



HAL
open science

De la scène au musée. La collection de costumes du XVIIIème siècle du CNCS, Moulins-sur-Allier

Lara Le Drian Saint-Germès

► To cite this version:

Lara Le Drian Saint-Germès. De la scène au musée. La collection de costumes du XVIIIème siècle du CNCS, Moulins-sur-Allier. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-04592119

HAL Id: dumas-04592119

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04592119>

Submitted on 29 May 2024

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 - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

LARA LE DRIAN SAINT-GERMÈS

De la scène au musée:

La collection de costumes du XVIIIème siècle du CNCS,
Moulins-sur-Allier.

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de Monsieur Denis Bruna
Et Madame Delphine Pinasa

Janvier 2021

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



PREMIÈRE PARTIE: PRÉSENTATION DE LA COLLECTION.	12
I. L'entrée de la collection au CNCS: contexte du dépôt.	12
II. Outils de description du fonds et archives.	17
1. Quels outils pour décrire le fonds?	17
2. Le travail des archives à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française	20
III. Description de la collection.	24
1. Les typologies de vêtements	25
2. Réparations et transformations sur les costumes.	29
3. Description du répertoire de la collection.	30
DEUXIÈME PARTIE: HISTOIRE ET ITINÉRAIRE DE LA COLLECTION.	33
I. Des vestiges de l'émigration aristocrate de la Révolution française?	35
1. Histoire d'un mythe.	35
2. Les costumes à la Comédie-Française à la fin du XVIIIème siècle.	39
II. Les achats aux fripiers par la Comédie-Française pendant la première moitié du XIXème siècle.	46
1. Les achats aux fripiers pour les pièces sur la Révolution-française: un réservoir de vêtements devenus costumes de scène de la fin du XVIIIème siècle.	47
2. L'organisation du réseau des fripiers avec la Comédie-Française.	50
III. Les achats d'Emile Perrin de 1875 à Drouot.	54
1. Emile Perrin, l'importance des administrateurs à la Comédie-française.	55
2. L'achat à l'Hôtel Drouot, garant d'une authenticité?	60
TROISIÈME PARTIE : REPRÉSENTER LE XVIIIème SIÈCLE SUR SCÈNE.	63
I. Comprendre le costume de scène en tant que marqueur temporel et contextuel d'une pièce.	64
1. Régime d'historicité et costume: le costume un indice de notre rapport au temps.	65
2. Le costume en tant que marqueur temporel et contextuel.	67
3. Définir le costume de spectacle	69
II. Costume et historicité à la Comédie-française	74
1. La réforme du costume: vers le paradigme du costume historique « authentique ».	74
2. Les costumes du Paon de Francis de Croisset en 1904: un exemple de la mise en scène du XVIIIème siècle à la Comédie-Française.	80

Remerciements.

Tous mes remerciements vont d'abord à mes deux directeurs de recherche, Madame Delphine Pinasa et Monsieur Denis Bruna, pour leur bienveillance, leur attention et leurs précieux conseils qui m'ont permis d'avancer dans les meilleures conditions possibles pour ce travail de recherche.

Ensuite, je voudrais remercier très chaleureusement toute l'équipe de la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française, que j'ai fréquentée très régulièrement, qui m'a aidée et aiguillée dans mes recherches malgré parfois le flou de certaines de mes requêtes. Toute ma reconnaissance aussi à Madame Francesca Sartori, chef tailleur de la Comédie-Française, Madame Sylvie Lombart, chef costumière de la Comédie-Française et Madame Isabelle Benoist, responsable de la régie des costumes pour leur écoute et leur partage.

Merci aussi à l'équipe du Centre National du Costume de Scène pour son accueil et particulièrement Madame Delphine Pinasa et Madame Manon Mauguin pour leur accompagnement dans ma découverte si attendue du fonds de costumes.

Enfin, je voudrais remercier mes amis et ma famille, qui ont toujours été là, sans vraiment comprendre pourquoi cette recherche s'est étalée sur autant de temps. Un merci infini à Vicky Buring, son regard avisé dans mes moments de doutes et de questionnements, à Cassandra Blard pour me sortir de mes recherches de temps et temps et Ophélie North pour ses questions sur mon travail qui m'ont permises d'avancer.

Avant-propos.

Ce projet de recherche est né à la suite d'un séminaire d'une semaine au Centre National du Costume de Scène en Avril 2019, à Moulins-sur-Allier. En visitant les réserves du musée, la conservatrice, Sylvie Richoux, nous a bien expliqué d'abord qu'un besoin de recherche se faisait sentir et que la collection de costumes XVIIIème siècle pourrait être un sujet intéressant.

Nous avons travaillé auparavant sur le dernier quart du XVIIIème siècle et avons ouvert nos recherches aux costumes de scène dans un mémoire d'anthropologie à l'EHESS et cette proposition nous paraissait particulièrement intéressante pour relier nos différents champs de recherche.

Evidemment, avec les confinements du printemps 2020 et d'automne 2020, les recherches ne se sont pas passées comme prévues, réduisant considérablement le temps passé en bibliothèque et en archives et étalant cette recherche sur des mois de travail impossible. Il nous paraissait important de nous arrêter sur les difficultés qu'a pu soulever cette crise sanitaire puisque nos conditions de travail affectées, notre recherche a été modifiée quelque peu d'objectif pour pouvoir tout de même répondre à des exigences de travail et répondre d'une manière ou d'une autre aux questions que nous nous sommes posées.

Ainsi, nous avons prévu un travail plus large dans les archives mais nous nous sommes concentrés sur les archives de la Comédie-Française. Les nombreuses fermetures nous ont poussés à nous replier à un seul endroit plutôt que de multiplier les recherches en archives, qui par ailleurs se sont retrouvées souvent infructueuses la collection étant de provenance extrêmement floue. Ceci étant dit, ce flou a été perceptible dès nos recherches à la Comédie-Française, nous laissant presque penser que retracer les costumes de cette collection serait impossible. Aucune source, nous en donnait l'origine, nous avons donc pris le parti d'écrire un mémoire exploratoire, écrit sur plusieurs terrains, comme une vaste enquête hypothétique. Ceci nous a permis de comprendre profondément l'économie du costume à la Comédie-Française en partant de cette collection et ce que ce système peut dire des modes de mise en scène et de leur évolution. Nous sommes donc partis du postulat que cette collection pouvait nous en dire bien plus sur l'histoire du costume plus large à la Comédie-Française que ce que nous croyons au début de notre recherche, qui était très centrée sur la matérialité et l'histoire uniquement des pièces déposées au CNCS. Nous avons donc fait le choix de proposer une histoire plus ouverte du costume de scène à la Comédie-Française en partant de cette collection, orientée vers la question des modalités de représentation de l'histoire sur scène, ici du XVIIIème siècle, du XIXème siècle au XXème siècle.

Nous voulons aussi avertir le lecteur qu'à partir de maintenant nous écrirons CNCS pour nommer le Centre National du Costume de Scène pour une question de praticité et de fluidité.

Introduction.

« Le costume est une écriture et il en a l'ambiguïté : l'écriture est un instrument au service d'un propos qui la dépasse ; mais si l'écriture est ou trop pauvre ou trop riche, ou trop belle ou trop laide, elle ne permet plus la lecture et faillit à sa fonction. »¹. Nous proposons à travers l'étude de la collection de costumes du XVIIIème siècle de la Comédie-Française déposée au CNCS d'étudier le statut si particulier du costume de théâtre, ses transformations et son rôle dans les mises en scène, et plus largement dans la création d'imaginaires partagés dans une société. Nous voulons explorer, à partir de la proposition de Barthes et de la collection du CNCS, le costume de théâtre en tant qu'un objet technique devenant sur scène, porté par le comédien, un régime de significations, un monde sémantique.

Quelle définition peut-on donner du costume de scène en partant de la remarque de Barthes? Que signifie-t-il ? Il est évidemment peu aisé de définir le costume de scène dans son ensemble. Barthes dans son texte *Histoire et sociologie du vêtement*² établit une analogie sémantique entre la langue et le costume qui seraient « une réalité institutionnelle » et la parole et l'habillement (dont le vêtement est l'objet) qui seraient une « réalité individuelle » propre à chacun. Le costume de scène est défini de manière très pragmatique par la pratique qu'en font les agents des productions. Ce sont des objets de création, mais aussi des outils pour l'élaboration d'une image précise, outil dans la narration de l'histoire et dans l'ancrage temporel. Ce sont des objets d'art et de technique servant à vêtir les comédiens. Le costume est en tout cas un objet ambigu mais riche à étudier.

Chez Barthes, certains grands axes sont importants à rappeler pour comprendre comment une approche sociologique et historique des pratiques du costume de scène a commencé à émerger. En 1955, il écrit dans le *Théâtre populaire* « Les maladies du costume de théâtre ». Il y donne des pistes quant à l'étude spécifique du costume de scène et de son rapport à la pièce. Il insiste sur la place du costumier dans une production et met déjà en perspective l'objet avec les acteurs de sa chaîne opératoire, de sa création à la représentation. En décrivant les maladies du costume de scène : la «

¹ Barthes, Roland. « Les maladies du costume de théâtre », *Le théâtre populaire*, 1955.

² Barthes Roland. « Histoire et sociologie du Vêtement ». *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 12^e année, N. 3, 1957. pp. 430-441.

maladie esthétique, c'est-à-dire une beauté formelle sans rapport à la pièce », « l'argent, l'hypertrophie de la somptuosité » et « l'hypertrophie de la fonction historique c'est-à-dire le vérisme archéologique »³. Dans sa globalité, l'énoncé de ces maladies dénote une nouvelle approche du costume, non plus dans son aspect formel et historique, qui est d'ailleurs critiqué par Barthes, mais une analyse sociologique de la place du costume dans la pièce et sémantique dans l'importance du costume à transmettre un message au public. Ce que Barthes appelle « un bon costume doit être un argument », « une écriture ». Dans « Histoire et sociologie du vêtement » en 1957, il ancre définitivement le vêtement et le costume dans le champ de la sémantique et propose par là une nouvelle approche du costume par les sciences sociales, moins proche des formes et plus proche de ses opérateurs et de leurs sens. Sans s'attarder dessus, il établit une triple homologie entre le vêtement comme un langage, le costume comme une langue et l'habillement comme des mots. Chacun se définit l'un par rapport à l'autre et c'est dans l'observation et l'analyse des rapports d'influence, de rencontre ou de séparation entre les uns et les autres, que l'étude anthropologique se trouve. C'est à partir de cela qu'une méthode peut s'établir reliant non pas le costume à ses formes, mais le costume à ses acteurs et à ses sens.

Le costume de théâtre tient son caractère spécifique à ses techniques de fabrication et surtout à ses créateurs. Le costume de scène se distingue de la mode et du costume du quotidien par ses modalités de création, pièces uniques et artisanales, par ses modalités d'utilisation, il est un outil de travail et de transition pour le comédien vers le personnage et par ses modalités de conservation. Ces trois dimensions ont été mises en évidence par Sylvie Perault⁴, mais sont souvent étudiées séparément. L'artisanat lié au costume de scène est présenté dans des expositions (*Artisans de la scène*, CNCS, 14 Octobre 2017- 11 Mars 2018). Le costume et l'acteur sont surtout présents dans les études théâtrales et s'ancrent dans une réflexion sur l'effet du costume sur le comédien et sur son jeu ainsi, mettant l'accent sur la rhétorique du costume⁵. Enfin, le costume de scène en tant qu'objet de musée a été traité surtout lors de rares colloques (*Le costume de scène, objet de recherche*, colloque CNCS, 20-21-22 Mars 2013). Les musées le plus souvent justifient la conservation de costumes de spectacle, car ce sont les rares témoins d'un art vivant et qu'ils

³ Barthes, Roland. « Les maladies du costume de scène », *Op.Cit.*

⁴ Perault, Sylvie. « Le costumier, l'artisan et l'habit de cour : créer, fabriquer et représenter le gentilhomme sur scène et à l'écran », *Apparence(s)*, 6, revue en ligne, 2015.

⁵ Lorelle, Yves. « Théâtre corporel et mime au XX^e siècle ». *Revue de la BNF*, vol. 40, no. 1, 2012, pp. 16-23.

Yves Lorelle travaille particulièrement sur l'articulation de l'histoire et de la sociologie dans les études sur les corps et les comédiens.

apportent, liés aux archives, une documentation sur la pratique du costume dans les arts. Ce sont d'ailleurs généralement les costumiers qui ont été les premiers à écrire sur leur propre travail, articulé traditionnellement avec celui du metteur en scène/réalisateur et du comédien et que nous voulons élargir au reste des techniciens d'une production dans ce projet de thèse. Ce mouvement est visible à partir des années 1950, où une professionnalisation des costumiers à Hollywood débute ⁶. Georges Annenkov est le premier costumier, à notre connaissance à écrire sur sa pratique du costume de cinéma⁷. En suivront de nombreux autres (Pascale Bordet en 2012⁸ notamment) accompagnés d'un phénomène d'expositions monographiques (Christian Lacroix costumier, est à notre connaissance la première exposition de ce genre au CNCS, 3 Juin – 11 Novembre 2007).

La terminologie de costume de scène peut changer selon le type de spectacle pour lequel il est utilisé (comédie musicale, théâtre, cinéma, ballet, opéra entre autres). Toutefois, nous pouvons noter que son rôle, sa sémantique, son processus de création ne varient que très peu selon le type du spectacle. La distinction, essentielle pour notre étude, se situe dans la place du spectateur et ce qu'il voit ou non. Le cinéma appelle à beaucoup plus de détails et de finesse et les costumes ne sont pas amenés à être utilisés un grand nombre de fois tandis que ceux de théâtre sont des costumes vus de loin, ce qui permet une approximation du détail pour une plus grande attention à l'effet d'ensemble (couleur, forme, lumière). À cela, nous pouvons ajouter l'impératif de solidité puisque le costume de théâtre est repris, réparé au fil des spectacles et qu'il joue énormément de fois puisqu'il y a au théâtre un phénomène de récupération des costumes d'une pièce à l'autre. Il est important de pointer ces différences d'un costume de cinéma au costume de théâtre puisqu'elles modifient techniquement et visuellement l'aspect d'un costume de scène (Bazin a pointé dans « Théâtre et cinéma »⁹ la différence spatiale qu'il existe entre le théâtre et le cinéma). La question du point de vue du public et de la visibilité du costume, et donc sa réception n'est pas à mettre de côté pour comprendre les spécificités du costume de théâtre et l'impact des choix de création opérés dans la réception de la pièce.

Le costume de scène en tant qu'objet de recherche est étudié depuis récemment. Il a d'abord été traité majoritairement par les études théâtrales sous un angle narratologique et symbolique.

⁶ Landis, Deborah Nadoolman. *Dressed: A Century of Hollywood Costume Design*. New York, Collins Design, 2007.

⁷ Annenkov, Ūrij Pavlovič. *En habillant les vedettes*. Paris, Quai Voltaire, 1994.

⁸ Bordet, Pascale. *Cahiers secrets d'une costumière de théâtre*. Paris, H. Chopin, 2012.

⁹ Bazin, André. "Théâtre Et Cinéma" . *Esprit*, n°180/181 (7/8), 1951. pp. 232–253.

Noëlle Guibert¹⁰, conservatrice à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française puis directrice du département des arts du spectacle de la BNF, est la première à insister sur l'importance de la conservation des objets d'une pièce de théâtre, seule mémoire d'un spectacle vivant, ainsi que sur leur documentation et leur étude. Elle replace l'objet de théâtre « costume » dans sa production, sa technique et ses agents, et propose des méthodologies de recherche liant l'analyse matérielle du costume à ses archives. Noëlle Guibert apporte ainsi le souci de la matérialité du costume dans son analyse et dans sa conservation ainsi que des clés de méthode. Cette approche est enrichie par l'ethnographie que propose Sylvie Perault, anthropologue des costumes de scène. Par la reconsidération du costume comme un objet média dans la sphère de la production d'un spectacle, elle montre qu'en étudiant cet objet spécifique, nous pouvons aussi étudier les interactions sociales par le biais du costume, étudier les intentions des agents du spectacle (costumiers, metteur en scène, décorateur par exemple) et ethnographier un système par la porte d'entrée originale du costume.

Tout l'intérêt de l'étude du costume en général, et du costume de théâtre en ce qui nous concerne, réside donc dans la possibilité de pouvoir l'intégrer dans un système et d'étudier les pratiques culturelles qui en découlent¹¹. Il permet selon nous, et c'est ce que nous voulons montrer avec l'étude de cette collection, d'étudier l'histoire sociale et culturelle plus largement. La collection du CNCS étudiée dans ce mémoire est une collection un peu particulière puisqu'il s'agit de vêtements du XVIII^{ème} siècle portés comme sur scène, devenant alors des costumes de théâtre. Ce passage d'un état à l'autre soulève plusieurs questionnements. D'abord, il s'agit pour nous de comprendre leur histoire, leur trajectoire jusqu'à la Comédie-Française pour comprendre ce qui a motivé le théâtre à acquérir des costumes d'époques plutôt que d'en fabriquer. Ce questionnement s'inscrit plus largement dans une réflexion sur l'histoire sur scène. Le costume est selon nous un marqueur fondamental dans la construction d'une image historique au théâtre. Comprendre donc d'où viennent les costumes de cette collection, c'est aussi comprendre pourquoi ils ont été choisis pour représenter le XVIII^{ème} siècle et comment ils ont été travaillés pour coller à un imaginaire du XVIII^{ème} siècle. Enfin, la dernière question soulevée par la vie de ces costumes à la Comédie-Française est leur patrimonialisation, devenue évidente à leur arrivée au CNCS. Les théâtres n'ont

¹⁰ Guibert, Noëlle. « Les arts vivants et leur archivage : les paradoxes d'une nécessité ». *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2000, pp.32–37.

Nous citons cet article de Noëlle Guibert qui reprend toutes ses grandes thématiques de recherche sur l'étude et la conservation des objets de théâtre. Mais elle travaille depuis les années 1980 sur la question du costume de théâtre et sa patrimonialisation à la Comédie-Française.

¹¹ Ory, Pascal. *L'histoire culturelle*. Paris, Humensis, 2019.

pas les moyens de conserver correctement des costumes d'époques et la plupart du temps se servent jusqu'à usure totale de leurs fonds. La Comédie-Française par une politique de réforme du costume (c'est-à-dire qu'il est décidé qu'ils ne seront plus portés sur scène), mise en place pour la collection à partir de 1964, met en place une politique très claire de conservation et de préservation de ses pièces les plus précieuses. Toutefois, ces pièces sont conservées dans les mêmes magasins que les costumes encore utilisés et les équipes, qui doivent concevoir des costumes en permanence, sont en grande difficulté pour étudier et traiter convenablement ces collections. Comment alors comprendre ces objets à la Comédie-Française? Sont-ils devenus des objets de documentation et des objets de musée à part entière ou des reliques de la très longue histoire du théâtre laissées dans un coin des magasins? La problématique qui parcourt notre étude de la collection de costumes du XVIIIème siècle au CNCS est donc le statut de ces objets, comme celui-ci s'est transformé par leurs usages au théâtre, en tant que documentation et en tant que marqueur du XVIIIème siècle, jusqu'à leur patrimonialisation?

Nous proposons dans un premier temps une présentation très formelle des outils et des archives qui nous ont servi pour notre recherche ainsi qu'une présentation de la collection (les typologies de vêtements, les transformations opérées sur eux et le répertoire pour lequel ils ont joué). Ensuite, nous attarderons sur les provenances potentielles de ces costumes, provenances que nous n'avons pas réussies (hormis pour l'achat d'Emile Perrin en 1875) à trouver de manière certaine. Toutefois, il nous paraissait intéressant de montrer les différentes voies par lesquelles ces costumes avaient pu être acquis, puisque ces hypothèses dessinent tout un réseau économique du costume de théâtre. Enfin, nous avons consacré une partie sur l'étude plus théorique et sémantique, du costume en tant que marqueur visuel du temps, en l'occurrence du XVIIIème siècle. Nous voulions proposer des réflexions plus théoriques pour comprendre le costume dans les représentations historiques et nous sommes arrêtés sur la pièce *Le paon* de Francis de Croisset en 1904, dont nous conservons dans la collection une quinzaine de costumes.

PREMIÈRE PARTIE: PRÉSENTATION DE LA COLLECTION.

