j'ai choisi des films où Marie-Antoinette joue un rôle important, mais elle apparaît dans de nombreux autres films. Étudier les différences de costumes en fonction de son traitement et sa place dans le récit est une autre piste d'ouverture. En outre, j'ai choisi de me concentrer uniquement sur des longs métrages de fiction afin de garantir une unité au sein du corpus. Néanmoins, ce sujet d'étude pourrait se tourner vers d'autres genres comme le documentaire, les animés japonais ou les séries télévisées. Cette dernière idée serait d'autant plus à approfondir que Canal + produit actuellement une série autour de Marie-Antoinette dont aucune date de sortie n'a été annoncée. Elle permettra, sans doute, d'agrémenter les analyses et de renforcer les hypothèses soulevées au sein de mon mémoire, tout en l'ouvrant à d'autres univers et styles.

Bibliographie

I-Marie-Antoinette et le costume de cinéma

Costumer Marie-Antoinette

Ouvrages

GIRET Noëlle et KAHANE Martine, *Costumer le pouvoir : opéra et cinéma*, Fage, Lyon, 2013, 192 p.

MUNICH Adrienne, *Fashion in Film*, Indiana University Press, Bloomington, 2011, 336 p.

Articles

GRANIK Darina, « Role of *Vogue Magazine* in the Transformation of Screen Characters into Style Icons », *ZoneModa Journal*, vol. 7, 2017, p. 25-35.

KIM Ju Ae (trad. Barbara Trout), « The Expressive Effects of Queen Marie Antoinette's Costumes in the Movies », *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles*, vol. 34, n° 12, 2010, p. 2039-2050.

Travaux universitaires

SIMARD Lise-Anne, *Marie-Antoinette dans le désordre : raconter une personnage historique par le costume*, mémoire de master, Université de Montréal, mai 2010.

Le costume au cinéma

Ouvrages

CLANCY Deirdre, *Designing Costume for Stage and Screen*, Batsford, Londres, 2014, 224 p.

NADOOLMAN LANDIS Deborah, *Hollywood Costume*, V & A, Londres, 2013, 320 p.

STREET Sarah, *Costume and Cinema, Dress Code in Popular Film*, Columbia University Press, New York, 2002, 144 p.

Articles

ANDERSSON, Thérèse, « Costume Cinema and Materiality: Telling the Story of Marie Antoinette through Dress », *Culture Unbound*, vol. 3, 2011, p. 101-112.

- DEVOUCOUX Daniel, « L'Élisabeth I^{re} de Shekhar Kapur ou le rôle du costume de cour au cinéma », *Apparence(s)*, n° 6, 2015, <http://journals.openedition.org/apparences/1331> .
- LANDIS NADOOLMAN Deborah, « Costume Design Instructional Guide », *AMPAS*, 2014, <https://www.oscars.org/sites/oscars/files/teachersguide-costumedesign-2015.pdf> .
- PRZYBYLEK Stephanie, « Costume Design : Definition, History and Process », *Study.com*, 2019, <https://study.com/academy/lesson/costume-design-definition-history-process.html>

Travaux universitaires

- LE Annie, *The Language and Culture of Costume Design*, mémoire de Master of Fine Arts, dir. Judith Dolan, Université de San Diego, Californie, 2018.
- NANCE Deirdra Rhianna, *An Analysis of Fashion and Costume Design Processes*, mémoire de master de sciences (MC), dir. Traci Lamar, Université de Caroline du Nord, 2008.

Marie-Antoinette au cinéma

Chapitres d'ouvrages

- BENAIM Laurence, *Versailles et la mode*, Flammarion, Paris, 2017, p. 74-82.
- HUZAR François, « Marie-Antoinette à l'écran », dans Antoine de Baecque (dir.), *Marie-Antoinette : métamorphose d'une image*, Le Patrimoine, Paris, 2019, p. 173-179.
- POLANZ Dorothée, « Portrait of the Queen as a Celebrity, Marie Antoinette on Screen, a Disappearing Act (1934–2012) », dans Srividhya Swaminathan (dir.), *The Cinematic Eighteenth Century History, Culture, and Adaptation*, Routledge, Londres, 2017, p. 28-44.