Cette première partie introductive, propose un état des lieux de la collection, une présentation rapide de son historique, sur lequel nous reviendrons plus en détails dans notre développement, une description de la collection et du corpus choisi. Nous parlerons d'abord rapidement de l'entrée de la collection en tant que dépôt au CNC et surtout la manière dont les pièces ont été choisies puisqu'ils restent de nombreux costumes du XVIIIème siècle à la Comédie-Française, une douzaine selon Francesca Sartori¹², chef tailleur à la Comédie-Française. Nous détaillerons les sources et archives disponibles que nous avons traitées pour retracer l'histoire de cette collection ainsi que la manière dont elles ont été traitées, puisque nous avons effectué un croisement d'archives de la Bibliothèque-musée de la comédie-française qui ne sont pas aisées à saisir ainsi que d'archives de ventes et de documents comptables conservés pour la plupart aux archives de la ville de Paris.

I. L'entrée de la collection au CNCS: contexte du dépôt.

Cette première partie est une petite partie préliminaire afin d'expliquer dans quel contexte pour le CNCS et la Comédie-Française la collection de cette étude est arrivée au musée. Ceci est particulièrement intéressant puisqu'il intervient à la suite d'une exposition et en pleine recherche d'une part de la Comédie-Française sur son rapport à son propre patrimoine, d'autre part du CNCS sur comment se développer en tant que musée de costumes de scène.

La collection de costumes de la Comédie-Française du XVIIIème siècle conservée au CNCS constitue un dépôt du théâtre au musée. En effet, ce n'est pas un don, mode d'acquisition qui par ailleurs existe entre les deux institutions, mais un dépôt organisé à la suite de l'exposition organisée au CNCS *L'art du costume à la Comédie-Française* en 2011. Ce dépôt prend place dans une collaboration plus large de la Comédie-Française avec le CNCS, qui depuis sa fondation lui fait des dons réguliers. De ce fait, en 2011, ce sont plus de sept cents pièces de la Comédie-Française qui sont conservées au CNCS. Martine Kahane, alors directrice du musée, explique ainsi en préambule du

¹² Entretien du 19 Décembre 2020.

catalogue d'exposition: « [la Comédie-Française] a depuis le début de l'aventure accompagné cette toute nouvelle structure, sans équivalent au monde, sorte d'ovni dans le milieu des musées et des spectacles. Accompagné de biens des façons, en participant à la constitution du premier noyau du fonds grâce à un dépôt de quelque sept cents costumes»¹³. Cette collaboration est nécessaire pour enrichir les collections du CNCS mais aussi pour permettre à la Comédie-Française de conserver dans de meilleures conditions ses costumes. Ce dépôt de costumes XVIIIème siècle fait donc suite à d'autres dons et dépôts et s'inscrit dans un travail entre institutions théâtrale et muséale.

L'exposition a été organisée extrêmement rapidement, « en à peine trois mois » nous expliquent la chef tailleur de la Comédie-Française, Francesca Sartori, et la chef costumière, Sylvie Lombart¹⁴, avec une organisation rapide de la sélection des costumes et de leur documentation par la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française. La sélection de ces costumes dits XVIIIème siècle fait partie d'une sélection plus large de costumes que nous retrouvons dans l'exposition et au musée allant jusqu'à la fin du XXème siècle. Cette sélection a été effectuée par l'équipe de la Comédie-Française, c'est-à-dire par Renato Bianchi¹⁵, alors chef costumier de la Comédie-Française, et par Agathe Sanjuan, conservatrice en chef de la Bibliothèque-musée de la Comédie-française.

Quels ont été les critères de sélection: la rareté, la préciosité, les comédiens qui ont joué dedans? Il est fondamental de se poser cette question puisque cette collection prend place dans une collection plus large à la Comédie-Française. Une douzaine de costumes masculins du XVIIIème siècle y sont encore conservés et une soixantaine de costumes féminins¹⁶. Les plus précieux et de manière certaine authentiques ne sont finalement pas ceux du CNCS mais ceux de la Comédie-Française selon la compréhension de Francesca Sartori et Sylvie Lombart¹⁷. Ils ont été certainement conservés par Renato Bianchi pour leur caractère de documentation pour les costumiers. À raison, puisque Francesca Sartori, chef tailleur, fait des recherches sur ces costumes et relèvent les patrons afin de produire une recherche à destination des costumiers sur les costumes du XVIIIème siècle. De cette

¹³ Sous la dir. Bianchi, Renato. *L'art du costume à la Comédie-Française*, publié à l'occasion de l'exposition « L'Art du Costume à la Comédie-Française », présentée du 11 juin au 31 décembre 2011 au Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie à Moulins. Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2011. p.7.

¹⁴ Entretien du 20 Décembre 2020.

¹⁵ Renato Bianchi travaille à la Comédie-Française depuis 1964. Il devient chef costumier en 1989 où il renouvelle les manières de travailler, notamment par un travail d'étude et de recherche approfondie sur les costumes d'époque.

¹⁶ Ponsard, Gabrielle. *Les costumes féminins du XVIIIème siècle à la Comédie-Française*. Rapport de stage de recherche. Paris, Bibliothèque-musée de la Comédie-Française. 2007.

¹⁷ Entretien du 20 Décembre 2020.

manière, mais nous reviendrons dessus, même dans la manière de choisir les pièces déposées au CNCS, la notion d'authenticité et la valeur qu'elle donne à un costume de scène (non pas à un vêtement) est à questionner. Selon l'analyse de Francesca Sartori et Sylvie Lombart lorsque nous avons parlé de ce dépôt, les habits et les culottes utilisés pour *Le Paon* par exemple de Francis de Croisset en 1904 (voir *fig.7,8,10,11,12*), par des coutures à la machine, les matériaux utilisés, ainsi que des broderies très clairement rappliqués sur de nouveaux vêtements, ne sembleraient finalement pas être des costumes authentiques du XVIIIème siècle mais d'esprit XVIIIème siècle revus en 1904. Ils auraient donc été déposés au CNCS en qualité de costumes de théâtre et non pas de précieux vêtements du XVIIIème siècle. Ce statut du vêtement est ainsi remis en question et interrogé par sa place même soit à la Comédie-Française en tant que documentation, document d'histoire, soit au CNCS, en tant que représentation de la manière dont on faisait des costumes de scène de style XVIIIème siècle à la Comédie-française et non pas comme une collection de vêtements XVIIIème siècle en soi. Nous verrons que leur caractère bien plus composite que ce que nous pouvons croire rend leur statut d'autant plus compliqué à interroger: puisqu'il est mouvant selon les institutions, selon ses utilisations et selon ses formes : authentiques vêtements du XVIIIème, vêtements utilisés sur scène ou véritables costumes de scène? Ceci est d'autant plus intéressant que la collection paraît de prime abord comme complètement homogènes: ils sont tous présentés dans les fiches d'inventaire du musée comme des « costumes authentiques du XVIIIème siècle » (voir les légendes des *fig. 7 à 14*) qui reprennent les descriptions des inventaires du CNCS).

L'exposition est donc le temps d'une collaboration entre le musée et le théâtre, ce qui est particulièrement important, puisque les théâtres regorgent de costumes peu ou mal conservés, mal documentés et mal inventoriés, ce que le musée peut faire afin de conserver une mémoire par le costume de spectacles éphémères¹⁸. D'ailleurs, c'est l'administratrice même du théâtre de l'époque, Murielle Mayette, comédienne de formation, qui pointe d'abord le fait que les costumes sont des mémoires des spectacles puis qu'il y a une importance pour la Comédie-Française et un fort intérêt pour son patrimoine puisqu'il s'en inspire constamment : « L'exposition de ces « costumes témoins » vient en silence nous raconter les milliers de représentations que la troupe a données... L'évolution des corps, des matières, la multiplicité des styles... L'usure due aux succès, aux peurs transpirées et la déformation façonnée par le jeu... Dans l'odeur de naphthaline de nos réserves,

¹⁸ Noëlle Guibert, qui a été conservatrice en chef de la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française évoque souvent le costume de scène comme témoin fondamental d'un art éphémère. Elle met en place des procédés de documentation et de conservation dès les années 1980. Voir par exemple Guibert, Noëlle, « Arts du spectacle : conception des collections- Evolution de la collecte documentaire », *Revue d'Histoire du Théâtre* 4, n° 200, Décembre 1998, pp.395-404.

réveiller ces costumes est un voyage. Cette mémoire aussi sensuelle qu'historique vous montre ainsi le savoir-faire et la tradition si rare de la Comédie Française depuis 1680 »¹⁹. Ce dépôt est donc aussi un vrai point d'entrée pour comprendre l'intérêt de la Comédie-Française pour son propre patrimoine, qui est inscrit même dans ses démarches artistiques des metteurs en scène, aux costumiers et aux comédiens. Agathe Sanjuan explique très bien: « Le rapport au patrimoine est sous-jacent à la Comédie-Française. Les comédiens ne peuvent en faire abstraction quand ils travaillent : même dans le foyer des artistes il y a ce portrait de Molière par Mignard »²⁰. Même si cette relation de la Comédie-Française à son patrimoine semble intrinsèque à son fonctionnement selon Agathe Sanjuan, nous pouvons tout de même remarquer que ce dépôt, qui n'est ni le premier ni le dernier, prend place dans un contexte où la Comédie-Française interroge profondément ce patrimoine matériel et immatériel, son rapport à son histoire et la manière de la transmettre.

Deux expositions sont organisées en parallèle: celle du CNCS dont nous venons de parler et une au Petit-Palais, *La Comédie-Française s'expose au Petit-Palais* du 13 Octobre 2011 au 12 Janvier 2012. Elles constituent un tout, une relecture de l'histoire de la Comédie-Française par une nouvelle conservatrice de la Bibliothèque-musée, Agathe Sanjuan²¹, qui évidemment redéfinie d'une certaine manière la façon dont le théâtre pense et transmet son histoire. Il est marquant d'ailleurs en allant à la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française que ce ne sont pas que des chercheurs qui la fréquentent mais aussi des comédiens, des metteurs en scène, des régisseurs par exemple. Ces expositions sont organisées dans des institutions extérieures au théâtre: le Petit palais et le CNCS mais les sélections sont faites par le théâtre, que ce soit la Bibliothèque-musée avec Agathe Sanjuan ou par l'atelier des costumes avec Renato Bianchi.

Par ailleurs, en 2012 donc au même moment que les expositions, Muriel Maryette, l'administratrice, met en scène une pièce un peu particulière se plaçant complètement dans ce mouvement d'interrogation du rapport de la Comédie-Française à son histoire: *Une Histoire de la*

¹⁹ Sous la dir. Bianchi, Renato. *L'art du costume à la Comédie-Française*, publié à l'occasion de l'exposition « L'Art du Costume à la Comédie-Française », présentée du 11 juin au 31 décembre 2011 au Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie à Moulins. Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2011. p.3.

²⁰ Robert, Martine. « La comédie-française bien plus qu'un théâtre », *Les Echos*, Paris, 30 Septembre 2011.

²¹ Il faut rappeler qu'Agathe Sanguin en tant que conservatrice en chef de la Bibliothèque-musée prend place après deux conservatrices, Noëlle Guibert et Jacqueline Razgonnikoff installées depuis très longtemps, qui étaient les références en matière d'histoire de l'institution et de conservation des archives de spectacles, t qui ont largement contribué à leur manière à l'écriture et la recherche sur l'histoire de la Comédie Française.

Comédie-Française d'après des textes de Christophe Barbier²². Les costumes y sont particulièrement intéressants puisqu'ils sont des reproductions de costumes d'époque (voir *fig. 15*) mais débarrassés des ornements offrant alors au spectateur le fruit des recherches de l'atelier des costumes sur les coupes d'époque.

Finalement, ce dépôt au musée se place dans la droite lignée de ce que la Comédie-Française fait depuis plusieurs années et est complètement cohérent. Sylvie Lombart nous explique bien qu'elle essaye « de créer tout en se plaçant dans une tradition et une continuité, ce qui est la patte de la Comédie-Française »²³. D'ailleurs dans ce double mouvement de conservation des témoins des costumes et de création à partir des anciens spectacles, le théâtre fait montre d'une spécificité extrême dans la gestion des théâtres français de leur propre patrimoine et dans le regard de leur propre histoire. Pour beaucoup, le théâtre est un art éphémère, seule la représentation compte, les archives bien souvent pas conservées ou peu conservées (l'Opéra de Montpellier par exemple vient de se séparer de son service d'archives et ne conserve aucun document antérieur aux années 2000) et les costumes sont réutilisés voire détruits. Le Théâtre du Soleil est un des meilleurs exemples de cette réutilisation jusqu'à usure totale puisque des costumes de leurs premiers spectacles, *1789* monté en 1970, et *1793*, monté en 1972, sont encore utilisés pour des répétitions et des cours d'improvisation²⁴. Comprendre l'entrée de la collection au CNCS c'est donc comprendre les problématiques autour du statut de ces objets, comprendre leur importance pour les deux institutions et la complexité de comprendre leur histoire qui est finalement très floue peut-être parce qu'on les a considérés à la Comédie-Française d'abord comme des costumes de scène, des outils, et non des témoins.

²² *Une histoire de la Comédie-Française* textes de Christophe Barbier . Représentations du 18 mai au 25 juin 2012. Mise en scène de Muriel Mayette Costumes de Virginie MERLIN I Lumières de Yves BERNARD I Musique originale de Cyril GIROUX I Assistante à la mise en scène Josepha MICARD. Le décor et les costumes ont été réalisés dans les ateliers de la Comédie-Française

²³ Entretien du 14 Décembre 2020.

²⁴ Mnouchkine, Ariane, et Pascaud, Fabienne. *L'art du présent: entretiens avec Fabienne Pascaud*. Paris, Plon, 2005.

II. Outils de description du fonds et archives.

Avant de décrire le fonds en tant que tel, nous devons nous arrêter sur les deux outils qui nous ont permis de faire ce travail essentiel et préliminaire à notre étude puisqu'il nous fallait des données claires et précises sur la collection. Nous avons utilisé d'une part les fiches inventaires du musée, que nous allons expliquer dans cette partie, puis nous avons créé un tableur non pas Excel mais un tableur à l'aide d'un logiciel Airtable, que nous expliquerons dans un second temps, qui permet plus de souplesse et de détails. Puis nous détaillerons les archives que nous avons utilisées pour recouper d'une part les informations que nous avons déjà par les fiches d'inventaire et le catalogue d'exposition, et d'autre part pour remplir certains vides laissés (productions inconnues, comédiens inconnus entre autres). La plupart des archives utilisées sont celles de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. Nous les décrirons, expliquerons la manière dont elles ont été utilisées ainsi que les informations qu'elles ont pu nous apporter.

1. Quels outils pour décrire le fonds?

Le premier outil qui nous a servi à élaborer le deuxième sont les fiches d'inventaire créées lors de deux campagnes de catalogages: une en mai 2015, une autre en février 2020 par Aurore Prézeau et Mathilde Grenier. Nous avons décidé de les mettre en annexes puisque nous nous y référons plusieurs fois. Seules les fiches d'élément et non de costumes complets ont été mises pour plus de légèreté et de fluidité (voir *Annexe 1*). Il est d'ailleurs important de comprendre la différenciation faite à la fois à la Comédie-Française et au CNCS entre ce qu'on appelle des costumes de scène ou ensemble et les éléments de ces ensembles puisque nous utiliserons ces différentes dénominations tout au long de notre travail. Le costume ou ensemble désigne donc le costume entier avec tous ses éléments tels que portés sur scène par un personnage précis. Ce sont donc des assemblages faits par la Comédie-Française pour les représentations. Nous n'avons parfois qu'une seule pièce pour un ensemble. Un gilet peut donc très bien constituer à lui seul un costume ou ensemble. Il aura donc deux fiches dans l'inventaire : une fiche d'inventaire costume et une fiche d'inventaire élément avec deux numéros de catalogage. L'élément désigne une partie de ce costume. Un costume peut être composé d'un gilet, d'une culotte et d'un habit. Il y a aura donc une fiche d'inventaire costume avec un numéro général composé de ces trois pièces. Puis trois fiches pour chaque élément avec un numéro de catalogage différent mais connexe (on reprend le même que le

costume en ajoutant un chiffre ou une lettre). Ces deux numéros et cette manière de classer est cohérente puisqu'elle correspond à celle opérée par le magasin des costumes dans ses inventaires d'armoires.

Les informations renseignées sur ces fiches sont:

- le numéro d'inventaire du costume, qui reste le même que celui de l'inventaire général de la Comédie-française, ce qui nous a beaucoup aidé dans nos recherches aux archives,
- la typologie de l'objet et son créateur, en l'occurrence inconnu, mais ce sont des fiches normées,
- une description rapide, qui correspond à celle des inventaires généraux de la Comédie-Française,
- une description technique plus détaillée
- un bref historique, ce sont souvent les mêmes informations répétées ainsi que celles trouvées lors des recherches pour l'exposition,
- les inscriptions sur et à l'intérieur des costumes, une donnée précieuse que nous avons confrontée pour établir une typologie des tampons et donc une chronologie par exemple.

À propos des informations historiques données dans ces fiches pour chaque costume: nous avons pu consulter le travail de documentation de la collection qui a été fait par une personne spécialement embauchée pour les pièces XVIIIème siècle lors de la création de l'exposition, toutes les informations ont été transmises dans ces fiches ou dans le catalogue d'exposition et le matériel iconographique est finalement le même que celui de la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française. Les fiches d'inventaire nous ont été précieuses pour établir un premier état des lieux des informations connues ainsi que du nombre de pièces, des typologies et des ensembles.

Ces fiches d'inventaire, comme première base, nous ont servi à créer un outil plus synthétique nous permettant d'avoir une vue d'ensemble de la collection. Nous avons utilisé non pas Excel pour créer un tableur, qui nous semblait trop rigide et assez peu facilement manipulable, mais un tableur interactif sur un outil qui s'appelle Airtable. Nous voulons parler en détails de notre méthodologie à partir d'Airtable puisque cet outil nous a permis de voir des choses que nous n'aurions pas vu autrement ainsi qu'une richesse de travail avec ces données de départ.

Qu'est-ce Airtable pour commencer? Airtable est un outil de gestion collaborative en ligne fondé en 2012 par Howie Liu, Andrew Ofstad et Emmett Nicholas. Utilisé par de grandes entreprises américaines (Tesla, Netflix, le Times Magazine...), le logiciel en ligne est un hybride entre une base

de données et un tableur. Il est né de la frustration face aux tableurs classiques qui ne peuvent a priori contenir que des chiffres, voire parfois des images. L'ambition de l'outil est d'offrir la possibilité de créer son propre modèle de gestion, à partir de modèles applicatifs ou ex-nihilo. Il offre la possibilité de rassembler une grande variété de types de données :« Il permet de loger dans ses cellules toutes sortes d'éléments comme des dates, des numéros de téléphone ou des URLs mais aussi des cases à cocher, des grilles d'évaluation, des photos ou encore des code-barres. Ce qui en fait un produit potentiellement adapté à un très grand nombre de cas d'usage. Airtable peut être notamment utilisé pour concevoir une base de contacts, un planning éditorial, un calendrier partagé, un catalogue de produits ou encore une revue de code dans le cadre d'un développement d'application.²⁵ ».

C'est donc la variété d'offres et de possibilités qui est l'atout principal de cet outil. Il est possible d'intégrer au tableur des documents multimédias, comme des PDF (ce qui est très utile pour la gestion des archives par exemple). Qui plus est, il permet de varier les visualisations, en grille (comme un tableur classique), ou en galerie. Il s'agit d'une base en ligne, partagée, qui permet donc (grâce à des notifications) de suivre le travail de ses collaborateurs en temps réel.

Ici, l'outil a été particulièrement utile pour recenser à la fois tous les costumes de la collection avec les informations déjà connues tout en y insérant les photos prises pendant la visite à Moulins ainsi que les PDF des archives et de l'iconographie trouvée. C'est tout le monde de la collection qui se lit dans le tableau (voir *Annexe 2*). Nous n'avons pas pu mettre le tableau en tant que tel en annexe puisqu'il s'agit d'un tableau en ligne, mais un lien donné avec l'*Annexe 2* permet d'y accéder et nous l'avons converti en tableau plus classique afin de voir l'organisation des informations. Un des autres gros avantages d'Airtable est que nous pouvions rattacher une ligne avec une autre afin de recréer des ensembles, qui étaient faits dans les magasins de costumes mais pas forcément lisibles dans les fiches d'inventaire puisque les numéros d'inventaire des pièces d'un ensemble ne se suivent pas toujours. De plus, Airtable nous offrait une souplesse dans l'entrée des catégories du tableau et dans l'ajout des informations ; puisque l'enjeu était de combler les trous pour les pièces dans lesquelles ont joué les costumes notamment ou pour la date d'entrée à la Comédie-Française.