Articles

- BURGAR Taryn, « Marie Antoinette: innocente ou coupable ? Une analyse de sa représentation filmique », *The Arbutus Review*, vol. 6, n°1, automne 2015, p. 50-62.
- DALLET Sylvie, « Y'a-t'il un film pour sauver la reine ? », *Télérama*, hors-série n°151, janvier 2008, p. 68-73.
- DUPUY Pascal, « Une reine au cinéma », *Annales historiques de la Révolution française*, n°347, 2007, p. 159-162.
- FOUCHER-JANIN Nicole, « Marie-Antoinette, reine de l'écran », *Apparence(s)*, n° 6, 2015, <http://journals.openedition.org/apparences/1332> .

MILAM Jennifer, « Imagining Marie Antoinette: Cultural Memory, Coolness and the Deconstruction of History in Cinema », *French History & Civilization*, vol. 4, 2011, p. 45-53.

MULTEAU Norbert, « La reine de l'écran », *Le Figaro*, hors-série n° 50, 2006, p. 57-59.

Marie-Antoinette et la mode

Ouvrages

LE BRAS-CHAUVOT Sylvie, *Marie-Antoinette l'affranchie : portrait inédit d'une icône de mode*, Armand Colin, Malakoff, 2020, 368 p.

WEBER Caroline, *Queen of Fashion : What Marie-Antoinette Wore to the Revolution*, Henry Holt and Company, New York, 2007, 432 p.

Chapitres d'ouvrages

SETH Catrona, « La reine des modes, du chic au kitsch », dans Antoine de Baecque (dir.), *Marie-Antoinette, Métamorphose d'une image*, Le Patrimoine, Paris, 2019, p. 55-60.

Articles

BILIS Hélène, BARTLE Jenifer, O'BRIEN Laura M. et ROGERS Ruth R., « Reading Her Queenly Coiffure: A Collaborative Approach to the Study of Marie-Antoinette's Hairstyles », *Interactive Journal for Women in the Arts, 1640-1830*, Vol. 8, n° 2, 2018, 35 p.

DA VINHA Mathieu, « La garde-robe de Marie-Antoinette à travers un document de 1771 », *Château de Versailles, de l'Ancien Régime à nos jours*, n°39, 3^e trimestre 2020, p. 29-33.

DELON Michel, « Marie-Antoinette et son ministre des modes », *Revue des deux mondes*, hors-série « La mode sous influence », 1^{er} trimestre 2018, p. 39-47.

FERRISS Suzanne et YOUNG Mallory, « Marie Antoinette: Fashion, Third-Wave Feminism, and Chick Culture », *Literature/Film Quarterly*, vol.38, n°2, 2010, p. 98-116.

HOSFORD Desmond, « The Queen's Hair: Marie-Antoinette, Politics, and DNA », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 38, n°1, 2004, p.183-200.

TETARD-VITTU Françoise, « Grandes robes d'étiquette à la cour de Marie-Antoinette. Contribution de la famille Saint-Aubin aux métiers de la mode », *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles*, n°9, 2006, p. 142-155.

WERLIN Katy (trad. Claire Martinet), « La Reine de la mode et sa révolution informelle », *Pièce détachée* n°1, novembre 2018, p. 75-79.

Les films du corpus

L'Autrichienne

Articles

CARRE Hélène, « Une Allemande pour l'Autrichienne », *Le Quotidien de Paris*, 17 mai 1989, p. 1 .

JURGENSON Caroline, « Portrait craché d'une reine », *Le Figaro*, 19 septembre 1990, p. 1-2.

SICLIER Jacques, « Redoutable Autrichienne », *Le Monde*, 25 septembre 1990, p. 1 .

La Révolution française

Articles

BAECQUE Antoine de, « La révolution dans le décor », *Cahiers du cinéma*, n° 426, décembre 1989, p.48 .

OMS Marcel, « La Révolution française : lumineuse et terrible », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 53, décembre 1989, p. 99-104.

L'Affaire du collier

Articles

McCARTHY Todd, « *The Affair of the Necklace* », *Variety*, 21 novembre 2001, <https://variety.com/2001/film/awards/the-affair-of-the-necklace-1200552635> .

Marie-Antoinette

Articles

BAILEY Jason, « Sofia Coppola parle de *Marie Antoinette*, ses costumes et son style au Musée des Arts et du Design de New York », *The Playlist*, 10 janvier 2020, <https://theplaylist.net/sofia-coppola-talks-marie-antoinette-mad-20200110> .

BELL Keaton, « “It Was Like Hosting the Ultimate Party”: An Oral History of Sofia Coppola's *Marie Antoinette* », *Vogue*, 29 octobre 2021, <https://www.vogue.com/article/oral-history-of-marie-antoinette-15th-anniversary> .