Les catégories choisies ont été très classiquement le numéro d'inventaire, la typologie, la description du vêtement, puis les pièces dans lesquelles il a joué, les comédiens qui l'ont porté, pour

²⁵ <https://www.journaldunet.com/solutions/dsi/1210209-airtable-l-app-qui-veut-detroner-excel-et-google-sheets/> ; consulté le 05/09/2020.

quels rôles, de manière plus technique les inscriptions dessus et des observations pour ceux que nous avons pu voir. Nous avons aussi décidé de créer deux tableaux un de ce que nous connaissions au départ et un autre étant ce même tableau augmenté des informations que nous avons trouvé en plus pour une plus grande visibilité. Nous avons choisi de diffuser seulement ce dernier pour plus de facilité. Cette souplesse est accentuée par le travail en signets qui nous permet de visualiser de la manière dont nous voulons le tableau, en cachant certains filtres, par exemple en triant pour un seul spectacle ou un seul type de pièce. Ceci, nous a permis d'avoir un regard plus large et distancié sur la collection et en même temps plus précis.

2. *Le travail des archives à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française*

Le principal travail de recherche de provenance a été fait dans les archives de la Comédie-Française. Nous avons repris dans un premier temps les recherches qui avaient été faites pour l'exposition dont l'objectif avait été de retracer dans les inventaires les costumes, de leur attribuer des comédiens et des représentations ainsi que de les retrouver dans l'iconographie. À partir de cela, nous avons regardé plus en profondeur, dans les documents administratifs, les factures, les documents de création et de production de spectacles et les documents personnels des comédiens et administrateurs des traces de ces costumes. La documentation de la Comédie-Française est extrêmement compliquée et mérite que nous l'expliquions rapidement puisqu'aucun inventaire exhaustif n'existe sur une base accessible librement. De plus, l'incendie de 1900 a causé de nombreuses pertes ainsi qu'une gestion approximative des archives jusqu'en 1850 (date à laquelle l'administrateur général est mis en place) ne rend la recherche que plus compliquée.

Les sources utilisées sont de sortes multiples : les documents réalisés par le magasin des costumes pour inventorier ses armoires, les documents pour la création d'un spectacle (relevé de mise en scène, factures, carnet de frais entre autres), les documents comptables plus généraux et les documents personnels (très peu de costumiers et de comédiens, ce sont surtout ceux des administrateurs qui sont conservés).

Le document le plus évident et que nous avons le plus utilisé est l'*Inventaire général des costumes*. Il ne commence qu'à partir de 1840 donc impossible de vérifier par lui toutes les informations concernant ces costumes. Toutefois, il peut nous indiquer: les comédiens qui l'ont porté, les autres éléments qui étaient associés, les représentations pour lesquelles ils ont servi, l'état dans lequel le costume se trouve (s'il a été réparé, défait et reporté sur un nouveau costume, s'il a été réformé

donc plus porté sur scène voire détruit « par vétusté » dans la majorité des cas, et parfois d'où il vient, où il a été acheté et par qui). Nous l'avons utilisé de la manière suivante. Après avoir reporté toutes les informations des fiches d'inventaire, nous sommes allés consulter ces inventaires numérisés et mis sur CD-roms. Nous n'avons pas retrouvé tous les costumes en nous basant sur les numéros du CNCS, mais il se peut que celui-ci était très mouvant et qu'il manque de nombreux renseignements selon les périodes. Quand nous retrouvions le costume, nous vérifions les informations déjà trouvées et ajoutons celles manquantes (les années de réforme notamment). Beaucoup n'ont aucun nom de comédien ou de spectacle et servent pour ce qui est appelé « un fond de costumes masculins pour le répertoire comique classique »²⁶. Un problème s'impose à nous par rapport à la chronologie puisque l'inventaire ne mentionne jamais la date à laquelle le costume a été confectionné ou acheté et que les fourchettes de dates données par la Comédie-Française sur les Cd de numérisations sont fausses. Le CD 15 où nous retrouvons des achats effectués en 1874 a été étiqueté comme l'inventaire de « 1847 à 1870 ». Il fallait donc absolument recouper les informations avec d'autres sources.

Trois autres documents où nous étions susceptibles de retrouver les costumes à partir de ces numéros d'inventaire existent. Il s'agit d'abord de *l'Inventaire des costumes de la régie*, qui mentionne les entrées et sorties des costumes pour chaque représentation. Nous y avons eu accès pour la pièce *Le Paon* de 1904 de Francis de Croisset, que nous avons étudiée plus en détail, et nous a permis d'attribuer à des gilets des représentations, jusqu'alors inconnues.

Ensuite, nous avons les *Inventaires de costume* pour chaque pièce. Ils renseignent ce qui a été pris du magasin général pour chaque spectacle. Ce sont les archives en 4AP et sont inventoriées sur une base interne de la Bibliothèque-Musée. Très peu de nouvelles informations ont été trouvées puisque seuls les numéros d'inventaire du magasin sont notés.

Enfin, nous aurions pu retrouver certains costumes dans les *Cahiers d'inventaire et dépenses des costumes, coiffures et accessoires* qui sont de petits cahiers des dépenses faites pour chaque spectacle pour l'habillement. Nous avons consulté tous les cahiers des spectacles connus dans lesquels les costumes ont pu jouer. Nous pensions peut-être y trouver des achats aux fripiers ou à l'Hôtel Drouot selon des besoins spécifiques. Mais au final, aucun achat de la sorte n'est mentionné. Nous nous sommes aperçus cependant que la plus grande partie des dépenses pour les costumes est faite pour les costumes féminins et que la majorité des costumes masculins que ce soit pour les

²⁶ *Inventaire général des costumes*, CD15, 1847-1870, costumes masculins et féminins, armoire A n°1 à 2841. Paris, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

pièces de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle ou du XX^{ème} siècle est piochée dans les existants du magasin général (nous parlerons du développement plus tardif de l'atelier tailleur qui aura évidemment un impact sur le traitement à la Comédie-Française de ces costumes).

Pour documenter la collection dans les spectacles dans lesquels les costumes ont joué nous nous sommes servi d'abord des dossiers iconographiques constitués pour chaque spectacle dans des classeurs par la Bibliothèque-Musée. Ce sont souvent, pour ceux dont nous avons des photographies, des documents faits à l'initiative de la Comédie-Française pour promouvoir ces spectacles. Nous n'avons pas tout pu mettre en annexe iconographiques puisque la Bibliothèque-Musée réserve les droits de ces archives. Ces dossiers iconographiques sont enrichis par des dossiers de presse faits aussi pour chaque spectacle et ce qui nous a permis de renseigner la critique et la réception des pièces, et de mesurer l'impact des costumes dans les commentaires faits sur chaque pièce. Ces deux formes de dossiers de spectacles n'ont pas de numéro d'inventaire et sont rangées par ordre alphabétique à la Bibliothèque-Musée. À cela se rajoutent les relevés de mise en scène de chaque spectacle, qui nous pensions nous apporteraient des précisions plus techniques sur la manière dont les costumes sont choisis et utilisés dans la mise en scène de chaque spectacle. Ce sont des documents descriptifs qui reprennent toute la pièce et décrivent tous les déplacements des comédiens, leurs entrées et sorties, les accessoires sur scène, leur disposition, mais les costumes sont très peu mentionnés, voire jamais.

Pour documenter la conception costumes à la Comédie-Française et leur acquisition, nous avons principalement regardé les archives personnelles des costumiers, des comédiens et des administrateurs. Nous avons regardé pour comprendre les achats de costumes aux antiquaires et à Drouot les archives personnelles d'Emile Perrin, administrateur en 1874 de la Comédie-Française, boîte ARAD 17.6 où étaient présents de nombreux catalogues de vente, des échanges avec des fournisseurs et des factures à son propre compte et non pas à celui de la Comédie-Française. Le fonds du coiffeur et perruquier Georges Champlain, 4AP1286 qui mériterait d'ailleurs une étude approfondie, nous a permis de documenter les accessoires, perruques qui allaient avec les costumes utilisés pour les pièces des années 1930. Enfin, nous avons consulté les albums de documentation du costumier Charles Bianchini, qui n'ont pas de numéro d'inventaire mais seulement des numéros de série. Charles Bianchini est une figure fondamentale dans le développement du travail du costumier et de son importance au théâtre. Il devient costumier à la Comédie-Française en 1887 et influence particulièrement dans le sens d'une archéologie des formes les costumes de scène. Ces albums sont le fruit d'années de travail de documentation personnelle des costumes de toutes les

époques et de différents pays. Ils se présentent sous forme d'assemblage de documents que ce soit des images de presse, des dessins, des reproductions de gravures. Ils nous permettent de nous rendre compte des documents utilisés pour documenter visuellement le XVIIIème siècle. Ces données sont précieuses pour comprendre les modes de représentation du XVIIIème siècle au théâtre et leur évolution.

Ainsi, nos recherches se sont concentrées sur les archives de la Comédie-Française particulièrement éclatées et qui au final ne délivrent des informations que recoupées les unes avec les autres et n'ont jamais donné un fil rouge précis en ce qui concerne l'histoire de l'acquisition ou de la confection des costumes du CNCS. Le principal obstacle à cela étant que les inventaires généraux des costumes ne sont faits qu'à partir de 1840, mais de manière quotidienne et peu organisée ce qui donne une chronologie particulièrement floue.

III. Description de la collection.

Le fonds de costumes du XVIIIème de la Comédie-Française du XVIIIème siècle conservé au CNCS n'est pas un fonds très étendu. Il est composé de soixante-huit pièces composant elles-mêmes des ensembles formés au maximum de trois pièces: habit, gilet, culotte.

Que décrire dans une collection, non pas hétéroclite, puisqu'elle présente finalement trois types de vêtements (culotte, justaucorps, gilet) , mais protéiforme, car composée de vêtements transformés en costumes de scène ? Nous avons pris le parti de présenter la collection en partant de chaque typologie de vêtement en décrivant à la fois l'objet du XVIIIème siècle, ce qui montre la sélection opérée par le théâtre en terme d'époque de costume, les variations mêmes infimes, qui auront une influence dans notre analyse, ainsi que l'objet transformé au cours du XIXème et au début du XXème siècle, quand cela nous était possible de distinguer ces transformations. La collection compte au total soixante-douze pièces dont quarante-trois gilets, ce qui constitue presque une collection à part entière de gilets du XVIIIème siècle, dix culottes, la plupart associées à un habit, qui sont au nombre de quatorze, qui ne sont pas forcément des ensembles originaux, c'est-à-dire des culottes allant avec l'habit. Seuls deux ensembles n'appartiennent pas à ces typologies dans la collection : le costume *D-CF-768A53.1* (voir *Annexe 1*, p.13) et le costume *D-CF-999A* (voir *Annexe 1*, p.44) qui sont respectivement une tunique pour un personnage romain et un pourpoint réalisés pour la scène. Nous avons décidé de retirer ces deux costumes de notre étude.

Il est intéressant de constater que l'ensemble des trois typologies de vêtement de cette collection constitue l'habit masculin et la silhouette typique masculine tout au long du XVIIIème siècle. Elle varie selon les circonstances et les périodes de forme, mais reste autour de cette silhouette culotte-gilet (ou veste selon les périodes)-justaucorps puis habit comme une figure stéréotypée de l'homme du XVIIIème siècle, malgré un affinement de la silhouette tout au long du siècle qui la modifie. François Boucher le décrit en ces termes : « Au début du siècle, le costume masculin comporte trois éléments essentiels: un vêtement de dessus (justaucorps), un autre de dessous (veste), et un vêtement pour les jambes jusqu'aux genoux (la culotte). L'ensemble de ces trois pièces constitue l'*habit*, porté par toutes les classes sociales, avec des différences de tissu ou d'ornementation qui en font un vêtement simple ou de cérémonie. »²⁷.

²⁷ Boucher, François, Deslandres, Yvonne. *Histoire Du Costume En Occident De L'antiquité À Nos Jours*. Paris, Flammarion, 1991, réédition de 2008. p. 282.

Les dénominations utilisées dans les fiches d'inventaires du musée pour les « gilets » et « habits » correspondent d'ailleurs à un glissement d'abord de la veste devenue gilet puisque resserrée dans la seconde moitié du siècle et du justaucorps dont le terme s'efface pour être nommé par le seul terme d'habit. Ce sont donc des premiers indicateurs de datation, intéressants puisqu'ils montrent une attention de la Comédie-Française d'abord et du musée à la période exacte à laquelle ces vêtements ont pu être fabriqués et portés avant de devenir des éléments de scène, même s'ils sont nommés de manière très globale « vêtement authentique du XVIIIème siècle » sauf dans le cas de l'ensemble *D-CF-858A* (voir *Annexe 1*, p. 25-26-27) qui constitue certainement le plus ancien costume de la collection datant de la période Louis XV.

1. Les typologies de vêtements

- Les gilets

Les gilets constituent la plus grande partie de la collection. Quarante-sept gilets ont été déposés au CNCS. Ceci s'explique assez facilement puisque ce sont des pièces plus fragiles et facilement interchangeables, ainsi que peu chères sur le marché (puisque souvent ce sont les parements qui sont vendus sans le dos). La Comédie-Française a pu ainsi en acquérir de nombreux afin à la fois de vêtir ses comédiens masculins, que ce soit pour les personnages principaux ou les figurants, ainsi que de se constituer une réserve de motifs décoratifs et de broderies, applications qui pouvaient être retirées et utilisées pour un autre costume. Mais nous reviendrons sur cette question dans la dernière partie.

La grande majorité de ces gilets sont des gilets en faille ou en satin de soie écrue avec des broderies à motifs floraux, des applications de cannetilles et de paillettes argentées. Il y a donc une forme d'uniformisation déjà visible dans les gilets acquis par la Comédie-Française (et peut-être donc dans l'image du XVIIIème siècle qu'elle cherche à transmettre ? Mais nous reviendrons sur ce point dans notre troisième partie). Le motif floral des broderies est caractéristique de la mode à partir des années 1720, mais par leurs formes et leurs couleurs se rapprochent plus du goût de la seconde moitié du XVIIIème siècle. Ceci s'ajoute pour la datation à leur longueur plus courte et l'absence de col, ainsi que les couleurs plus claires. Une dizaine de gilets a encore de petites basques, nous laissant croire à des gilets de 1750-1770. Il s'agit donc de gilets, encore sorte de justaucorps, à

basques un peu longue. Les autres sont datables du dernier quart du XVIIIème siècle. Ce sont des justaucorps devenus gilets à partir de 1780, largement raccourcis sous l'influence de l'Angleterre aux couleurs claires et pastelées à broderies florales. Les basques sont coupées en pointe et deviennent droite ainsi que le col et les revers. Les rabats des poches en accolade sont aussi particulièrement caractéristiques des gilets de cette période.

Au niveau des décors des gilets deux tendances se distinguent dans la partie de gilets du dernier quart du XVIIIème siècle: certains sont brodés de paillettes et de cannetilles dorés (voir le *gilet D-CF-739A.63*, *Annexe 1*, p.12) et correspondait plus à l'apanage de l'habit de cours, tandis que d'autres correspondent à un vêtement plus décontracté et porté par une plus large partie de la population avec un décor de soie ou de coton plus léger.

Il faut noter que les dos des gilets ont dû être faits a posteriori en toile de coton ou de lin, sûrement dans les ateliers de la Comédie-Française. Cette manière de vendre les gilets est particulièrement intéressante, par parements et broderies puisqu'elle correspond à des pratiques marchandes déjà faites au XVIIIème et qui se perpétue²⁸. Cela est particulièrement précieux pour un costume de théâtre puisque cela permet d'ajuster sans abîmer le gilet au comédien et à toutes les morphologies. De plus, cela réduit le coût du gilet, et offre un foisonnant répertoire décoratif et de broderies au théâtre. Certaines ont d'ailleurs été détachées. Nous pouvons penser aux broderies de paillettes et de cannetilles du gilet *DCF885A.44* (voir *Annexe 1*, p.35) utilisées pour *Le Paon*. L'opération semble tellement banale qu'elle n'est mentionnée à aucun moment dans l'inventaire général du magasin des costumes de la Comédie-Française. Il est seulement question d'une: « "Une veste en soie grise brodée et pailletée soie et argent" ²⁹.

Deux font exception à la règle et semblent plus anciens tandis que d'autres pourraient être, selon nos observations ainsi que nos échanges avec les chefs costumiers de la Comédie-Française des reproductions du XIXème. D'abord le gilet *DCF739A.63* (voir *Annexe 1*, p.12) qui est décrit comme un « Gilet authentique du XVIIIe siècle en lamé or, garni de broderies or formant des motifs d'entrelacs. » ³⁰. Par son décor et sa remarquable qualité de conservation, il se distingue des autres, il constitue le seul gilet en tissu lamé doré de la collection, datable des années 1770, sûrement un

²⁸ Voir Roche, Daniel. *La Culture Des Apparences: Une Histoire Du Vêtement XVII-XVIII Siècle*. Paris, Fayard, 1991

²⁹ *Inventaire général du magasin des costumes de la Comédie Française*, numérisé, CD15. Paris, Bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

³⁰ « Fiche costume *DCF739A.63* », *Inventaire du dépôt de la collection de costumes XVIIIème siècle de la Comédie-Française*, Moulins, Centre National du costume de scène. p.35.

gilet de cour. Sa qualité n'indique pas de port particulier, il a donc soit servi de documentation soit pourrait être une reproduction des ateliers, mais nous reviendrons sur cette question dans notre dernière partie. Puis le gilet *DCF858A.68* (voir *Annexe I*, p.26) faisant partie de l'ensemble *DCF-858A* décrit comme un « Gilet authentique du XVIIIe siècle en velours ciselé marron rouille, à motifs floraux marron et beige sur la parmenture et les revers de poches. »³¹, est assez particulier. Il fait parti de l'achat d'Emile Perrin en 1874, sur lequel nous reviendrons et semble constituer avec la culotte et l'habit qui vont a priori avec un des plus anciens ensemble de la collection, datable de l'époque Louis XV. Il n'a pas nécessairement servi sur scène puisque nous n'avons pas retrouvé dans l'inventaire de mention de pièce de théâtre dans laquelle il aurait joué.

- Les habits

Les habits sont à part presque égale avec les culottes au nombre de quatorze. Ils sont de trois types.

Soit ils font partie d'un ensemble, comme les habits utilisés pour *Le Paon* (voir *fig.7 à 14*), qui vont avec des culottes et qui ne semblent pas nécessairement être des habits authentiques du XVIIIème siècle, par les étoffes utilisées, de lourds velours à la mode au début du XXème siècle sur scène mais reproduisant des formes de la fin du XVIIIème siècle (moment où les habits étaient en étoffes beaucoup plus légères). Certains ont même des coutures machines, qui pourraient évidemment être des reprises mais comme ils forment un fonds cohérent pour *Le paon* nous pouvons faire l'hypothèse de reproduction dans les ateliers. Ils auraient été déposés en leur qualité de costumes de théâtre reproduisant des costumes XVIIIème au goût du début du XXème siècle et non pas en costume authentique. Cette hypothèse est d'autant plus flagrante au regard des pièces masculines encore conservées à la Comédie-Française et qui sont aussi d'authentiques habits du XVIIIème siècle, la coupe, le col, les revers des manches, les étoffes sont complètement différentes selon Francesca Sartori, chef des tailleurs, qui étudie de près les patrons de vêtements masculins du XVIIIème siècle³². Mais nous reviendrons sur cette question dans une prochaine partie.

Soit ce sont des habits ne formant pas d'ensemble étant sûrement aussi des reproductions avec des broderies d'époque déposées dessus (voir par exemple l'habit *D-CF-901A.1*, *Annexe I*, p.39)

³¹ *Inventaire général du magasin des costumes de la Comédie Française*, numérisé, CD15. Paris, Bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

³² Entretien du 14 Décembre 2020.

Soit des habits ne formant pas d'ensemble et n'ayant certainement pas servis dans une pièce de théâtre. Ils semblent être dans la collection en leur qualité de documentation, ce qui suit le même mouvement que pour les gilets. L'exemple que nous avons dans la collection est un habit double face assez exceptionnel par sa qualité de conservation. Il s'agit de l'habit *DCF1115A.121* (voir *Annexe 1*, p.45) décrit comme un « Habit authentique du XVIIIe siècle, réversible en cannelé de soie sauvage jaune vert sur l'endroit et écrue sur l'envers, brodé de cannetilles, lamé, et sequins formant des motifs floraux vieil or. »³³.

- Les culottes

Dix culottes sont conservées dans le dépôt de la Comédie-Française. Elles font toutes parties d'ensemble de costumes de scène avec au moins un gilet et la plupart du temps un habit. Elles sont toutes en velours de couleurs sombres rouge ou vert. Ce sont des culottes à pont resserrées au mollet par des boutons. Elles sont les vêtements les moins bien conservés puisqu'elles sont évidemment les plus rapidement usées sur scène, s'usant à l'entrejambe à cause de frottement. Par la présence de pont, de coutures à la machine, et de matériaux qui nous rappellent beaucoup plus les velours plus industrialisés du XIXème siècle, ces culottes nous posent un problème de datation. Tout comme les habits utilisés dans le *Paon*, leurs formes sont celles fuselées du dernier quart du XVIIIème siècle, collant bien la jambe et descendant après le genou, mais leur étoffe ne sont pas les soies ou les cotons légers de l'époque. Trois hypothèses sont alors possibles. Soit les ponts ont été rajoutés a posteriori dans les ateliers de la Comédie-Française, soit ce sont des culottes de cour mais napoléonienne comme l'avancait Sylvie Lombart lors de notre entretien en Décembre 2020 ou bien ce sont des reproductions du début du XXème siècle avec des ponts pour plus de simplicité à enfiler.

Quoiqu'il en soit reproduction ou non, ils montrent d'abord les goûts pour des lourds velours aux couleurs sombres sur scène, qui techniquement se voient mieux que d'autres couleurs, à partir de la seconde moitié du XIXème siècle jusqu'aux années 1950. Ces culottes selon l'inventaire ont joué jusque'à ces moments-là. Elles sont par cette description des premiers indicateurs des contraintes techniques du costume de scène par la présence systématique d'un pont à la place de la braguette et de la manière dont on cherchait à représenter le XVIIIème siècle.

³³ « Fiche élément DCF 1115A.121 », *Inventaire du dépôt de la collection de costumes XVIIIème siècle de la Comédie-Française*, Moulins, Centre National du costume de scène. p.65

2. Réparations et transformations sur les costumes.

Nous avons pu aller voir le fonds de costumes à Moulins-sur-Allier en Septembre 2020. Nous avons étudié une vingtaine de costumes en totalité, la plupart utilisés pour la pièce *Le Paon* de Francis de Croisset écrite en 1904. Ces vêtements, qui ont joué pendant tout le début du XIXème siècle jusqu'aux années 1960, ont finalement eu une vie très longue et de nombreuses traces d'usures sont perceptibles: la majorité des velours sont abîmés, les dos de gilets sont troués et les coutures détachées.

La collection présente donc de nombreux exemples réparations et de transformations des vêtements. Cet aspect beaucoup plus matériel est aussi une modalité de la transformation du statut du vêtement en costume de scène. Nous voyons donc deux formes d'actions des ateliers sur les costumes: des réparations puisque ce sont d'anciens vêtements, et des transformations.

Les réparations visent à faire durer le plus longtemps le costume. Ce sont souvent des réparations qui semblent être faites à la hâte. Nous avons d'ailleurs deux manières de travailler sur ces costumes: un moment où tout se faisait rapidement et grossièrement, peut-être étaient-ce les comédiens eux-mêmes qui les reprenaient, et des reprises avec des coutures-machines plus nettes, qui interviennent sûrement à partir du début du XXème siècle avec l'organisation de la création des costumes et des ateliers à la Comédie-Française. Une autre réparation intéressante est la reprise des doublures de plusieurs habits, qui ont très certainement participé à leur conservation. Ces réparations sont particulièrement visibles sur l'habit *D-CF-5455A-925* (voir *fig.5*), au niveau de l'aisselle. Un autre habit en velours vert, *D-CF-879A.26* (voir *fig.6*), a quant à lui été réparé avec une application d'un autre tissu en velours vert toujours à l'aisselle. Ce tissu fait penser à celui de la culotte *D-CF-879A* (voir *fig.8*). Ce qui nous laisserait penser que la culotte aurait été confectionnée au XIXème siècle, à moins que ça soit un prélèvement de tissu sur la culotte, mais nous ne l'avons pas remarqué.

Les transformations répondent à trois problématiques : remettre à la taille du comédien, transformer le vêtement en costume rapidement enfilade pour la scène et mettre au goût du jour le costume, ou du moins au goût du metteur en scène. Elles peuvent être distinguées de la sorte : les ajouts qui répondent soit à un besoin pour la scène (l'ajout de ponts par exemple), ou à un besoin esthétique (le report de broderies sur d'autres costumes ou sur des habits contemporains), et les ajustements (le meilleur exemple est le dos des gilets transformés pour coller au mieux à la taille du comédien).

- Les ajouts de ponts ont été fait systématiquement sur toutes les culottes de la collection, pour une raison de praticité évidente. La culotte *D-CF-875A.16* en est un bon exemple puisque nous pouvons voir (*fig.3*) les différents ajouts de tissus, des petits liens de serrage sur les côtés. Ce procédé est identifiable sur toutes les culottes et montre aussi que l'atelier n'a pas eu peur pendant tout un moment de démonter ces vêtements XVIIIème pour les transformer selon les nécessités de scène.
- Les reports de broderies d'un gilet à l'autre, ou d'un gilet à un habit sont très courants. Plutôt que de boucher un trou et de réparer quelque part un costume, nous pensons qu'ils sont une manière de recréer des nouveaux costumes soit en reportant sur des habits contemporains soit sur des habits dont on détache les broderies. Le gilet *D-CF-885A.44* (voir *fig.1*) est un bon exemple de détachement des ornements. L'habit *D-CF-5455-1* (voir *fig.2*) est un bon exemple d'un habit qui a reçu selon l'*Inventaire des costumes* « des broderies réappliquées » tout comme l'habit *D-CF-6001C*, que nous n'avons pas vu, mais qui est mentionné dans l'*Inventaire des costumes* comme ayant aussi reçu une broderie qui vient du « costume 992C17, détruit par vétusté le 24 mai 1947. Les broderies ont été appliquées sur un habit neuf ». Nous avons donc un parfait exemple de costume de scène hétéroclite, mais présenté comme un « habit authentique du XVIIIème siècle » par les fiches d'inventaire qui ne font donc pas de distinction entre un vêtement et un costume de style.
- Les ajustements faits pour les comédiens sont les plus visibles sur les gilets. Ils sont parfois faits avec des petites cordelettes ajoutées au dos du gilet pour pouvoir les resserrer (voir *fig. 4*). La plupart sont de manière certaine faits grâce au dos qui peuvent être très facilement changés, puisque les gilets étaient vendus souvent sans leur dos.

3. Description du répertoire de la collection.

Nous nous posons la question de ce que nous devons décrire pour présenter ce fonds de manière exhaustive. Il nous paraît essentiel de finir sur le genre de pièces dans lequel les costumes ont joué puisqu'il s'agit uniquement de comédies et que nous le verrons, ce point est fondamental dans les modalités de sélection et de transformation des costumes.

Nous avons créé un tableau (voir *Annexe 3*) afin de nous rendre compte de la manière la plus claire possible la répartition du genre des pièces: celles écrites au XVIIIème siècle, celles écrites au

XIX^{ème} siècle par Musset et n'ayant donc pas de contexte spatio-temporel précis³⁴ (la contextualisation au XVIII^{ème} siècle est donc un choix du metteur en scène) et enfin celles écrites à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle se déroulant au XVIII^{ème} siècle, souvent des pièces des comédies fantaisistes. Les pièces sont ensuite classées par ordre chronologique non pas par dates d'écriture, qui sont par ailleurs particulièrement importantes de connaître pour les pièces écrites au XIX^{ème} et début du XX^{ème} siècle pour comprendre le contexte autour de la création d'un imaginaire du XVIII^{ème} siècle, mais par ordre chronologique des représentations à la Comédie-Française. En effet, l'utilisation des costumes de cette collection est évidemment orientée selon des choix esthétiques et narratifs dépendants des modes de mise en scène de son temps. Nous avons enfin mis le nombre de costumes de la collection utilisé pour chaque spectacle pour avoir une idée des pièces qui en ont utilisé le plus.

Il faut remarquer d'abord, que la grande majorité des pièces est du registre comique malgré les siècles, ce qui sera interrogé dans une partie sur l'impact du costume dans la mise en place du comique sur scène. Ensuite, les pièces romantiques ne sont que des pièces écrites par Alfred de Musset et bien que drames romantiques, la plupart de ses pièces tardives comme *Louison* ou *A quoi rêvent les jeunes filles* adoptent un ton plus léger et plus proche de la comédie romantique légère. Les pièces de Musset n'ont aucunes didascalies et ne sont jamais clairement placées au XVIII^{ème} siècle. Nous interrogerons alors ce qui pousse les metteurs en scène à contextualiser dans une forme de XVIII^{ème} siècle idyllique ces pièces.

Il faut enfin garder en mémoire que les costumes de cette collection sont utilisés pour des pièces comiques, et ce, jusqu'en 1951 et constituent une forme de fonds de costumes pour le répertoire comique classique, ou plus moderne de la Comédie-Française comme le mentionne *l'Inventaire général des costumes* quand il identifie des costumes non pas selon ses spectacles précis, mais pour « le répertoire comique ». Cet aspect d'une mise en place d'un stéréotype de costume pour le comique s'intensifie avec le fait qu'ils ne sont utilisés que pour le même genre de personnage. Les costumes ne sont portés que pour des rôles de nobles ou de bourgeois masculins et d'âge mûr : des barons, des ducs, qui sont d'ailleurs des rôles de composition qui suivent souvent le même comédien qui se cantonne souvent à un seul rôle type. Il y a donc par le type de spectacle dans

³⁴ Voir à propos de la non-contextualisation des pièces de Musset et donc de la manière de les mettre en scène « Ledda, Sylvain Ledda. « « Ma pièce est jeune et je suis vieux » », *Etudes théatrales* N° 44-45, n° 1, 2009. pp. 116-23.

lequel joue ces costumes une *typification*³⁵ du personnage aussi bien par le costume et que par le comédien qui le porte. Nous comprenons alors aisément l'importance du costume dans la mise en place de stéréotypes de personnages pour une institution théâtrale comme la Comédie-Française qui cherche à travailler avec son propre patrimoine et à l'utiliser sur scène comme étudié dans la genèse de l'entrée de la collection au CNCS ci-avant.

³⁵ Butnaru, Denisa. « La typification en tant que « modèle » expérientiel », *Sociétés*, vol. 128, no. 2, 2015, pp. 105-114.

DEUXIÈME PARTIE: HISTOIRE ET ITINÉRAIRE DE LA COLLECTION.

Cette partie propose de retracer l'histoire de la collection et donc de comprendre comment de vêtements masculins qui auraient été portés au quotidien dans la seconde moitié du XVIIIème siècle sont arrivés dans les magasins de la Comédie-Française et sont devenus des costumes de scène. Nous sommes partis d'une forme de légende racontée par la conservatrice du musée, Sylvie Richoux, mais aussi dans l'ouvrage de l'exposition qui ne semblait pas avoir de véritables fondements. Il est toujours intéressant de comprendre pourquoi des histoires et presque des légendes sont racontées autour de collections.

Il faut remarquer que seule la provenance des costumes de l'achat d'Emile Perrin en 1874 et 1875 sont de provenance presque certaine, du moins nous savons où ils ont été achetés. Mais il ne s'agit toutefois que d'une étape dans leur vie. Nous reviendrons en profondeur sur cet achat dans une sous-partie dédiée.

La recherche de provenance pour les autres costumes ne s'est avérée qu'hypothétique. Nous sommes partis vers plusieurs pistes à partir de l'histoire qui raconte que ce sont des costumes laissés, donnés ou vendus par des émigrés de la Révolution française. Nos recherches montrent que cette hypothèse est très peu vraisemblable nous guidant vers d'autres possibilités. Nous avons donc tracé des itinéraires possibles de ces vêtements dessinant alors une forme d'économie du costume à la Comédie-Française de la fin du XVIIIème siècle à la fin du XIXème siècle. Nous les livrons comme des hypothèses mais elles dessinent un réseau économique du costume de scène solide, très ancien qui existe dès la fin du XVIIIème siècle entre les fripiers, les maisons de vente, les comédiens et le théâtre. Ce réseau existe par la nécessité pour le théâtre d'avoir d'abord des costumes à bas prix mais aussi un renouvellement des stocks facilité puisque les costumes portés sur scène, surtout à la Comédie-Française, qui depuis le début du XIXème siècle joue presque en permanence tous les après-midi et soirs de l'année, s'abîment très rapidement. Ces stocks eux-mêmes ne cherchent pas forcément à renouveler particulièrement la typologie des pièces puisque la Comédie-Française tourne autour d'un répertoire fixe qui finalement n'évolue que très peu. Hélène Lebel par exemple a retracé le nombre de représentations du répertoire classique comique et tragique de 1881 à 1913 dans sa thèse³⁶. Elle compte près de 1212 représentations du répertoire classique depuis Molière (voir son tableau en *Annexe 4*).

³⁶ Lebel, Hélène. *Le théâtre à Paris (1880-1914) : reflet d'une société?*. Thèse de doctorat, sous la direction d'Adeline Daumard, Paris 1, 1997.

La complexité de retracer la vie exacte de ces costumes de leur fabrication à leur arrivée à la Comédie-Française peut s'expliquer de différentes manières. D'abord, les inventaires de costumes de la Comédie-Française comme nous l'avons expliqué ne renseignent pas l'année à laquelle le costume entre dans le magasin. Nous pouvons imaginer qu'il entre au moment où il est inscrit pour tel ou tel spectacle dans l'inventaire, ce qui nous donnerait une date possible, mais le nom du spectacle est rarement inscrit pour les costumes de la collection; que nous avons pu retrouver facilement puisque le numéro d'inventaire du CNCS reprend le numéro du costume dans l'inventaire du magasin des costumes.

De plus, les costumes n'ont été inventoriés et inscrits systématiquement à l'inventaire des costumes qu'à partir de 1840, mais c'est encore peu organisé. Nous pouvons donc imaginer que certaines pièces étaient déjà dans les magasins quand elles ont été inscrites dans l'inventaire général. D'autre part, les inscriptions dans les costumes, que nous étudierons plus en profondeur dans la dernière partie, pourraient nous indiquer des potentiels marchands, des anciens propriétaires ou selon la typologie du tampon une date d'entrée à la Comédie-Française mais elles sont souvent soit parcellaires, soit illisibles, soit tellement multiples sur un même vêtement que nous ne savons pas quelle est l'originale. Nous n'avons donc pas réussi à établir une chronologie précise des tampons du magasin des costumes qui auraient pu nous aider à dater l'entrée du costume dans le magasin de la Comédie-Française. Enfin, la typologie des vêtements de la collection ne présente jamais de particularités très fortes, ce sont des vêtements du quotidien qui se retrouvent très facilement, et donc qui s'échangent très facilement aussi. Il n'est pas impossible que des costumes « détruits par vétusté » selon les inventaires des costumes aient été tout simplement échangés sans jamais changer de numéro d'inventaire. La mention des échanges ou transformations pour les costumes se faisant systématiquement qu'à partir des années 1920 dans les inventaires.

Entrons donc dans le détail des provenances possibles pour ces costumes. Nous commencerons par le mythe du don des émigrés de la Révolution française autour de cette collection pour ensuite comprendre s'il pouvait déjà y avoir des costumes contemporains à la Comédie-Française avant la Révolution-Française. Nous retracerons ensuite le rapport de la Comédie-Française avec les réseaux de fripiers et de marchands de costumes au théâtre tout au long du XIX^{ème} siècle pour finir sur l'achat d'Emile Perrin qui est caractéristique d'une importance nouvelle d'abord de l'administrateur dans les conceptions de mise en scène et de la recherche d'authenticité voire de vérité sur scène.

Cette analyse du commerce de vêtements pour le théâtre est particulièrement intéressante puisqu'elle démystifie le fait que les théâtres fabriquent ou font fabriquer obligatoirement sur mesure des costumes (il y a encore aujourd'hui une utilisation du prêt à porter sur la scène assez intensive) puis elle montre la perméabilité qu'il existe entre l'économie du vêtement destiné à être porté au quotidien et du vêtement destiné à devenir un costume de scène. Nous avons écarté de cette partie de l'analyse le début du XX^{ème} siècle. Rappelons-nous que les costumes de la collection sont portés que jusqu'en 1946 sur scène et qu'ils sont ensuite peu à peu réformés des magasins de costume et qu'à partir du XX^{ème} siècle la Comédie-Française n'achète plus de costumes d'époque pour la scène mais soit utilise ceux de ses magasins, alors bien fournis, ou les fabrique puisque la professionnalisation de l'atelier des costumes s'achève et s'organise définitivement vers les années 1920. Ces itinéraires possibles montrent bien comment, par ces voies commerciales, les vêtements deviennent costumes de scène (peut-être aussi grâce aux légendes qui les entourent).

I. Des vestiges de l'émigration aristocrate de la Révolution française?

1. Histoire d'un mythe.

Le catalogue de l'exposition *L'art du costume à la Comédie-française* nous explique à propos de cette collection de costumes dits « authentiques »³⁷: « La Comédie-Française possède un certain nombre d'éléments de costumes authentiques du XVIII^{ème} siècle, utilisés sur scène, se transmettant d'une garde-robe l'autre, de spectacle en spectacle, modifiés, retailés. La légende veut qu'une partie de ces costumes aient été donnés par les émigrés de la Révolution à leur retour: leurs costumes de cour étaient alors passés de mode, et ils en auraient fait cadeau au Théâtre-français.»³⁸. L'auteur de cette partie n'est pas précisé dans le catalogue mais il est intéressant qu'il parle déjà de « légende ». La collection étant entrée au CNCS à l'occasion de l'exposition, cela voudrait dire que

³⁷ Nous reviendrons sur cette question de l'authenticité qui est une donnée assez importante mise en valeur à la fois dans les mises en scène du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} puis reprise par le musée. Qu'est-ce qui fait que le costume est authentique? Pourquoi est-ce important?

³⁸ Sous la dir. Bianchi, Renato. *L'Art Du Costume à la Comédie-Française*. Publié à l'occasion de l'exposition "L'art du Costume à la Comédie-Française", 11 Juin au 31 Décembre 2011, Centre National Du Costume De Scène Et De La Scénographie, Moulins. Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2011. p.138.

cette légende serait déjà racontée dans les ateliers de la Comédie-Française et qu'elle s'est transférée au musée puisque la conservatrice des collections du CNCS, Sylvie Richoux, nous racontait lors d'un séminaire en 2019, la même histoire, à la différence près que selon elle ce sont des costumes qui ont été vendus aux fripiers par ces mêmes émigrés pour financer leur départ. Le discours change mais le fond reste que c'est au moment de l'histoire de France où nous connaissons le moins l'économie de la mode et du vêtement que se jouerait la provenance de certains de ces costumes. Il y a comme une séduction de raconter la légende plutôt que de dire que le théâtre a acheté ces costumes à bas prix au XIX^{ème}, alors en grande difficulté financière. Cette notion de légende semble assez constante dans la construction de l'histoire des collections de la Comédie-Française. En effet, en parallèle de l'exposition du CNCS en 2011, se tenait une exposition au Petit-Palais, *La Comédie-Française s'expose au Petit-Palais*, du 13 Octobre 2011 au 15 Janvier 2012. La section V consacrée à Molière parle bien encore de « la construction du mythe » autour de Molière entre autres³⁹.

Nous pouvons nous demander si cette histoire n'a pas été construite au fil des années lors de la patrimonialisation et du don au musée puisque lors d'une exposition antérieure à la Comédie-Française en 1994, « Le trésors de la Comédie-Française », certains de ces costumes sont exposés dont « un habit Louis XV, utilisé dans les *Fausse confidences*, de Marivaux. Habit en velours brun avec petits motifs vert et marron, chenille mousse verte et broderie ivoire, avec incrustation de facettes de verre topaze, blanche. »⁴⁰ qui serait selon nous le même que l'habit *D-CF-858A.67* (voir *Annexe I*, p.25). Mais dans le catalogue, ce mythe n'est jamais mentionné à propos de cette collection.

Revenons sur la légende en elle-même. Comment la vérifier? De prime abord l'histoire paraît convaincante reste à savoir comment l'interroger et s'en assurer puisque très peu de noms sont finalement inscrits dans les costumes (des noms de propriétaires par exemple). Dans un premier temps nous avons décidé d'aller consulter les mémoires des émigrés de la Révolution-française revenus pour certains sous la Restauration de 1814 à 1830 et qui ont écrit au milieu du XIX^{ème} siècle, pour trouver si il était fait mention soit d'une vente aux fripiers lors de leur départ soit de dons à la Comédie-Française à leur retour. Le nombre de ce genre de mémoires est énorme. Karine Rance écrit: « Alfred Fierro a recensé 1502 mémoires sur la Révolution. [...] Malgré cette richesse,

³⁹ https://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-kits/dp_comedie_francaisesmal_bd.pdf, p.10.