DOUIN Jean-Luc, « Marie-Antoinette : une reine rock et rococo », *Le Monde*, 23 mai 2006, https://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/05/23/marie-antoinette-une-reine-rock-et-rococo_774975_3476.html .

EDELSTEIN David, « Palace Coup », *New York Magazine*, 6 octobre 2006, https://nymag.com/movies/reviews/22318/#_ga=2.75757266.611718786.1610377971-834714238.1610377971 .

FRODON Jean-Michel, « La vive folie de l'étrangère », *les Cahiers du cinéma*, n°612, mai 2006, p. 36-38.

FRODON Jean-Michel, « Tout était possible du moment qu'on restait dans l'esprit du film », *les Cahiers du cinéma*, n°612, mai 2006, p. 24-28.

JOYARD Olivier, « Rencontre avec Milena Canonero : la costumière de Kubrick et Wes Anderson », *Numéro*, 31 mai 2019, <https://www.numero.com/fr/cinema/milena-canonero-costumes-stanley-kubrick-oscars-orange-m%C3%A9canique-the-grand-budapest-hotel-marie-antoinette-barry-lindon> .

TRANCHANT Marie-Noëlle, « *Good morning Versailles* », *Le Figaro* hors-série, n° 50, 2006, p. 50-55.

SIANKOWSKI Lalanne, « Sofia Coppola : *Marie- Antoinette* », *Les Inrockuptibles*, 2 mai 2006, <https://www.lesinrocks.com/2006/05/02/cinema/actualite-cinema/sofia-coppola-marie-antoinette> .

Les Adieux à la reine

Chapitre d'ouvrage

GIRET Noëlle et KAHANE Martine, *Costumer le pouvoir : opéra et cinéma*, Fage, Lyon, 2013, p. 132-139.

Articles

DELACOU Antoine, « Les costumes des *Adieux à la reine* pour lesquels il a reçu un César sont en vitrine à Moulins », *La Montagne*, 29 mars 2013, https://www.lamontagne.fr/moulins-03000/loisirs/les-costumes-des-adioux-a-la-reine-pour-lesquels-il-a-recu-un-cesar-sont-en-vitrine-a-moulins_1495355 .

HUMERT Michelle, « Cinéma », *Études*, avril 2012, p. 538-546, <https://www.cairn.info/revue-etudes-2012-4-page-538.htm> .

SORTINEL Thomas, « "Les Adieux à la reine" : 1789, année érotique pour Benoît Jacquot », *Le Monde*, 20 mars 2012, https://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/03/20/les-adioux-a-la-reine-1789-annee-erotique-pour-benoit-jacquot_1672710_3476.html .

TESSE Jean-Philippe, « Les adieux à la reine », *les Cahiers du cinéma*, n°676, mars 2012, p58.

II-Une histoire de mode, de costume et de couleurs

Marie-Antoinette face à l'Histoire

Ouvrages

- BERLY Cécile, *La Reine scandaleuse : Idées reçues sur Marie-Antoinette*, Le Cavalier bleu, Paris, 2012, 206 p.
- DUPART Annie, *Marie-Antoinette 1755-1793 : Images et visages d'une reine*, Autrement, Paris, 2013, 274 p.
- FRASER Antonia, *Marie-Antoinette*, Flammarion, Paris, 576 p.
- HARDMAN John, *Marie-Antoinette, The Making of a French Queen*, Yale University Press, Londres, 2021, 384 p.
- LEVER Evelyne, *Marie-Antoinette*, Fayard, Paris, 1991, 746 p.

Articles

- DOUSSET Christine, « Marie-Antoinette : la reine refusée », *Les Cahier de Framespa*, n° 7, 2011, <https://doi.org/10.4000/framespa.696>.
- DUPRAT Annie, « Les éclats d'une reine », *Annales historiques de la Révolution française*, n°347, p. 162-167.

Histoire de la mode et du costume

Ouvrages

- BOUTIN-ARNAUD Marie-Noëlle et TSMADJANS Sandrine, *Le Vêtement*, Nathan, Paris, 2005, 160 p.
- FAU Alexandra, *Histoire des tissus en France*, Ouest-France, Rennes, 2015, 128 p.