⁴⁰ Sous la dir. Guibert, Noëlle. *Les Trésors De La Comédie-Française: La Comédie-Française Au-Delà Du Rideau*, catalogue d'exposition tenue d'Octobre à Décembre 1994, Paris, Martial Editions, 1994.

les historiens sont toujours réticents à exploiter un corpus de mémoires, leur reprochant leur manque d'authenticité »⁴¹. Il nous fallait donc pouvoir choisir un échantillon et aussi évaluer la crédibilité de ces textes qui évidemment sont écrits à posteriori et ici aussi une forme aussi ici de légende se crée.

Nous avons créé notre corpus de mémoires lues (la liste complète est en bibliographie, nous n'avons rien trouvé de convaincant donc ne pouvons rien citer) en fonction d'abord de leur facilité d'accès (Gallica regorge de mémoires numérisées) ensuite des dates de rédaction donc après les années 1825, moment où les émigrés reviennent en France, ou pas, pour avoir le recul suffisant pour voir si nous trouvons des occurrences de dons ou de ventes avant leur départ et à leur retour. Une trentaine de mémoires ont été parcourues, des mémoires d'hommes et de femmes, d'aristocrates partis en Allemagne, en Autriche ou en Angleterre et d'aristocrates revenus. Aucune mention n'a été faite d'une telle vente ou d'un tel don. Toutefois, s'arrêter à une vision des mémorialistes sur eux-même et leur histoire serait réductrice puisque des choix évidemment sont faits dans ce qui est raconté ou pas. Karine Rance explique bien que « les historiens sont réticents à exploiter un corpus de mémoires, leur reprochant leur manque d'authenticité. De fait, comme le souligne James Amelang, rien n'est accidentel dans l'écriture biographique: comme toute autre forme d'écriture, elle fait l'objet de stratégies. [...] Le mémorialiste propose une vision subjective des événements historiques, reconstruit en même temps l'histoire de sa vie et se dépeint par le biais de sa vision du monde et de ses choix discursifs. »⁴².

Nous sommes alors allés voir les archives. Les archives de la Comédie-Française avant, pendant et juste après la Révolution-française sont extrêmement parcellaires et ne sont pas des sources utilisables pour ce genre de question. Nous avons parcouru les archives de saisies de l'état. Elles sont de plusieurs types : les saisies des Biens nationaux, où il n'est pas question de costume puisqu'il s'agit en général de meubles, et les saisies dans les tribunaux révolutionnaires arrêtant des émigrés en fuite. Nous nous éloignons déjà de notre histoire d'origine. Plusieurs fonds d'archives peuvent être consultés à ce propos. Celui des archives nationales (sous-série W) contient les archives du greffe du tribunal révolutionnaire de 1789 à 1845 (deuxième partie de la série W, W//242 à W//545). Il peut être intéressant de le consulter pour voir si des vêtements ont été saisis par le tribunal, mais il ne s'agit dès lors plus d'émigrés nobles de la Révolution française. Ces archives ont

⁴¹ Rance, Karine. « Mémoires de nobles français émigrés en Allemagne pendant la Révolution française : la vision rétrospective d'une expérience. », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 46 N°2, avril-juin 1999. pp. 245-262. p.246

⁴² *Ibid.* p.245

été consultées grâce à la *Table alphabétique des noms de personnes traduites devant le Tribunal du 17 août 1792* rédigée par Émile Campardon en 1868⁴³. Mais finalement sur la cinquantaine de rapports aucun n'explique que des vêtements ont été saisis.

Ensuite, nous nous sommes penchés sur certaines archives révolutionnaires départementales, puisque la plupart renseignent en ligne les inventaires de leur fonds d'archives de manière très détaillée. Aucun document ne mentionnant une saisie ou un don de vêtements qui auraient ensuite pu se retrouver sur le marché n'a été trouvé. Certaines, comme les archives de la Somme, parlent de saisis de vêtements pour payer des dettes: « 2 ventôse (f°153) Port de lettres et menues dépenses de pluviôse: 732 lier. - 11 ventôse (f°168-169) Indemnité de pain accordée à Bonnet, garçon de bureau au traitement mensuel de 500 l. Équivalent à 30 sous, obligé pour vivre de vendre une partie de ses vêtements. »⁴⁴. Il est donc souvent question de vente et non pas de dons de vêtements par des personnes d'un milieu très modeste, les vêtements ayant une valeur importante à cette époque mais pas assez pour qu'ils fassent l'objet de saisie des plus riches, les émigrés qui cherchent à partir et qui ont été arrêtés ou bien dans les biens des émigrés qui ont réussi à partir. Ces vêtements ont évidemment pu inonder le marché des fripiers mais rien de tel que la légende racontée à propos de notre collection.

Des historiens de la période avec qui nous avons échangé, Karine Rance , spécialiste des émigrés de la Révolution française en Allemagne, et Philippe Bourdin, historien du théâtre révolutionnaire, nous ont conforté dans l'idée que cette histoire autour de la collection était peu probable et n'ont jamais rencontré d'informations de ce type. Karine Rance explique que les nobles n'ont pas eu besoin de vendre des biens pour préparer leur départ, qui ne sont pas des fuites désespérées mais bien des migrations organisées: « Les départs ne sont généralement pas des fuites éperdues mais des départs bien préparés, laissant le temps à chacun de réunir des fonds pour tenir quelques mois à l'étranger. Les nobles voulant émigrer n'avaient sans doute pas besoin de vendre leurs costumes pour financer leur départ (ou alors ils étaient réellement désargentés et dans ce cas le costume ne valait sans doute pas grand-chose).»⁴⁵. Elle a avancé l'idée que les domestiques de ces nobles

⁴³ Campardon, Emile. *Table alphabétique des noms de personnes traduites devant le Tribunal du 17 août 1792, les Commissions militaires et la Haute Cour de Vendôme*, 1868. Paris, Archives nationales, salle des inventaires physiques de Pierrefitte.

⁴⁴ Durant, George, et Estienne, Joseph. *Inventaire sommaire de la Série L des archives départementales de la Somme, «Arrêtés enregistrés des administrations de département 1790-AN IV »*, Paris, ministère de l'instruction publique, 1925. p.499.

⁴⁵ Entretien du 28 Septembre 2020.

auraient pu vendre les vêtements de ceux-ci pendant que leur retour était interdit en France à partir de 1791.

Notre hypothèse est que l'histoire d'un don à la Comédie-Française ou d'un abandon aux fripiers de vêtements par des nobles est peu crédible. L'invention d'un mythe autour de cette collection est intéressante puisqu'elle cherche très clairement à lever le voile sur quelque chose que nous ne connaissons pas très bien: l'origine première de ces costumes, qui s'accroît par une gestion et une documentation du magasin des costumes de la Comédie-française encore compliquée et naissante au XIX^{ème} siècle, qui ne nous donne aucune information claire. D'autant plus, qu'un grave incendie en 1900 à la Comédie-française a détruit toute une partie des stocks de costumes et des inventaires. Cependant, il est aisé de comprendre que le marché était finalement inondé de ce genre de pièces et qu'il était relativement commun et facile pour le théâtre de s'en procurer. Nonobstant la question de certains costumes dont la datation semble compliquée et pourraient être très bien finalement des costumes faits au XIX^{ème} siècle, du moins des objets très composites et donc au final de véritables costumes de scène et non pas des vêtements transformés en costume. Nous n'interrogerons donc pas différentes voie dans les sous parties à venir si ces vêtements étaient finalement entrés à la Comédie-Française avant la Révolution Française dans le dernier quart du XVIII^{ème} siècle ce qui implique de nous demander comment interroger ces stocks et comment le théâtre se fournissait en costumes.

2. Les costumes à la Comédie-Française à la fin du XVIII^{ème} siècle.

Il est important dans notre étude de comprendre comment la Comédie-Française se fournissait en costumes à la fin du XVIII^{ème} siècle, et par là quels types de costumes étaient utilisés avant la Réforme du costume (que nous détaillerons dans une autre partie) afin de comprendre si certaines pièces de ce fonds peuvent avoir été dans les magasins de costumes dès le XVIII^{ème} siècle.

Notre questionnement quant à la véracité de cette histoire, qui serait finalement un point de départ pour écrire l'histoire de ces pièces, qui semblent venir de différentes provenances ce qui aussi nous pousse à élaborer différentes voies possibles et différentes hypothèses, nous a amené à nous demander si ces vêtements ne pouvaient pas être dans les magasins de costumes de la Comédie-Française dès le dernier quart du XVIII^{ème} siècle avant même la Révolution française. L'incendie mentionné plus haut en 1900 a détruit les registres qui devaient exister de l'époque .

Quelles sont donc les pièces du répertoire qui sont jouées en costume contemporains? Nous serions tentés de répondre toutes et aucunes à la fois. En effet, ce sont les comédiens au XVIIIème siècle qui fournissent leur propre costume. Malgré le début d'une réforme par certains acteurs qui cherchent à porter un costume adapté à leur personnage, à son caractère et sa situation sociale, qui aboutira réellement au XIXème siècle, mais nous reviendrons sur cette étape dans une autre partie, les comédiens cherchent à porter sur scène les habits les plus luxueux possibles sans se soucier de la caractérisation de leur personnage.

Les miniatures de Fesch et Whirsker de la Comédie-Française sont des documents précieux de l'époque pour comprendre comment étaient vêtus les comédiens sur scène. Ce sont de petites gouaches sur vélin à la mode à partir de 1720 et qui présentent des sujets contemporains à la mode. Joël Huthwohl explique: « C'est l'image-souvenir pour le spectateur ou l'image évocatrice d'un comédien célèbre que l'on ne peut voir. [...] Exigence donc d'authenticité et de précision quant aux traits du comédien et à son costume. Dans cette série de gouaches, c'est ce qui frappe. Lekain, Prévile, Bellecour, Brizard, la Clairon, la Dumesnil sont reconnaissables au premier coup d'oeil. Pas de modelé, mais des gouaches appliquées en aplats avec des rehauts d'encre, voire d'or. Naturellement, au siècle des cabinets d'amateur, les miniatures se collectionnent, comme les toiles, les sculptures ou les gravures, chacun selon ses moyens. »⁴⁶. Le port sur scène d'un costume contemporain est particulièrement illustré pour les rôles féminins, notamment la Dumesnil qui pour jouer Agrippine en 1757 joue en costume de cour fastueux (voir *fig.16 et 17*).

Ce mouvement est similaire pour les personnages masculins qui sont joués en costumes contemporains mais ce sont les inventions de Lekain, par sa réforme du costume dans les tragédies qui sont mises en valeur par les miniaturistes (voir *fig. 18 et 19*), notamment le port d'une toge pour les tragédies, nous reviendrons sur la question de la réforme du costume dans une autre partie. L'essentiel étant ici pour nous de comprendre si oui ou non il y avait des costumes contemporains à la Comédie-Française. Les comédies sont elles aussi, malgré un mouvement de réforme, jouées soit en costume contemporain (voir par exemple pour *Les Fourberies de Scapin* de Molière qui est joué vers 1770 dans un mélange d'époque Louis XV et Louis XVI, *fig.20*) soit toujours avec le même costume sous l'influence de la Commedia dell Arte (voir *fig. 21*), ce qui fait que les comédiens jouent aussi un peu toujours le même type de rôle. L'acteur Prévile par exemple tient le rôle de

⁴⁶ Huthwohl, Joël. « Les costumes des Lumières: la collection de miniatures de Fesch et Whirsker de la Comédie-Française », dans Verdier, Anne. *Art et usages du costume de scène*, Dijon, Editions Lampsaque, 2007. p.92.

premier comique en 1753 à la Comédie-Française⁴⁷. Reste que le costume appartenant aux comédiens, et étant une valeur économique majeure pour eux, puisque ce n'est pas une profession qui rapporte beaucoup d'argent, il est peu probable que des costumes aient été laissés à la Comédie-Française dans des magasins spécifiques. Xénia Borderieux explique bien dans un article sur les pratiques marchandes des comédiens de leur costume que : «les dépenses pour les costumes peuvent être vues comme une forme de placement d'argent, car la majeure part du marché des habits au XVIIIe siècle repose sur la revente et la reconfec-tion. Les costumes de scène n'échappent pas à la règle. »⁴⁸. D'autant plus que d'autres pratiques existent: la location de costume, l'emprunt, l'échange...⁴⁹.

Une dernière piste concernant les costumes de la Comédie-Française au XVIIIème siècle peut être explorée: les costumes acquis par la Comédie-Française pour les figurants qui dans ce cas-là appartiennent bien au théâtre et non pas au comédien. Cette hypothèse se justifie par la présence de tampon « CF 1850 » dans trois costumes datables du règne de Louis XVI voir un peu après: le gilet *D-CF-875A.14* (voir *Annexe 1*, p.31), la culotte *D-CF-875A.16* (voir *Annexe 1*, p.32) et le gilet *D-CF-2538A* (voir *Annexe 1*, p.52). Ce tampon pourrait indiquer que ces costumes étaient dans les magasins avant 1850 et qu'une campagne de marquage a été effectuée en même temps que la création de l'*Inventaire général des costumes*. Il nous faut donc comprendre comment le théâtre se fournit en costumes, au-delà des besoins des comédiens, ce qui n'est finalement pas du ressort du théâtre jusqu'au début du XIXème siècle⁵⁰. Nous avons deux ressources précieuses la Bibliothèque-musée de la Comédie-Française: il s'agit d'un inventaire et d'un registre, les agenda de Desrosières.

Le premier établit pendant la Révolution française et la transformation du théâtre en Théâtre de la République de 1790 à 1799 « un inventaire général et estimation de tous les objets qui composent les magasins et le mobilier du Théâtre de la République » où il est question d'« habits

⁴⁷ Huthwohl, Joël. *Op.Cit.*, p.98.

⁴⁸ Borderieux, Xénia. « Mode, hôtellerie et comédie à la veille de la Révolution Archives inédites sur l'hôtel garni de la rue de l'Hirondelle à Paris », <https://revues-msh.uca.fr:443/sociopoetiques>, 7 décembre 2017.

⁴⁹ Toutes ces pratiques sont décrites en détails dans Queguiner, Anne. « Les pratiques des costumes de théâtre (fin XVIème-XIXème) » dans Verdier, Anne. *Art et usages du costume de scène*, Dijon, Editions Lampsaque, 2007. pp.201-214.

⁵⁰ Rappelons tout de même qu'encore au XIXème et au XXème siècles les grands comédiens se sont fournis chez les grands couturiers et ont constitué seuls leur gardes robes de scène. Sarah Bernhardt en est le meilleur exemple. Ce qui a d'ailleurs donné lieu à de nombreux dons de la part des comédiens, et non pas de la Comédie-Française, de costumes au Palais Galliera, que regrette l'atelier des costumes. Entretien du 14 Décembre 2020 avec Sylvie Lombart.

de livrées, habit de ville et de campagne »⁵¹ donc certainement des costumes comme ceux que nous conservons; ainsi qu'une liste de tous les éléments de décors, accessoires et vêtements achetés par le théâtre à ce moment. Toutefois les pièces acquises à ce moment-là pour les figurants sont presque uniquement des éléments de lingerie: chemises et bas. Ceci s'ancre dans les représentations du théâtre révolutionnaire qui met en scène des mouvements de foule et des tableaux avec de nombreux personnages sur scène⁵². Dans ce document: « La majorité des costumes sont réalisés pour les seconds rôles et pour la très nombreuse figuration. Ils sont composés de pièces interchangeables qui permettent des milliers de combinaisons d'étoffes et de couleurs. Chaque acteur de second plan a au moins une ou deux tuniques, et autant de pantalons, portant une étiquette à son nom. »⁵³. Ainsi, certains des costumes de la collection ont pu appartenir à ce premier fonds de costumes qui de manière intéressante met en place ce que nous avons pu observer plus tard: un réservoir de pièces interchangeables selon les pièces et les comédiens de la même manière que notre collection en témoigne, mais nous reviendrons sur cette idée plus tard. Mais fait intéressant, ce sont des costumes fabriqués par des couturiers en tant que costume de scène et non pas des vêtements portés et revendus à la Comédie-Française. Nous verrons le même mouvement s'opérer au XIXème siècle et en reparlerons dans la prochaine sous partie.

Le deuxième document, l'agenda de Desrosières est une série de quatre registres établis par l'administrateur et comédien Desrosières de 1799 à 1804. Ils décrivent la vie quotidienne au théâtre sous forme de liste de tout ce qui est acheté, doit être réparé à la Comédie-Française alors devenue le Théâtre de la République. Anne Quéguigner explique à propos de ce document exceptionnel dans sa thèse que : « Les informations fournies sont d'une extrême précision et elles touchent de nombreux domaines de compétences : la gestion financière du théâtre, la sélection des matériaux, le choix des personnes chargées de la réalisation de l'entreprise, le suivi des travaux... Plus encore, Desrosières se caractérise par ses spéculations. Il note les futures tâches à accomplir et tient son registre comme un véritable agenda semainier ou mensuel. Aucun détail ne lui échappe : les corridors mal lavés, le personnel partant à la retraite qu'il faut donc songer à remplacer, les défaillances des acteurs, les amendes ou les récompenses à distribuer, les décors défraîchis à

⁵¹ Cité par Razgonnikoff, Jacqueline dans « Le registre du costumier au Théâtre de la République (1790-1799) ou comment habiller une nombreuse figuration... » dans Verdier, Anne. *Art et usages du costume de scène*, Dijon, Editions Lampro, 2007. p.215.

⁵² Voir à ce propos Daniels V., Barry, Razgonnikoff, *Patriotes en scène: le Théâtre de la République, 1790-1799 : un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française*. Versailles, Musée de la Révolution française, éditions Artlys, 2007.

⁵³ Razgonnikoff Jacqueline, *Op.cit.*, p. 217.

remanier. Il est la mémoire vivante du théâtre. Ce suivi systématique des travaux entrepris, permet d'établir les us de la compagnie, avec une certaine précision. »⁵⁴. Les tissus sont donc achetés par le théâtre et confectionnés par les ateliers dès 1800. En 1802 par exemple:

« 9 nivose [sic] [1802]

A la demande de la Comédie, j'invite a prendre connaissance du prix d'une toile de Laval dont j'ai l'échantillon [échantillon collé au registre], pour une fourniture de 300 aulnes destinées a la piece de M. Duval, intitulée, Guillaume le Conquérant. Après visite faite a plusieurs marchands, j'en ai trouvé chez M. Boucher M. de toile, a la Rue Aubry le boucher, au prix de 35 à 36 livres l'aulne, teinte suivant l'échantillon.

N^{ota} la même toile, moins belle que celle de M. Boucher se vend à l'administration de l'opéra »⁵⁵

Ainsi, en ce qui concerne les costumes, destinés donc aux seconds rôles et aux figurants, la Comédie-Française n'achète pas de costumes aux fripiers mais les fabrique encore, selon des formes contemporaines nous pouvons l'imaginer puisque sont mis en scène au Théâtre de la République les évènements récents. Ceci rend aussi moins compréhensible le besoin de dons d'émigrés puisque le théâtre réussit à constituer son fonds propre pour un objectif très précis: avoir des pièces durables et interchangeables.

Un dernier moyen par lequel peut s'être fournit le théâtre en habits masculins contemporains est l'achat de costumes de comédiens décédés. Comme dit précédemment, les costumes sont une valeur économique importante et une partie des fortunes de certains comédiens. Deux occurrences de ce genre de ventes sont présentées par Desrosières dans ses agendas, pour les comédiens Gérard et Larive. Au décès du comédien, un inventaire de ses costumes est donc fait par le théâtre et des propositions de rachat sont faites aux veuves de ces derniers. Les costumes sont de diverses sortes mais beaucoup sont des habits contemporains du dernier quart du XVIIIème siècle en velours tel que ceux que nous pouvons trouver dans la collection du CNCS. Ainsi se trouvaient dans l'inventaire de la garde-robe du comédien Gerard, une grande majorité d'habits en velours contemporains puisqu'il jouait des rôles comiques (voir *Annexe 5*). Il est mention notamment d'un habit « de velours ciselé »⁵⁶ et d'une « veste d'étoffe d'or, à fleurs brochées » qui ressemble aux

⁵⁴ Quèguiner, Anne. « Les costumes à la Comédie-Française (1665-1847), du secret au visible : étude d'un cas particulier : Dom Juan et le Festin de Pierre », These de doctorat sous la direction de Thomasseau Jean-Marie, Université Paris 8, 2006. p. 35.