Chapitre d'ouvrage

- BOUCHER François, *L'Histoire du costume en Occident, des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 4^e édition, 2008, p. 256-289.
- GRAU François-Marie, *Histoire du costume*, Puf, coll. « Le point des connaissances actuelles », Paris, 1999, p. 61-79.
- JONES Jennifer M., « Gender and Eighteenth Century Fashion », dans Sandy Black (dir.), *The Handbook of Fashion Studies*, Bloomsbury, Londres, 2013, p.121-136.

MCNEIL Peter, « The Appearance of Enlightenment, Refashioning the elites », dans Martin Fitzpatrick (dir.), *The Enlightenment World*, Routledge, New York, 2004, p.381-400.

Le film historique

Ouvrages

BAECQUE Antoine de, *De l'histoire au cinéma*, Complexe, Paris, 2008, 223 p.

FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1993, 290 p.

LAGNY Michèle, *Hors Cadre : imaginaires cinématographiques de l'Histoire*, Hermann coll. « L'esprit et la main », Paris, 2020, 272 p.

Articles

DUPUY Pascal, « Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire », *L'Homme & la Société*, vol. 142, n° 4, 2001, p. 91-107.

LAGNY Michèle, « Le cinéma opérateur d'histoire », *Raison présente*, n°180, 4^e trimestre 2011, p. 67-76.

PITHON Rémy, « Cinéma et histoire : bilan historiographique. », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, p. 5-13, www.jstor.org/stable/3771541.

La Révolution sur grand écran

Ouvrage

PAPIEAU Isabelle, *La Révolution française. Métamorphoses à l'écran et à la scène*, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », Paris, 2013, 242 p.

Chapitre d'ouvrage

COUSIN Bernard, « La Révolution donnée à voir », dans *La Révolution française au carrefour des recherches* (dir. Martine Lapiéd et Christine Peyrard), Presses universitaires de Provence, coll. « Le temps de l'histoire », Aix en Provence, 2003, p. 325-338.

VEZIER Anne, « Cinéma de fiction : la part de l'histoire, enjeux historiographiques, épistémologiques et didactiques. L'exemple de la Révolution française », dans *Innover en classe : cinéma, Histoire et représentation*, Le Manuscrit, Paris, 2007, p. 391-412.

Articles

AMIEL Vincent, « Versailles, château de Dame Tartine », *Positif*, n°691, septembre 2018, p. 114-116.

- DALLET Sylvie, « La Révolution française à travers le cinéma et la télévision », *Annales historiques de la Révolution française*, n°273, 1988, p. 302-306.
- MORDILLAT Gérard, « La Révolution sans révolution », *Le Monde diplomatique*, janvier 2019, p. 28, <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/01/MORDILLAT/59433>.
- PIGOULLIE Jean-François, « La Révolution française au cinéma. À propos de *Les Adieux à la reine* de Benoît Jacquot », *Le Débat*, vol. 177, n°5, 2013, p. 82-89.

La couleur

Ouvrages

- AUMONT Jacques, *Introduction à la couleur : des discours aux images*, Armand Colin, coll. « Colin U », Paris, 1994.
- PASTOUREAU Michel, *Noir : histoire d'une couleur*, Le Seuil, Paris, 2008, 210 p.
- PORTAL Frédéric, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen-Âge et les temps modernes*, Treuttel et Würtz, Strasbourg, 1857, 312 p.

La couleur au cinéma

Ouvrages

- AUMONT Jacques (dir.), *La Couleur en cinéma*, Cinémathèque française, Paris, 1995, 240 p..
- BELLANTONI Patti, *If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling*, Taylor & Francis, Abingdon-on-Thames, 2005, 288 p.
- BROWN Simon, STREET Sarah, WALKINS Liz, *Color and the Moving Image: History, Theory, Aesthetics, Archive*, Taylor & Francis, coll. « Routledge », Londres, 2013, 270p.
- MARTIN Jessie, *Le Cinéma en couleur*, Armand Colin, Paris, 2013, 192 p.

Articles

- IDELSON Karen, « Oscar-Nominated Costume Designers Reveal Their Movies' Characters with Color », *Variety*, 1^{er} mars 2018, <https://variety.com/2018/artisans/production/oscar-nominated-costume-designers-1202712615>.
- RISK Mark, « How to Use Color in Film: 50+ Examples of Movie Color Palettes », *Studiobinder*, 27 juillet 2020, <https://www.studiobinder.com/blog/how-to-use-color-in-film-50-examples-of-movie-color-palettes> .