⁵⁵ *Agenda de Desrosières*, Tome III, 1800-1803, Paris, Bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

⁵⁶ *Agenda de Desrosières*, Tome II, 1800-1803. Paris, Bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

gilets conservés au CNCS. Sans s'avancer en disant que ce sont les pièces de notre collection, c'est une des provenances les plus probables pour les pièces les plus anciennement rentrées à la Comédie-Française et portant les tampons « 1850 ». D'autant plus, que la Comédie-Française a, comme l'explique Desrosières estimé à un prix peu élevé la garde-robe du comédien: « l'estimation du sieur du Chavalier ne monte qu'à 1270 livres ». C'est sûrement une stratégie pour pouvoir acquérir le plus de pièces possibles, puisque ce sont des habits en moins à confectionner qui serviraient à un grand nombre de pièces. Desrosières ajoute d'ailleurs à la fin de sa note : « Si je jouais les financiers, je n'hésiterais pas à acheter la garde-robe de feu Gérard. Je croirais faire un excellent marché. »⁵⁷. La garde-robe de Larive nous intéresse moins puisqu'elle contient des costumes de scène qui ne sont pas des costumes contemporains: « un habit turc », « un costume espagnol », « une cuirasse complète » de nombreuses armes, des perruques⁵⁸ (voir inventaire de sa garde-robe, *Annexe 6*). Ces ventes sont ainsi des moyens d'avoir des costumes faits pour la scène peu cher pour le théâtre qui pendant la Révolution française est en grand besoin comme nous l'avons vu pour ses spectacles à grands frais. Les achats ne sont sûrement pas isolés et sont une possibilité de provenance pour certains costumes de la collection, finalement bien plus probable qu'un don d'émigré de la Révolution française selon nous.

Nous proposons donc des voies alternatives dans cette partie puisqu'aucune provenance n'a pu être établie avec certitude, hormis l'achat d'Emile Perrin en 1874. Toutefois, ces voies hypothétiques montrent le réseau global économique et créatif d'acquisition de la Comédie-Française à la fin du XVIIIème siècle et au XIXème siècle. Ces acquisitions sont déterminées par l'état financier du théâtre mais aussi par la manière de créer des spectacles:

- jusqu'en 1850 le théâtre est grande difficulté et achète chez les fripiers à bas coût des costumes en grands nombre qu'il ne peut pas fabriquer pour des pièces à grands tableaux nécessitant de nombreux costumes;
- à partir de 1850, sous l'influence du théâtre romantique, une volonté de recherche archéologique pousse d'abord la Comédie-Française à créer ces costumes (pour *Thermidor* de Victorien Sardou par exemple en 1891, première grande fresque sur la Révolution française dont les costumes sont recrées d'après modèles) et à les acheter chez des antiquaires spécialisés et non plus chez les fripiers à Drouot.

⁵⁷ *Agenda de Desrosières, Op.cit.*

⁵⁸*Ibid.*

Ce sont ces deux grands mouvements que nous allons explorer dans les deux prochaines sous-parties à partir des données collectées aux archives de la Comédie-Française à propos de nos costumes.

II. Les achats aux fripiers par la Comédie-Française pendant la première moitié du XIX^{ème} siècle.

Cette partie reprend le mythe d'origine autour de la collection c'est-à-dire l'achat de vêtements donnés par des émigrés aux fripiers et achetés par le théâtre. Evidemment, nous n'avons pas trouvé d'occurrence de ce genre de phénomène lié directement aux émigrés. Toutefois, il est certain, que le théâtre après sa refondation lors du premier empire est en grande difficulté financière et achète grand nombre de vêtements aux fripiers, au lieu de les concevoir dans ses ateliers, afin de constituer un magasin de costumes vaste mais facilement utilisable par de nombreux comédiens. En somme, c'est ce que nous pourrions appeler le stylisme aujourd'hui au théâtre ou au cinéma qui s'opère à la Comédie-Française durant la première moitié du XIX^{ème} siècle. Pourtant Anne Quéguigner a bien montré dans sa thèse en analysant les agendas de Desrosières qu'un système des métiers du costumes à la Comédie-Française, alors Théâtre de la République, se met en place et donc pourrait potentiellement concevoir des costumes, même si le métier de costumier à proprement parler n'existe pas encore⁵⁹. Nous n'avons pas de preuves directement liées aux costumes du CNCS qu'ils auraient été achetés par des fripiers, que ce soit des archives nationales ou des archives de la Comédie-Française du côté de l'acheteur ou d'un potentiel vendeur. Toutefois, des provenances inconnues pour presque la moitié du fonds ainsi que l'histoire de départ nous poussent obligatoirement à nous poser la question de la place des fripiers dans les achats de costume, d'autant plus que les rapports entre le théâtre et les fripiers ont été mis en avant par Manuel Charpy dans ses travaux. De plus, des factures de fripiers pour des costumes XVIII^{ème} ont été retrouvés à la Comédie-Française mais pour d'autres spectacles que ceux de notre corpus, mettant en scène la Révolution française - même s'il n'est pas exclu que ce soient au final les mêmes costumes, nos recherches dans les inventaires du magasin des costumes de correspondance n'ont menées à rien.

Nous allons donc dans un premier point faire état des costumes connus achetés aux fripiers pour des spectacles sur la Révolution française qui nécessitent donc des costumes quasiment contemporains que les fripiers peuvent offrir facilement puis comprendre comment le réseau entre le théâtre et les fripiers pouvait se faire, comment ceux-ci s'organisaient et prenaient part à la mode du déguisement au XIX^{ème} siècle.

⁵⁹ Quéguigner, Anne. « Les costumes à la Comédie-Française (1665-1847), du secret au visible : étude d'un cas particulier : Dom Juan et le Festin de Pierre ». Thèse de doctorat sous la direction de Thomasseau, Jean-Marie, Université Paris 8, 2006. pp.135 à 138.

Elle isole une dizaine de métier de l'habillement en place à partir de la fin du XVII^{ème} siècle juste tout le XIX^{ème} siècle.

1. *Les achats aux fripiers pour les pièces sur la Révolution-française: un réservoir de vêtements devenus costumes de scène de la fin du XVIIIème siècle.*

La majorité des pièces de la collection, en enlevant nos doutes quant à certaines pièces, sont en tout cas de forme et de style du dernier quart du XVIIIème siècle du règne de Louis XVI, et pouvaient pour certains être portés encore pendant la période de la Révolution française. Tout le monde n'avaient pas les moyens de se vêtir à nouveau et arborait sa couleur politique par des accessoires comme des cocardes par exemple tout en portant l'habit encore classique: culotte gilet habit, qui persiste même sous le Premier Empire. Pendant la Révolution française, le théâtre connaît un essor considérable. La scène se développe dans toute la France et pour un public de plus en plus large. Il ne s'agit pas de traiter des pièces de sujets d'actualité pendant la Révolution française car nous avons déjà très peu d'informations dessus et c'est un sujet à part entière. Cependant, il est intéressant de comprendre que les techniques et les méthodes de création des pièces se développent particulièrement dès la Révolution française⁶⁰.

Ensuite il faut remarquer qu'en se replaçant dans la contemporanéité de chaque production, que chaque pièce est montée soit un peu avant soit pendant une des nombreuses crises du XIXème siècle, notamment les Trois Glorieuses de Juillet 1830, l'instauration de la Seconde République en 1848 ainsi que la Troisième en 1870. Quatre pièces à la Comédie Française de 1831 à 1891 mettent en scène la Révolution française et font leur entrée au répertoire : *Charlotte Corday* de Régnier Destourbet en 1831, *Camille Desmoulins, ou les partis en 1794* de Blanchard et Mallian en 1831, *Charlotte Corday* de Ponsard en 1850 et enfin *Thermidor* de Victorien Sardou en 1891.

Il y a deux moments dans les spectacles du XIXème siècle perceptibles dans la mise en scène de la Révolution Française et qui auront un impact évident dans la conception des costumes de ces représentations historiques. Un premier mouvement de pièces identifie des personnages majeurs, iconiques (qui d'ailleurs ne l'étaient pas tellement avant d'être littéralement mis sur le devant de la scène⁶¹) et les romantise afin de les intégrer dans un monde fictionnel. Un deuxième mouvement dans le dernier quart du XIXème siècle se détache de cette conception en figures pour créer un personnage "foule révolutionnaire" ainsi que des grands tableaux, des grandes scènes qui deviendront elles-mêmes des piliers des représentations de la Révolution française. Ces deux

⁶⁰ Voir Graczyk, Annette, Landes, Elisabeth. « Le théâtre de la Révolution française, média de masses entre 1789 et 1794. » *Dix-huitième Siècle*, n°21, 1989. Montesquieu et la Révolution. pp. 395-409.

⁶¹ Graczyk, Annette, *Ibid.*

mouvements de représentations correspondent aux deux façons pour la Comédie-Française d'acquérir des costumes.

Les costumes des trois pièces sur Charlotte Corday et Camille Desmoulins ne sont donc pas des costumes créés pour l'occasion mais des vêtements d'époque, portés encore quelques années avant, achetés aux fripiers et réclament donc un faible investissement pour le théâtre qui doit habiller les figurants. Les acteurs principaux fournissent les costumes pour leur rôle⁶². *Charlotte Corday* de 1831 est un échec et il ne nous en reste presque aucune archive pour connaître ses costumes. Cependant des factures dans les archives de la Comédie Française pour *Charlotte Corday* de 1831 et pour *Camille Desmoulins* à la fripière Madame Nory, au Carreau du temple montre très visiblement que le théâtre achète ses costumes aux fripiers⁶³. C'est une manière d'avoir des costumes peu chers et les plus fidèles à la période. Ceci n'enlève pas que dans un contexte de grande concurrence avec les théâtres des grands boulevards, ces nouveaux spectacles et surtout leur succès sont particulièrement importants pour la Comédie-Française en grande difficulté financière. À la première de *Camille Desmoulins*, un journaliste explique que « les sociétaires avaient fondé sur lui l'espoir d'un succès propre à les réhabiliter dans des hommes de goût en même temps qu'il les réconcilierait avec leurs créanciers. »⁶⁴. À ces fins, dans un siècle où l'historicisme est loi, l'élaboration fine d'une esthétique de la Révolution française est nécessaire pour garantir le succès d'une pièce. De cette manière, même si les costumes viennent de fripiers ils sont choisis avec soin et répondent à une construction de poncifs de ces personnages très précis.

⁶² Sanjuan, Agathe, et Olivia Voisin. « Scènes de Terreur : la Révolution française mise en scène à la Comédie-Française (1831-1931) ». *Études théâtrales*, vol. 59, n° 1, 2014, pp. 99-113. p.104.

⁶³ « Achats pour *Charlotte Corday* auprès de Madame Nory (en francs) : Marat : un habit marron (15), un gilet blanc (3), une houppelande (25)/figurants : une ceinture de hussard sabretache et buffeterie (12), six bonnets de police (18)/commissaire : une redingote bleue (35). Total de 108 francs. Aucune information n'est donnée pour le personnage de Charlotte Corday. » facture de mai 1831, 3 AC 17, Paris, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

« Achats pour *Camille Desmoulins* auprès de Madame Nory (en francs) : juré et accusés : douze culottes (72)/jurés : un habit bleu ciel (7), un habit vert (15), une redingote grise (15)/comparses : un habit marron (12), un habit noisette clair (10), un habit bleu (16)/fournisseurs : un habit bleu (7), un pantalon gris (5), une garniture basane (3), une paire d'habits à la Crispin (4)/gendarmes : seize chapeaux (96), huit plumets (12)/guichetier : une peau de renard (3.5)/complément des habits : six habits d'invalides (36), seize aiguillettes (8)/peuple : deux gilets ronds (16)/figurants : un pantalon rouge (12)/Frey : un habit bleu (15)/Emmanuel : un habit bleu (20), deux culottes (12), deux gilets (8)/Hanriot : un habit bleu (18), un pantalon bleu (17), un gilet blanc (4). » facture du 12 mai 1831, 3 AC 17. Paris, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

⁶⁴ *Revue Encyclopédique*, mai 1831, 27^{ème} livraison, p.410.

Pour *Camille Desmoulins*, la Comédie-Française fait réaliser des maquettes de costumes, même si les costumes ne sont pas réalisés sur mesure. Ce sont des aquarelles, véritables études picturales, réalisées par des peintres romantiques, connaisseurs des costumes historiques (voir *fig.22*). Le but étant de placer le personnage dans un cadre historique le plus précis et proche de la vérité historique possible. Cette démarche est intéressante car elle participe largement selon nous à l'élaboration d'une Révolution française pittoresque par des peintres romantiques par le biais justement du costume, pour qui même s'il n'est pas réalisé sur mesure, sa représentation vraisemblable suffit à garantir le réalisme de la pièce, ainsi que la construction visuelle forte de personnages iconiques, comme Camille Desmoulins dans son habit brun et débraillé qu'on retrouvera dans de nombreux films. Nous notons d'ailleurs sur la maquette une tendance déjà à accentuer les cols, qui se confirmera dans les créations de la fin du XIX^{ème} siècle. Une deuxième chose est marquante en regardant cette maquette. C'est que déjà à ce moment-là à la Comédie-Française s'opère une nette distinction entre le costume historique de la période de Louis XVI et de la période de la Révolution-Française, distinction qui finalement aura tendance à s'étioler jusqu'à un mélange des périodes au début du XX^{ème} siècle. De fait, l'habit de Camille Desmoulins ne ressemble pas tout à fait aux pièces de la collection du CNCS (même si il a très bien pu porter un gilet par exemple de la collection) mais aux pièces clairement d'époque ou d'inspiration révolutionnaire que la Comédie-Française conserve encore (voir *fig.23*).

L'achat aux fripiers permet d'acheter des costumes finalement presque contemporains de la période de ces représentations. Ils sont faits pour des besoins très précis et mettent en exergue deux choses: d'abord l'utilisation de fripes à la Comédie-Française de manière généralisée et importante, malgré le dessin de maquettes (mais nous reviendrons sur cet aspect) et ensuite la nécessaire transformation technique de ces vêtements pour devenir des costumes de scène. Nous n'avons malheureusement pas trouvé d'archive expliquant ce dernier point. Encore une fois, ces vêtements ne sont pas nécessairement directement ceux de la collection mais témoignent bien d'une pratique d'achat aux fripiers par le théâtre et valide une hypothèse de provenance du moins pour les costumes tamponnés 1850, qui ne sont ni issus de l'achat d'Emile Perrin ni marqués d'un nom de marchand et de l'hôtel Drouot, nous reviendrons sur ces marques à la fin de cette deuxième partie.

2. L'organisation du réseau des fripiers avec la Comédie-Française.

A partir de cet exemple précis, il nous paraissait intéressant de revenir sur l'organisation de la vente des fripiers à la Comédie-Française, qui met particulièrement bien en valeur que le théâtre s'insère dans une économie plus globale de la mode de seconde main à Paris, ainsi que la manière dont les pièces de la collection sont potentiellement entrées dans les magasins du théâtre.

Il faut d'abord remarquer que le terme de fripier, en ce qui concerne les costumes à la Comédie-Française, n'a pas toujours nommé les vendeurs de fripes. Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle il s'agissait finalement des tailleurs du théâtre. Selon Jacqueline Razgonnikoff et Noëlle Guibert:

« Si les comédiens étrangers, italiens et espagnols de passage à la Cour, ou les Anglais reçus à l'Hôtel de Bourgogne, possèdent des réserves de costumes dont témoigne l'iconographie, on sait par Tallemant des Réaux, dans ses *Historiettes*, que les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne – troupe d'Agan – “louaient des habits à la friperie ; ils étaient vêtus infâmemment et ne savaient ce qu'ils faisaient”. Que dire des troupes de campagne dont le *Roman comique* de Scarron nous permet d'imaginer la vie ? On y voit un acteur, nommé Destin, vêtu de “chausses troussées à bas d'attaches comme ceux des comédiens quand ils représentent une héros de l'antiquité”, et, lorsque la troupe, à qui on a volé les quelques hardes qu'elle possède, doit donner la comédie aux personnes réunies au tripot de la Biche, “Fournissez les habits, disent les comédiens, et nous jouerons avant que la nuit vienne.” Le prévôt, M. de la Rapinière, offre alors une vieille robe de sa femme et la tripotière des habits qu'elle avait en gages. “Le parti plut à la compagnie, et le diable de la Rapinière, qui s'avisait toujours de quelque malice, dit qu'il ne fallait point d'autres habits que ceux de deux jeunes hommes de la ville qui jouaient une partie dans le tripot, et que Mademoiselle de la Caverne, en son habit ordinaire, pourrait passer pour tout ce qu'on voudrait dans une comédie.”⁶⁵.

Cette citation est longue mais importante car elle témoigne, en plus de l'étymologie du mot fripier à la Comédie-Française, d'une pratique de la récupération de matériaux par les comédiens. Récupération et seconde main qui est donc ancrée dès le début de la Comédie-Française par les pratiques des comédiens dans un premier temps puis du magasin des costumes devenu indépendant

⁶⁵ Guibert, Noëlle, et Razgonnikoff, Jacqueline. « Costumes et coutumes à la Comédie-Française », dans *Revue de la Comédie-Française*, 1985-1986, n° 145-146, p. 55.

au XIX^{ème} siècle. D'ailleurs cette récupération est monnaie courante au théâtre, les costumes se recyclent, se transforment et se détruisent⁶⁶.

Selon Philippe Bourdin, les rapports entre théâtre et fripiers sont déjà intenses au XVIII^{ème} siècle. Les fripiers « sont nombreux autour du Pont-Neuf à Paris à vendre ou louer des habits de scène » ⁶⁷. Mais il s'agit surtout de location de costumes par les comédiens comme le soulignent Anne Quéguinier⁶⁸ et Xénia Borderieux⁶⁹. Ce qui change au XIX^{ème} siècle est qu'à partir du moment où le théâtre devient d'abord le Théâtre de la République, comme nous l'avons vu avec l'exemple des agendas de Desrosières, c'est le théâtre qui prend de plus en plus en charge l'achat, ou la location de costumes que ce soit pour les premiers et seconds rôles, dans un souci de cohérence sur scène accru grâce à la réforme du costume, sur laquelle nous reviendrons plus en détails dans la troisième partie.

Bien que le système des fripiers soit actif dès le XVIII^{ème} siècle, comme l'a montré Daniel Roche, surtout dans la vente de vêtements de seconde main à des particuliers, il prend son essor au XIX^{ème} siècle. C'est le moment où le théâtre commence à constituer ses magasins de costumes et a besoin d'une grande quantité de costumes pour représenter des grandes foules sur scène, et peu cher puisqu'il est en difficulté financière. Notre collection est représentative de toutes ces considérations. Nous n'avons pas de preuves que certaines pièces aient été achetées par ce biais-là, hormis le mythe qui a été écrit autour. Mais cela se pourrait pour les pièces aux tampons 1850, puisqu'elles correspondent au besoin du moment: créer une garde-robe facile, avec des pièces interchangeables. La quantité permet de vêtir de nombreux comédiens et leur période permet de mettre en scène les pièces sur la période récente.

Les archives concernant les fripiers et leurs ventes sont très difficilement trouvables, seules les quelques factures trouvées à la Comédie-française attestent d'échanges entre les deux institutions. Manuel Charpy explique très bien qu'« on est frappé de la très faible présence des fripiers dans les archives notariales et commerciales. Comme les fripiers niortais du XIX^e siècle, évoqués par Jean-

⁶⁶ Voir à ce propos sur le recyclage de costumes plus contemporains: Dashti, Ali. *Utilising Reuse and Recycling Strategies in Costume Design in Kuwait Theatres*. Thèse, Sheffield Hallam University. Soutenue en Février 2019.

⁶⁷ Entretien du 29 Septembre 2020.

⁶⁸ Quéguinier, Anne. « Les costumes à la Comédie-Française (1665-1847), du secret au visible : étude d'un cas particulier : Dom Juan et le Festin de Pierre ». Thèse de doctorat sous la direction de Thomasseau, Jean-Marie, Université Paris 8, 2006. pp.135 à 138.

⁶⁹ Borderieux, Xénia. « Mode, hôtellerie et comédie à la veille de la Révolution Archives inédites sur l'hôtel garni de la rue de l'Hirondelle à Paris », <https://revues-msh.uca.fr:443/sociopoetiques>, 7 décembre 2017.

Clément Martin, les fripiers parisiens apparaissent “en-deçà de la faillite” : ils sont très peu faillis et encore plus rarement créanciers. Ce quasi-silence des archives dessine en creux un commerce incertain et précaire, situé à la marge du commerce institué. »⁷⁰. Nous avons toutefois quelques documents nous permettant d’avoir une image plus précise que l’image très littéraire du fourmillement désordonné des fripes que nous pouvons avoir notamment par le biais de la littérature⁷¹. Manuel Charpy montre au contraire que les fripiers font « une mise en ordre du divers », classent et ordonnent « des marchandises rangées dans des casiers ou présentés sur des portants ; plus rien de commun ici avec le bric-à-brac des brocanteurs ambulants ou des boutiques en second jour qui appartiennent au Paris pittoresque. »⁷²; tout en gardant à l’esprit qu’il existe encore des vendeurs ambulants et des petites boutiques éphémères, mais que d’autres prospèrent et s’installent durablement.

Ce processus a dû faciliter les achats en gros du théâtre auprès de ces fournisseurs et montre aussi qu’il y a déjà avant les ventes et achats auprès des spécialistes une forme de mise en ordre des périodes des vêtements, de leur forme, de leur préciosité. En ce sens, les fripiers qui se concentrent soit vers rue des écoles à partir de 1840, soit vers le carreau du Temple développent des stratégies commerciales avec des publicités notamment et se spécialisent. En effet, pour Manuel Charpy, « La spécialisation apparaît comme une nécessité pour assurer la pérennité et la réussite d’une affaire en boutique. »⁷³. La spécialité la plus connue qui vend aux théâtres est celle du costume militaire, comme les fripiers Garnier ou Fortin cités dans l’article de Manuel Charpy comme des fournisseurs aux « théâtres, peintres d’histoire et les cirques en costumes militaires »⁷⁴. De plus, le fripier Garnier, qui s’installe près du boulevard des Italiens, donc près des théâtres de Boulevard du XIXème siècle, loue d nombreux déguisements pour les bals costumés à une clientèle bourgeoise. Ce sont des costumes issus des ventes de l’Opéra Garnier. Il y a donc par-là, entre fournir des costumes aux théâtres et aux bals costumés, une forme d’uniformisation de ce qu’on vend et de l’image du XVIIIème donc qu’on diffuse si nous allons plus loin dans notre raisonnement? Nous pouvons y voir une diffusion large de repères historiques par le vêtement, par le costume voire le déguisement qui opère une véritable confusion de la place du costume dans la société, brouillage

⁷⁰ Charpy, Manuel. « Formes et échelles du commerce d’occasion au XIX^e siècle. L’exemple du vêtement à Paris. », *Revue d’histoire du XIX^e siècle*, 24 | 2002, pp. 125-150. p. 2.

⁷¹ Compagnon, Antoine. *Les chiffonniers de Paris*. Paris, Gallimard, 2017.

⁷² Charpy, Manuel, *Ibid*, p.4.

⁷³ Charpy, Manuel. *Ibid.*, p.4.

⁷⁴ Charpy, Manuel. *Ibid*. p. 6.

que Manuel Charpy étudie en profondeur dans son article « La veste retournée »⁷⁵. Nous n'entrerons pas en profondeur dans l'utilisation presque systématisée du costume par la bourgeoisie, qui en achète et en porte au quotidien. Des revues sont même dédiées à cet art du déguisement. Toutefois, ce phénomène montre l'importance accordée au costume en tant que marqueur dans la société et donc qui a une importance fondamentale dans la création de spectacle pour faire venir du public il faut soigner les costumes. Les pratiques commerciales par rapport aux achats et ventes de costumes sont caractéristiques de ce phénomène et en sont aussi modifiées puisqu'elles doivent absolument suivre cette mode du déguisement et de l'historicisme ambiant.

⁷⁵Charpy, Manuel. « La veste retournée », *Socio-anthropologie*, 30 | 2014, pp. 99-118.

III. Les achats d'Emile Perrin de 1875 à Drouot.

Les achats d'Emile Perrin d'une quinzaine de costumes (regroupés dans un tableau, voir *Annexe 7*). Dans ces quinze vêtements dix sont des gilets, nous retrouvons aussi l'ensemble Louis XV le plus ancien de la collection, ainsi qu'une culotte verte qui a été assemblée avec un habit visiblement là depuis longtemps et répondant donc à la technique d'ensemble du magasin. Cet achat est important pour plusieurs raisons que nous aborderons dans cette partie afin de clore notre enquête sur les provenances hypothétiques des costumes de cette collection. D'abord, cet achat est caractéristique de l'importance de l'administrateur à la Comédie-Française. Emile Perrin étant administrateur à ce moment, et théoricien du théâtre, il impose quelque part, dans une vogue générale d'historicisme, ce regard presque archéologique du costume et de la nécessité d'avoir de l'authentique sur scène. Nous voyons sur scène un nouveau paradigme de représentation de l'histoire se mettre en place: l'authenticité des costumes devient garante d'une vérité historique - alors même que ce sont des pièces qui n'ont pas pour objectif d'apprendre un moment précis de l'Histoire, notamment les pièces de Musset qui ne contiennent aucune didascalies sur le lieu et la période. Ce ne sont donc plus des achats faits seulement par manque de moyens financiers mais qui répondent à une politique de la mise en scène pensée par l'administrateur. Ensuite, cet achat montre la séparation du théâtre avec les fripiers vers des antiquaires spécialisés ou faisant partis d'une démarche plus « scientifique » à l'Hôtel Drouot auprès des experts qui sont capables d'authentifier les pièces.

1. Emile Perrin, l'importance des administrateurs à la Comédie-française.

Emile Perrin devient administrateur de la Comédie-Française de 1871 à 1885. Son parcours est intéressant puisque d'abord peintre et critique d'art, il devient directeur de l'Opéra-Comique de 1848 à 1857, puis directeur de l'Opéra en 1862 avant de devenir administrateur à son compte pendant l'Empire. Nous avons donc affaire à une personne d'expérience. Il devient administrateur de la Comédie-Française en 1871 jusqu'en 1885.

Sa position est majeure dans la définition des grandes lignes de la création de la Comédie-française et sa position a quelque peu évoluée depuis que le baron Taylor est devenu administrateur en 1838. Notons d'ailleurs que la position d'administrateur continuera d'évoluer puisque ce seront majoritairement ensuite des comédiens ou des metteurs en scène qui assureront ce poste. La fonction d'administrateur de la Comédie-Française a été créée en 1847 et remplace une direction bilatérale répartie entre le directeur et le commissaire royal, tout en gardant en tête que les comédiens votaient encore aux assemblées et avaient donc un pouvoir de décision important. Cette transformation de l'organisation administrative de la Comédie-Française est due aux difficultés financières des années 1830⁷⁶. Un rapport explique: « La situation actuelle du théâtre français nous présente une organisation administrative où le pouvoir partagé s'exerce mal, où manque l'unité, où l'autorité est partout un peu, et nulle part entièrement. [...] Il faut faire disparaître le triple pouvoir [le ministère de l'intérieur, le commissaire royal et le comité d'administration] ou plutôt réduire ces trois pouvoirs à un seul. »⁷⁷.

A partir de 1850, s'ajoute à ce nouveau pouvoir, le comité de lecture qui décide ou non de faire entrer des pièces au répertoire. Ce moment est important puisqu'il jouera un rôle majeur dans les pièces montrées sur scène, et donc dans les costumes portés sur scène. Le décret explique que : « L'administrateur ne peut faire représenter aucune pièce n'ayant pas encore fait partie du répertoire de la Comédie-française, s'il elle n'a pas été admise par le comité de lecture. »⁷⁸. L'administrateur n'a aucune prise sur ces décisions, donc sur les nouveautés qui seront sur scène, puisque théâtre public, le comité de lecture est composé de membres du ministère, six membres extérieurs, et six sociétaires (comédiens de la Comédie-française). C'est un problème et nous comprenons aisément

⁷⁶ Yon, Jean-Claude. *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris, Armand Colin, 2010. p.98

⁷⁷ Barante et Vivien, *Rapport à monsieur le ministre de l'intérieur sur la Comédie-Française*. Paris, Imprimerie nationale, Bibliothèque de l' Arsenal, 1849, p.36.

⁷⁸ Décret du 27 avril 1850, article 7, Paris, Comédie-Française, dossier décrets et ordonnances, rtf. IV A/4-CF/DL1850.

que les administrateurs, comme Emile Perrin, ont tenté d'imposer leur vision d'une autre manière, en étant partie active dans le choix et l'achat des costumes par exemple selon nous. Cette importance des administrateurs, même si elle est à nuancer, avec le comité de lecture par exemple, est importante à pointer avant de parler de l'achat à proprement parlé puisqu'elle participe d'une élaboration de la vision de l'Histoire à la Comédie-Française. Jean-Claude Yon écrit bien que « les administrateurs ont marqué de leur empreinte l'Histoire de la Comédie-française sous le Second Empire et ont largement contribué au redressement de la situation du théâtre. [...] A la veille de la chute de l'Empire, les administrateurs sont donc bien installés dans leur fauteuil - qu'ils n'ont jamais quitté depuis. Ils ont compris les limites de leur pouvoir mais aussi de quelle manière être étendu et ont, en somme, prouvé leur valeur. »⁷⁹. Cette omniprésence de l'administrateur est perceptible dans les photos de répétition (voir *fig. 24*) où il semble vérifier tous les détails de la mise en scène.

Emile Perrin, est un administrateur particulièrement important dans l'évolution de la place du costume à la Comédie-Française. De manière très pratique, c'est lui qui à partir de 1881 décide que la Comédie-Française fournirait obligatoirement les costumes aux comédiens. Auparavant, comme nous l'avons déjà évoqué, le costume était d'abord à la charge du comédien jusqu'au début du XIXème siècle puis la fourniture ou non a été déterminée par un contrat avec le comédien. La plupart des contrats stipulait que « L'artiste s'engage à fournir ses costumes sans pouvoir refuser ceux que le théâtre lui imposerait. »⁸⁰. La différence avec le XVIIIème siècle est que c'est maintenant le théâtre, le metteur en scène qui impose la vision et le choix des costumes et donc parfois des dépenses monumentales pour les comédiens qui doivent acheter leur propre costume. Jean-Claude Yon explique par exemple que l'actrice Judith qui entre à la Comédie-Française en 1846 « reçoit un traitement annuel de dix mille francs, mais elle doit fournir ses costumes qui lui prennent au moins la moitié de ce qu'elle gagne »⁸¹. Même Edmond Got, comédien phare de la Comédie-Française critique très fortement ce système, qui ne devrait pas chercher à faire autant de profits que les théâtres privés et investir dans ses costumes au même titre que dans les décors: « Une chose désolante à côté, c'est la dépense pour les costumes. Deux mille six cent quatre-vingt-deux francs rien que pour les deux robes de ville de Royer! Et l'on distribue fièrement entre sociétaires les dividendes de fin d'année, quand on voit d'un oeil tranquille des pensionnaires à six mille francs

⁷⁹ Yon, Jean-Claude. *Les spectacles sous le Second Empire. Op.cit.*, p. 108.

⁸⁰ Contrat du Théâtre français de Rachel Boyer, 1er Janvier 1888, cité par Yon, Jean-Claude. *Les spectacles sous le Second-Empire. Op.cit.* p.73

⁸¹ *Ibid.* p.73.

d'appointements, ou même moins, mettre ainsi dans leur poche. C'est pitoyable. Une scène subventionnée devrait rejeter comme indignes des bénéfices interlopes du Gymnase et des Folies-Nouvelles, et voilà tantôt vingt ans que je l'ai dit au Comité pour la première fois: « Par nos temps de luxe et de gaz à outrance, ne serait-il pas juste de considérer les toilettes comme le décor? » »⁸².

Emile Perrin s'investit par rapport à la question du costume, trouve une solution et impose que le théâtre se charge à partir de 1881 de tous les costumes mais selon un *Règlement sur les costumes et toilettes des Dames artistes, pour que les comédiennes ne fassent pas de dépenses trop luxueuses*. Ce nouveau système est absolument précieux pour les chercheurs puisque c'est le moment où les factures sont beaucoup plus systématiquement et rigoureusement archivées afin de pouvoir vérifier les dépenses faites puisque c'est un théâtre public et pour pouvoir rembourser les comédiens.

Par cette mesure très concrète d'Emile Perrin, il est aisé de se rendre compte qu'il accorde une importance majeure au costume. Peut-être pouvons-nous penser qu'il faisait cela dans une stratégie commerciale de faire venir le public pour voir de beaux costumes. Ceci était certainement le cas puisque nous avons vu que le costume de scène est partout dans ces années là que ce soit pendant l'Empire, où l'impératrice met au goût du jour un XVIIIème un peu fantasmé et très influencée par les modes de Marie-Antoinette, mais nous reviendrons sur cet aspect, ou même pendant la Troisième République où s'opère le brouillage des classes qu'évoquait Manuel Charpy.

Toutefois, Emile Perrin a écrit plusieurs textes théoriques sur la mise en scène et le théâtre en général. Celui qui nous a intéressés particulièrement est son *Etude sur la mise en scène (lettre à M. Francisque Sarcey)* écrite en 1883⁸³ qui met en avant l'importance du costume dans sa conception des spectacles et par ailleurs l'importance de l'authenticité du costume historique sur scène. Il se place donc de manière très évidente dans la vague de représentations presque archéologiques des temps passés.

Par rapport d'abord à sa mesure concernant la gestion des costumes à la Comédie-Française, il pointe que « la réforme des costumes était devenue nécessaire par ces exagérations mêmes. Elle fut pourtant lente et très difficile, et, comme beaucoup de choses, l'oeuvre patiente et inconsciente du temps. Elle était demandée par les esprits judicieux et par les critiques les plus autorisés. »⁸⁴. Il se

⁸² Got, Edmond. *Journal de Edmond Got, Sociétaire de la Comédie-française: 1822-1901*. Tome II, Paris, Plon-Nourrit, 1910. p.96.

⁸³ Perrin, Emile. *Étude sur la mise en scène : lettre à M. Francisque Sarcey*. Paris, A.Quentin, 1883.

⁸⁴ *Ibid.* p. 64.

justifie donc en disant qu'il apporte une solution concrète à un problème pointé par les spécialistes - alors même que les bénéfices sont énormes pour les comédiens, la gestion économique du théâtre et tout simplement la cohérence sur scène pour le public. Ensuite, il explique de manière très intéressante pour nous, et qui explique la manière dont il a acquis ces costumes que « la comédie s'était placée tout de suite sur le terrain plus solide de la vérité. Le grand répertoire se jouait donc avec une grande richesse de costumes, et le roi Louis-Philippe était absolument dans le vrai, lorsque pour une représentation de gala donnée à Versailles en 1837, il voulût que le Misanthrope fût joué avec les costumes de cour du temps de Louis XIV. »⁸⁵. L'accent sur cet événement n'est pas anodin et montre bien le mouvement vers cette authenticité sur scène, qui nous le verrons est à débattre puisque malgré des costumes « authentiques » c'est une forme de XVIIIème fantasmé et recrée qui est mis en scène. Plus loin, par rapport au style des personnages des comédies, il explique que ceux des personnages masculins les plus âgés dans une pièce sont ceux qui ont les costumes les plus datés, ou qui semblent les plus datés: « Dès le commencement du XVIIIème siècle, les habits à la mode du temps de Louis XIV tombe peu à peu en discrédit, puis tout à fait en désuétude. Les rôles marqués, les Orgons, les Chrysale, les Géronte, gardèrent le grand habit à basques carrées, mais les amoureux et les premiers rôles, les Valère, les Danis, les Cléante, Horace, Clitandre, Don Juan, Philinte, Alceste même prirent les modes de Louis XV puis celles de Louis XVI »⁸⁶. Cela justifie totalement les choix qu'il a fait d'abord pour ses achats par rapport aux rôles pour lesquels puisqu'il ne s'agit que de comte, de duc ou de baron.

De plus, son texte met en avant l'approche très historique et scientifique du costume de scène qu'il documente et qu'il replace dans une forme d'historiographie. Il a par exemple retracé les modes de représentations des pièces de Molière au cours du XVIIIème siècle, la manière dont on les représente et la manière dont les costumes sont utilisés: « Les dessins de Boucher faits pour l'édition des oeuvres de Molière de 1734, ceux de Moreau le jeune pour l'édition de 1773, témoignent de ces modifications successives du costume sur la scène du théâtre français. Il était admis qu'on ne tenait aucun compte de l'époque à laquelle une pièce avait été écrite et représentée pour la première fois. »⁸⁷.

Il conclut après ce préambule plus historique en énonçant clairement son but de mettre sur scène des costumes authentiques de la manière la plus vraie possible : « Nous cherchons aujourd'hui à rendre

⁸⁵ Perrin, Emile. *Op.cit.*, p.70.

⁸⁶ *Ibid.* p.70.

⁸⁷ *Ibid.* p.70.

autant que possible aux pièces de l'ancien répertoire leur physionomie primitive, leur aspect historique pour ainsi dire. »⁸⁸. En accentuant sur la question des costumes, Emile Perrin est conscient du travail de documentation qui se fait de plus en plus et qui devient une préoccupation majeure (peut-être un peu trop à la lecture des maladies du costume de théâtre au XXème siècle selon Barthes⁸⁹?). Cette recherche est héritière directe des préoccupations des auteurs romantiques: « Par le côté historique, le costume au théâtre touche véritablement à l'art, ou plutôt il devient une sorte d'art spécial dont l'étude s'est singulièrement vulgarisée depuis quelques années. [...] Comme pour les décorations théâtrales nous retrouvons ici l'influence du mouvement romantiques »⁹⁰. Son choix de costume devient presque en lui-même un choix historique ou archéologique, dans la lignée de ce qui se faisait au XVIIIème siècle en distinguant le costume des rôles d'anciens secondaires et des rôles principaux plus jeunes: « Nous nous préoccupons aujourd'hui de donner au costume de chaque personnage son caractère historique, de le rapprocher autant que possible sinon de la vérité, du moins de la vraisemblance. »⁹¹. Cette remarque distinguant la vérité avec la vraisemblance, présentant la vérité comme un objectif dans les représentations historiques, est fondamentale dans les choix qui sont faits sur la scène mais aussi dans les achats de costumes comme nous allons le voir. De plus, il y a un vrai décalage entre ces réflexions archéologiques et la mise en scène finale qui est un XVIIIème siècle plus proche de la fantaisie XVIIIème.

⁸⁸ Perrin, Emile. *Op. cit.*, p.71.

⁸⁹ Barthes, Roland. « Les maladies du costume de théâtre » *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

⁹⁰ Perrin, Emile. *Op.cit.*, p. 74.

⁹¹ *Ibid.* p.55

2. L'achat à l'Hôtel Drouot, garant d'une authenticité?

L'hôtel Drouot est construit en 1852. Il ne cesse de s'accroître pendant toute la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, concurrençant par des ventes d'antiquaires plus spécialisés les ventes des fripiers au Carreau du temps ou du Monts-de-piété. Les acheteurs ne sont plus les mêmes ce qui scinde Paris en plusieurs catégories d'acheteurs. Ce ne sont plus des objets de seconde main qui sont vendus mais des objets participant à la curiosité historiciste des bourgeois et artistes parisiens. L'objet, même du quotidien comme le vêtement, d'un temps passé devient une curiosité, un témoin historique et il est apprécié pour cette valeur. Le XVIII^{ème} siècle a une place particulière dans ces ventes puisque durant le Second Empire, l'impératrice se passionne pour Marie-Antoinette et les bals n'ont de cesse de remettre en avant ces modes.

Nous avons pu retracer les achats d'Emile Perrin grâce aux *Inventaires des costumes* des magasins de la Comédie-Française. De manière assez exceptionnelle, les dates d'achat sont enregistrées à la ligne de chaque costume faisant partie des lots achetés par Emile Perrin. Ainsi, « dix vestes en soie brodées de différentes couleurs (Louis XV et Louis XVI), une veste Louis XV à fond blanc, un gilet à fond blanc » sont présentés comme « un lot acheté par M.Perrin le 12 Janvier 1875, payé 973 francs à l'hôtel des ventes »⁹². De ce lot il nous reste le gilet *D-CF-856A49* (voir *Annexe 7*), un gilet caractéristique de la mode du dernier quart du XVIII^{ème} siècle. Un autre lot composé de « quatre vestes en soie brodées de différentes couleurs (Louis XV et Louis XVI), une veste mosaïque or, une veste en drap d'or brodée en soie avec les parements détachés » est acheté en « avril 1875 par Mr. Perrin »⁹³. De ce lot nous reste le gilet *D-CF-857A61* et le gilet *D-CF-857164* et le gilet *D-CF-857A65.1* (voir *Annexe 7*). L'ensemble Louis XV *D-CF-858A* correspond à "Un habit en velours broché- Louis 15, 90 franc. Acheté par Perrin avec veste et culotte »⁹⁴, il s'agit donc bien d'un ensemble d'origine. Enfin, un « habit en drap de soie noire (Louis XVI), un habit en soie fantaisie jaune et verte (Louis XVI) » sont achetés en Juin 1875, que nous ne conservons plus que ce soit au CNCS ou à la Comédie-Française. Les achats sont donc faits comme chez les fripiers en lots, pour très peu cher et correspondent à une initiative personnelle d'Emile Perrin.