Filmographie

L'Autrichienne (France, 1989)

Réalisation : Pierre Granier-Deferre

Scénario : Alain Decaux et André Castelot

Décors : Jacques Saulnier

Costumes : Liliane Delers

Directeur de la photographie : Pascal Lebègue

Montage : Jean Ravel

Producteur : Raymond Danon

Sociétés de production : Danon Audiovisuel, Lira Films, Paradise Productions

Interprétation : Ute Lemper (*Marie-Antoinette*), Patrick Chesnais (*Martial Joseph Armand Herman*), Daniel Mesguich (*Fouquier-Tinville*), Frédéric van den Driessche (*Claude François Chauveau-Lagarde*), Christian Charmetant (*Tronson-Ducoudray*).

Format : couleur — 35 mm

Durée : 98 minutes

Sortie en France : 19 septembre 1990

La Révolution Française : Les Années lumière (France, Allemagne, Italie, Canada, 1989)

Réalisation : Robert Enrico

Scénario : David Ambrose, Daniel Boulanger, Robert Enrico, Richard T. Heffron et Fred A. Wyler

Décors : Jean-Claude Gallouin

Costumes : Catherine Leterrier

Directeurs de la photographie : François Catonné et Bernard Zitzermann

Montage : Anne Baronnet

Producteur : Alexandre Mnouchkine

Société de production : Les Films Ariane

Interprétation : Klaus Maria Brandauer (*Danton*), François Cluzet (*Camille Desmoulins*), Jean-François Balmer (*Louis XVI*), Jane Seymour (*Marie-Antoinette*), Andrzej Seweryn (*Robespierre*), Marie Bunel (*Lucile Desmoulins*)

Format : couleur

Durée : 147 minutes

Sortie en France : 25 octobre 1989

La Révolution Française : Les Années terribles (France, Allemagne, Italie, Canada, 1989)

Réalisation : Richard T. Heffron

Scénario : David Ambrose, Daniel Boulanger, Robert Enrico, Richard T. Heffron et Fred A. Wyler

Décors : Jean-Claude Gallouin

Costumes : Catherine Leterrier

Directeurs de la photographie : François Catonné et Bernard Zitzermann

Montage : Anne Baronnet

Producteur : Alexandre Mnouchkine

Société de production : Les Films Ariane

Interprétation : Klaus Maria Brandauer (*Danton*), François Cluzet (*Camille Desmoulins*), Jean-François Balmer (*Louis XVI*), Jane Seymour (*Marie-Antoinette*), Andrzej Seweryn (*Robespierre*), Marie Bunel (*Lucile Desmoulins*), Christopher Thompson (*Saint-Just*)

Format : couleur

Durée : 140 minutes

Sortie en France : 25 octobre 1989

L'Affaire du collier (États-Unis, 2001)

Réalisation : Charles Shyer

Scénario : John Sweet

Décors : Alex McDowell

Costumes : Milena Canonero

Directrice de la photographie : Ashley Rowe

Montage : David Moritz

Producteur : Charles Shyer

Société de production : Alcon Entertainment

Interprétation : Hilary Swank (*Jeanne de La Motte-Valois*), Jonathan Pryce (*le cardinal Louis de Rohan*), Joely Richardson (*Marie-Antoinette*), Simon Baker (*Rétaux de Villette*), Adrien Brody (*le comte Nicolas de La Motte*)

Format : couleur

Durée : 118 minutes

Sortie aux États-Unis : 1^{er} janvier 2001

Marie-Antoinette (États-Unis, 2006)

Réalisation et scénario : Sofia Coppola

Décors : Véronique Melery

Costumes : Milena Canonero

Directeur de la photographie : Lance Acord

Montage : Sarah Flack

Producteurs : Sofia Coppola, Ross Katz

Sociétés de production : Columbia Pictures, American Zoetrope, Tohokushinsha Film Corporation

Interprétation : Kristen Dunst (*Marie-Antoinette*), Jason Schwartzman (*Louis XVI*), Judy Davis (*la comtesse de Noailles*), Steve Coogan (*l'ambassadeur Mercy*), Rose Byrne (*la duchesse de Polignac*), Jamie Dornan (*le comte Fersen*), Al Weaver (*le comte d'Artois*), Mary Nighy (*la princesse de Lamballe*), Sebastian Armesto (*le comte de Provence*)

Format : couleur

Durée : 123 minutes

Sortie en France : 24 mai 2006

Les Adieux à la reine (France, 2012)

Réalisation : Benoit Jacquot

Scénario : Benoît Jacquot et Gilles Taurand

Décors : Katia Wyzkop

Costumes : Christian Gasc et Valérie Ranchoux

Directeurs de la photographie : Romain Winding

Montage : Luc Barnier

Producteur : Jean-Pierre Guérin

Société de production : GMT Productions

Interprétation : Léa Seydoux (*Sidonie Laborde*)

Diane Krüger (*Marie-Antoinette*), Virginie Ledoyen (*Gabrielle de Polignac*), Xavier Beauvois (*Louis XVI*), Noémie Lvovsky (*Madame Campan*), Michel Robin (*Jacob-Nicolas Moreau*)

Format : couleur

Durée : 100 minutes

Sortie en France : 21 mars 2012

Table des matières

| | |
|--|----|
| REMERCIEMENTS | 2 |
| INTRODUCTION | 3 |
| CHAPITRE 1 : | 12 |
| COSTUMER L'HISTOIRE AU CINÉMA, | 12 |
| CRÉER UNE REINE DE CINÉMA | 12 |
| Intégrer le costume au film, personnalisation et caractérisation | 12 |
| S'inspirer du passé : la vision du créateur de costumes | 16 |
| Iconographie des costumes de Marie-Antoinette au service de la fiction et ses messages | 23 |
| CHAPITRE 2 : | 28 |
| STYLES ET INTENTIONS DES COSTUMES | 28 |
| CRÉÉS POUR MARIE-ANTOINETTE | 28 |
| Célébrer le bicentenaire de la Révolution française : le parti pris du réalisme historique dans L'Autrichienne et La Révolution française, parties I et II | 28 |
| La vision de Marie-Antoinette par Milena Canonero : L'Affaire du collier et Marie-Antoinette | 35 |
| Les Adieux à la reine, entre imagination et véracité | 42 |
| CHAPITRE 3 : | 48 |
| PREMIERS PAS À VERSAILLES | 48 |
| ET PREMIÈRES ESQUISSES DE MARIE-ANTOINETTE | 48 |

| | |
|--|-----|
| L'étoffe de la jeunesse d'une dauphine de France | 48 |
| Le vêtement comme expression personnelle et les années Trianon | 53 |
| Coiffures et maquillages, témoins d'une évolution | 58 |
| | |
| CHAPITRE 4 : | 66 |
| | |
| LES DIFFÉRENTS VISAGES DE LA REINE | 66 |
| Régner et paraître à la Cour : étude du costume d'apparat, instrument politique. | 66 |
| Façonner l'intimité d'une femme devenue reine | 71 |
| La reine déchue ou la démonstration stylistique de la Révolution française | 76 |
| | |
| CHAPITRE 5 : | 84 |
| | |
| LE COSTUME EN ÉVOLUTION PAR LE TRAVAIL DE LA COULEUR | 84 |
| Le langage des couleurs pour accompagner le récit | 84 |
| Adoucir la reine, retrouver la femme | 87 |
| Le noir : une fatalité annoncée ? | 93 |
| | |
| CONCLUSION | 100 |
| | |
| BIBLIOGRAPHIE | 103 |
| | |
| FILMOGRAPHIE | 111 |

Nombre total de caractères (notes et espaces inclus) : 314 455

Si nous devions raconter Marie-Antoinette au cinéma, sans doute ses costumes nous diraient-ils beaucoup sur son traitement, son évolution et sa personnalité.

C'est ce que cherchera à faire mon mémoire : présenter et décrire Marie-Antoinette avec les costumes de six films datant de 1989 à 2012(*L'Autrichienne*, *La Révolution française parties I et II*, *L'Affaire du collier*, *Marie-Antoinette* et *Les Adieux à la reine*), décrypter et mettre au jour les enjeux de sa relecture et de sa revalorisation par le septième art. Les costumes recèlent en effet, un sous-texte précieux quant à l'appréhension d'un personnage.

Reine, mère, femme, adolescente ou adulte, personnage de l'histoire : le cinéma a souvent mis en scène la dernière souveraine de France, la dotant de costumes qui l'accompagnent dans son destin et à travers ses différentes vies.

A travers diverses méthodes et plusieurs entrées d'analyse du costume, ce mémoire cherche à renouveler les approches méthodologiques par leur croisement et leur diversité de genre (cinéma, mode, histoire...). Il s'attache ainsi à mettre en lumière les nouveaux portraits de Marie-Antoinette au travers de ses costumes.

Mots clefs : COSTUMES DE CINEMA, ETUDE DES COSTUMES, MARIE-ANTOINETTE, CINEMA, HISTOIRE