⁹²*Inventaire général des costumes*, CD15, 1847-1870, costumes masculins et féminins, armoire A n°1 à 2841. Paris, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

⁹³*Inventaire général des costumes*, CD15, 1847-1870, costumes masculins et féminins, armoire A n°1 à 2841. Paris, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

⁹⁴*Inventaire général des costumes*, CD15, 1847-1870, costumes masculins et féminins, armoire A n°1 à 2841. Paris, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

Nous pensons pouvoir trouver facilement les noms des marchands dans les costumes mais aucune inscription n'a pu être trouvée pour nous donner la piste d'un vendeur potentiel. Nous sommes donc allés avec les dates d'achat, les montants et les descriptions des costumes consulter aux archives de Paris les archives de l'Hôtel des ventes de Drouot. La principale difficulté est que la recherche se fait par commissaire-priseur. Nous avons donc consulté l'inventaire D1E3192 pour établir une première liste des commissaires-priseurs à l'hôtel des ventes en Janvier, Avril et Juin 1875. En consultant ensuite les archives de ventes de chaque commissaire (une quarantaine) du fonds d'archive de la Chambre des commissaire-priseurs (fonds D1E) nous nous sommes vite rendus compte que les noms des acheteurs ne sont pas notés tout comme la nature des biens vendus et que les seules archives qui nous auraient permis de retracer les ventes de manière exacte ne nous le permettent pas. Toutefois, en consultant les archives personnelles d'Emile Perrin, sont présentes de nombreuses cartes d'antiquaires (pas forcément spécialisés en costumes). Il correspond par exemple avec Mr. Charles Oudart, commissaire-priseur, 31 rue Peletier le 13 Janvier 1874, à propos de costumes d'autres marchands. Il écrit: « le costume Louis XVI n'est pas trop cher. Il se trouve rue de Sèze au numéro 4 chez Monsieur Landrier. Il s'agit de quatre ou cinq costumes d'hommes »⁹⁵. Il a donc un intérêt pour l'achat de costumes dès son arrivée à la Comédie-Française et particulièrement pour les costumes XVIIIème siècle, qui doivent représenter une « bonne affaire » puisque ce sont des costumes encore récents donc en bon état.

Nous avons aussi retrouvé un catalogue de vente de 1898 de la maison Babin (voir *Annexe 8*), ceci étant étrange puisqu'Emile Perrin est déjà décédé à cette époque. Ce catalogue est hors notre recherche mais est intéressant car la Maison Babin était « le costumier des menus-plaisirs du roi rue de Richelieu. »⁹⁶ et habillait la cour pour les bals costumés au XIXème siècle. Nous y retrouvons des costumes Louis XV et Louis XVI. Ce catalogue est caractéristique du classement par période qui est fait alors pour les vêtements et costumes dans ce genre de ventes. La première chose qu'il faut remarquer en se penchant sur les catalogues de l'Hôtel de Drouot dans lesquels il a été mentionné de ventes de costumes du XVIIIème siècle est qu'aucune n'est spécialement dédiée à ce genre d'objets. Ils sont vendus avec des armes et armures, des ouvrages ou encore avec des objets d'ameublement, du tissu, des tapisseries comme c'est le cas pour la vente Babin.

⁹⁵ *Arad 17.7.10, Boîte n°4, Archives personnelles d'Emile Perrin*. Paris, Bibliothèque-musée de la Comédie-Française.

⁹⁶ *Bazar parisien ou annuaire raisonné de l'industrie des premiers artistes et fabricants de Paris...*, Paris, 1822. p.15.

Ensuite, les costumes ne sont pas clairement nommés par les marchands, nous ne savons pas vraiment s'il s'agit de vêtement ou de costume de style. Il y a évidemment un glissement lexical dans les ventes de costumes du XVIIIème siècle depuis les ventes des fripiers qui vendent des vêtements de seconde-main aux antiquaires qui vendent « des costumes de style XVe, XVIe, XVIIe , XVIIIe ». La question peut d'ailleurs se poser sur l'authenticité de ces objets, leur nomination soulevant un doute, sont-ce des costumes d'époque ou des costumes selon le style de chaque siècle? La question peut être soulevée mais nous n'avons pas réussi à découvrir d'erreur majeure d'authentification des siècles et resteront sur le préposé que ce sont des objets XVIIIème. Les costumes sont donc associés à un style de tout un siècle, comme si chaque siècle avait son costume identifiable. Dans un autre catalogue, la section du catalogue sur les costumes XVIIIème ne liste que des « costumes de cour » d'époque Louis XIV composé d'une « culotte [...], pourpoint [...] et tonnelet » et semblent s'opposer au costume « de bourgeois »⁹⁷. La vente ne concerne alors que des costumes masculins classés par siècle, par règne et par catégorie sociale. Quelque part, le catalogue reprend la séparation qui est faite par le théâtre lui-même dans les inventaires.

Ainsi, l'achat d'Emile Perrin, même s'il se peut que d'autres achats par lots de la même sorte se soient faits, semble plutôt isolé dans les acquisitions de costumes de la Comédie-Française. Nous n'avons pas pu retracer toutes les provenances avec certitude mais cet intérêt d'Emile Perrin pour les costumes authentiques est évident. Il se sépare des achats aux fripes pour aller vers ce qui lui semblent être de vrais experts. Toutefois, nous pouvons émettre un doute quant à la plus grande expertises des vendeurs à Drouot, qui finalement semblent bien moins spécialisés que les fripiers et qui vendent tout autant de marchandises. Cependant, leurs pratiques commerciales sont elles aussi caractéristique d'un tournant dans l'historicisme et la valeur donnée par les créateurs de spectacle à ces objets des temps passés, comme des accessoires indispensables aux représentations de l'Histoire, que nous allons étudier dans notre prochaine partie. Il s'agira de comprendre comment, par l'acquisition de ce type de vêtement, la Comédie-Française met en place des poncifs de représentation du XVIIIème siècle et comment par-là, le costume peut être compris comme un marqueur essentiel sur scène du temps, et des genres narratifs.

⁹⁷ Hôtel Drouot, *Catalogue des intéressants costumes de style XVème, XVIème, XVIIème et XVIIIème siècles [...]*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 18 Février 1892. p.13.

TROISIÈME PARTIE : REPRÉSENTER LE XVIIIÈME SIÈCLE SUR SCÈNE.

Cette partie propose non plus de comprendre l'histoire de la collection que nous étudions en tant que telle, mais de comprendre en quoi ces costumes ont participé à la mise en place d'un imaginaire sur scène du XVIIIème siècle et du registre comique, en somme comment le costume est un marqueur fondamental temporel et contextuel. Cette collection est un bon terrain d'exploration de la question de la représentation de l'Histoire sur scène puisque plusieurs registres de périodes sont représentés par ces costumes :

- des pièces écrites au XVIIIème siècle de Beaumarchais et Marivaux,
- des pièces sans période écrites par Musset que le théâtre a décidé de placer notamment grâce à ces costumes dans un XVIIIème siècle de fantaisie,
- et enfin des pièces de la fin du XIXème siècle et du début du XXème siècle comiques et légères se déroulant dans un XVIIIème siècle assez fantaisiste plus proche des bergeries de Marie-Antoinette que des scènes de massacre de la Terreur que nous avons pu voir sur scène au début du XIXème siècle (voir *Annexe 3*).

Ces costumes n'interviennent que dans des pièces à registre comique et semblent former comme un archétype du personnage masculin aristocrate (ni vraiment noble ni vraiment bourgeois). Notre question est donc de comprendre à partir de ces costumes et des pièces dans lesquelles ils ont joué, quel rôle joue le costume dans la mise en place du XVIIIème siècle et dans la compréhension du public? Pour quelles images du XVIIIème siècle? Et le comique est-il lui aussi un ressort de la mise en scène du XVIIIème siècle, en somme une forme de registre marqueur temporel à la manière du costume?

Nous allons dans un premier temps élaborer la base théorique qui nous a permis de penser le costume de scène en tant que marqueur, et de comprendre pourquoi et comment il est opératif à la fois pour ceux qui créent le spectacle (comédiens, metteur en scène, décorateur, costumier...) et pour le public. Dans un second temps, nous allons étudier, en partant de la réforme du costume, l'évolution de la conception du costume historique jusqu'à la représentation du *Paon* en 1904, dont nous conservons plusieurs costumes. Enfin, nous nous concentrerons sur les personnages qui ont porté les costumes du CNCS pour interroger le comique dans la mise en place d'archétype de

personnage à la Comédie-Française (qui est d'ailleurs peut-être la clé de son succès). Par ces types de personnages définis, le théâtre s'ancre dans une forme de temps éternel, comme si d'une certaine manière ce personnage aristocrate du XVIIIème siècle tel que nous le voyons est le même que celui sur scène depuis la fin du XVIIIème siècle au temps de Marivaux ou de Beaumarchais.

I. Comprendre le costume de scène en tant que marqueur temporel et contextuel d'une pièce.

Cette première partie est une partie introductive des concepts qui nous ont permis de comprendre les costumes de cette collection comme des marqueurs de la représentation du passé sur scène. Évidemment, nous nous plaçons dans une longue tradition réflexive d'historiens, à partir de Ricoeur⁹⁸ notamment, qui pensent l'articulation entre passé, histoire, mémoire. Nous avons décidé de ne pas rentrer dans le détail de ces terminologies, et des débats qui les accompagnent, pour nous concentrer sur la compréhension de l'opérativité d'un objet dans une représentation historique, pourquoi et comment cet objet est performatif sur scène pour représenter un XVIIIème siècle, qu'il soit présenté comme authentique ou fantaisiste (les deux courants sont perceptibles sur scène). Cette articulation conceptuelle est un jalon fondamental pour le reste de notre étude, qui nous permet sans crainte de prouver à partir de cette collection et des pièces dans lesquelles les costumes ont joués, que ceux-ci ont un rôle fondamental dans la représentation de l'histoire. La prise en compte de l'existence de régimes d'historicité tels que développés par Hartog dans les représentations sur scène du XVIIIème siècle et de l'existence d'une sémantique du temps passé et du comique sur scène par le costume, le rendant marqueur comme nous allons l'expliquer, sont nos fondements conceptuels.

⁹⁸Ricoeur, Ricoeur. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris, Seuil, 2003.

1. Régime d'historicité⁹⁹ et costume: le costume un indice de notre rapport au temps.

Le costume en tant que média et qu'objet polysémique¹⁰⁰, par le biais du corps de l'acteur participe à l'élaboration d'une image historique. Tout comme le scénario, les décors ou les accessoires, il fait l'objet de choix qui orientent la représentation du XVIIIème siècle. Il s'agit alors de comprendre comment le costume agit selon les orientations de la mise en scène, de la narration et de l'esthétique générale de la production. Toutefois, cette première partie se fonde sur deux idées importantes, qui nous a poussé à développer toute une partie beaucoup plus visuelle pour commencer.

D'une part, l'idée que tout un siècle peut être concentré en une image et représenté dans la fiction historique comme un "régime d'historicité" selon le concept de François Hartog¹⁰¹ est importante. Les fictions historiques au cinéma, à la télévision et au théâtre sont largement imprégnées du *présentisme* développé par Hartog et cette lecture permet de comprendre les interactions entre le passé, le présent et le futur dans ces représentations. Ce concept n'indique pas un temps en soi qui a eu lieu et qui est révolu, mais une représentation de ce moment, le Temps des Lumières, articulé par des références au passé, soumise aux codes et aux représentations partagées dans la contemporanéité de l'œuvre et qui aura un impact sur les représentations futures par effet

⁹⁹ Nous empruntons la formule à François Hartog. Idée qu'il a développée dans *Régimes d'historicités : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

¹⁰⁰ Cette idée est développée par Barthes dans « Les maladies du costume de théâtre » écrit en 1955 pour la revue *Théâtre populaire*. Dans sa globalité, l'énoncé de ces maladies dénote une nouvelle approche du costume, non plus dans son aspect formel et historique, qui est d'ailleurs critiqué par Barthes, mais dans une analyse sociologique de la place du costume dans la pièce et sémantique dans l'importance du costume à transmettre un message au public. Le costume est un langage, « une écriture » à replacer dans son système, la troupe de théâtre. Il continue l'exploration sémantique du costume, du vêtement avec « Histoire et sociologie du Vêtement: Quelques observations méthodologiques. » écrit en 1957 dans les *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. Il y renforce l'idée que le costume peut être perçu comme un langage et propose par là une nouvelle approche du costume par les sciences sociales, moins proche des formes et plus proche de ses opérateurs et de leurs sens. Sans s'attarder dessus, il établit une triple homologie entre le vêtement comme un langage, le costume comme une langue et l'habillement comme des mots. Chacun se définit l'un par rapport à l'autre et c'est dans l'observation et l'analyse des rapports d'influence, de rencontre ou de séparation entre les uns et les autres, que l'étude sociologique se trouve. C'est à partir de cela qu'une méthode peut s'établir mettant en lien non pas le costume à ses formes mais le costume de scène à ses acteurs et à son système.

¹⁰¹ Hartog, François. *Régimes d'historicités : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

d'appropriation et de séparation. C'est une manière de concevoir le temps comme une perception collective. Cette idée nous intéresse particulièrement parce qu'elle nous permet d'interroger les choix opérés dans la fabrique des costumes et de construire une cartographie des continuités et des ruptures de chaque représentation : quelles sont les images, les codes, les symboles conservés par chaque metteur en scène de la Comédie-Française et pourquoi y faire référence ? Analyser le processus d'adaptation de l'histoire par le biais du costume permet d'interroger notre rapport collectif au passé et à l'histoire par le biais de l'imaginaire que nous avons construit autour¹⁰².

D'autre part, cette lecture de l'histoire par les différentes fictions historiques est dominée selon Gil Bartholeyns par les "notions de représentations"¹⁰³. Ces productions théâtrales reconstituent et interprètent une idée générale du XVIIIème siècle, et non plus un évènement comme la Révolution française, en la propulsant par le biais d'objets médias (accessoires, décors, costumes) dans une réalité imaginaire, dans un XVIIIème siècle visuellement actualisé pour le public. Le passé peut alors être perçu comme "une catégorie esthétique et dramatique à part entière" selon Gil Bartholeyns¹⁰⁴, c'est-à-dire, à notre sens, un réservoir de formes, de symboles significatifs d'une situation d'un évènement dans lequel l'action d'une fiction historique cherche à se placer et qui sert à rendre vraisemblable, et non pas authentique ou reconstruit, la situation historique. Comprendre comment le XVIIIème siècle a été mise en scène via les costumes, c'est essayer de saisir comment tout un passé, esthétique, a été construit, comment et dans quels buts. Ce rapport au passé dépend évidemment d'un imaginaire individuel ou collectif lié à des images partagées, des représentations communes transmises par l'école (une étude de la manière dont le XVIIIème siècle est représentée à l'école aurait été intéressante pour comprendre cette construction), au cinéma, au théâtre, à la télévision détaché d'une quelconque réalité historique. Ceci nous incite à nous séparer du concept culturel d'histoire pour penser dans cette partie visuelle celui de passé, qui renvoie à des pratiques sociales et culturelles, mises en avant par Gil Bartholeyns et découlant de la lecture des régimes d'historicités. Adrien Genoudet nous explique bien cette articulation nécessaire : «Que l'on parle de 'régimes d'historicité', ou d'une autre conception du temps de l'histoire, le passé en tant que notion nous amène à nous interroger sur la manière dont nous pratiquons et percevons notre contemporain

¹⁰² Voir à ce propos Caïra, Olivier. *Définir la fiction: du roman au jeu d'échecs*. Paris, Ed. de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2011.

¹⁰³ Bartholeyns, Gil. « Le passé sans l'histoire. Vers une anthropologie culturelle du temps », *Itinéraires*, 2010-3 | 2010, pp. 47-60.

¹⁰⁴ *Ibid.*p.52.

avec la présence culturelle de l'histoire en tant que concept»¹⁰⁵. Il existe donc une véritable tension entre la volonté de créer un monde autour d'une réalité historique précise et la volonté de rendre cette fiction vraisemblable, voire vraie comme l'expliquait Emile Perrin. Comme le remarque Gil Bartholeyns: « Le problème qui se pose aux cinéastes n'est pas un problème de réalisme mais de 'réalité' »¹⁰⁶. C'est la réalité qu'on veut transmettre au public alors même que ce sont des oeuvres de fiction qui sont portées sur scène ? Le costume nous semble donc être une porte d'entrée pour comprendre la logique qui régit la fabrication d'une fiction historique et ce que celle-ci cherche à transmettre.

Brigitte Prost d'ailleurs fait bien le lien entre l'idée du costume, pris dans des régimes d'historicité et marqueur temporel (de plusieurs temporalités donc) en parlant du costume comme « commentaire du monde »¹⁰⁷, reprenant l'analogie sémantique du costume que Barthes a établi, et parle de « fonction référentielle » du costume. Elle écrit: « Les costumes de théâtre sont, en France, des éléments témoins de notre rapport au temps, à l'histoire et à la mémoire: pour un même répertoire comme celui des classiques du XVIIème, leurs formes, matériaux, couleurs et attributs se déclinent et font d'eux des commentaires du monde. »¹⁰⁸.

2. *Le costume en tant que marqueur temporel et contextuel.*

Les costumes sont-ils donc à comprendre comme des images du passé ou des modalités de représentations de l'histoire ? Plus simplement, les costumes sont-ils dans les représentations de la du XVIIIème siècle de simples décors « historiques » garants d'une vérité historique ou participent-ils activement à la construction de notre imaginaire historique¹⁰⁹ ?

¹⁰⁵ Genoudet, Adrien. *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle*, Paris, Le Manuscrit, coll. « Graphein », 2015. p. 61.

¹⁰⁶ Bartholeyns, Gil, « Le passé sans l'histoire. Vers une anthropologie culturelle du temps », *Op.cit.*.

¹⁰⁷ Prost, Brigitte, « « Le costume-commentaire du monde » Témoin ou baromètre d'un certain rapport au temps, à l'histoire et à la mémoire. », dans Verdier, Anne. *Art et usages du costume de scène*, Dijon, Editions Lampsaque, 2007. p.117.

¹⁰⁸ Prost, Brigitte, *Ibid.*, p.117.

¹⁰⁹ Nous faisons référence ici à l'idée d'*imagination historique et historiennne*, développée par Kuposov, qui montre que l'histoire peut-être comprise comme un travail de l'imagination opéré par tous, que ce soit les historiens ou un public d'un théâtre.

Kuposov, Nikolay, ed. Par Hartog, François *De l'imagination historique*. Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2015.

Si le costume s'inscrit dans un monde sémantique c'est bien parce qu'il active un réseau de significations opératives selon chaque spectacle. Isabelle Paresys, a montré l'opérativité du costume dans les représentations historiques en tant que « marqueur de temporalité »¹¹⁰. En faisant une forme de généalogie de la sémantique du costume de la Renaissance depuis la période à ses représentations au cinéma, elle montre qu'« à la fonction d'identifiant social, spatial, ou national de l'habit, l'imagerie produite ajoute celle de signifiant temporel, celle du temps éphémère du présent, que conjugue la mode, et celui de l'écoulement linéaire du temps passé, que combine l'Histoire »¹¹¹. Par la forme donnée au costume, celui-ci ancre l'image à la fois dans un présent par ses références « à la mode », à une silhouette contemporaine, et dans un temps historique par ses références au passé. Les repères visuels entre les époques sont donc brouillés par le biais du costume pour créer une esthétique propre de la Révolution française reconstruite par ses représentations.

Le costume permettrait donc de créer un univers visuel en tant que marqueur d'une période de l'histoire précise. Cet univers visuel est emprunt de références à l'histoire passée qui font sens dans notre présent et forme une image du « passé », idée développée par Gil Bartholeyns. Le concept de « passé » est alors pris en tant que « catégorie esthétique et dramatique à part entière »¹¹² et renvoie à des pratiques sociales et culturelles précises liées à la manière dont les représentations de l'Histoire sont construites. L'opérativité du costume tiendrait aux représentations partagées, aux « images-souvenirs » pour reprendre les mots de Paul Ricoeur¹¹³, qu'il permet d'activer sur scène puisqu'il est créé à partir d'un réseau de références de tous les intervenants de sa chaîne opératoire. De ce fait, le costume participe à l'élaboration de la sémantique et de l'esthétique d'une représentation artistique. Il prend part à ce que Gil Bartholeyns appelle le « contexte-univers »¹¹⁴ d'une œuvre, c'est-à-dire un monde fictionnel créé autour de références partagées par toute la chaîne de production et par le public, et donc facilement identifiable : « Quand ils font le choix de l'histoire, les créateurs aiment mieux des contextes-univers, comme le Versailles de Louis XIV, les années folles, le Far West ou l'âge d'or de la piraterie. Ces « époques » sont retenues pour

¹¹⁰ Paresys, Isabelle. « De l'habit au costume : L'image du vêtement comme marqueur de temporalité ». Raux, Sophie, Dubuisson, Daniel. *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Presses du Réel, 2015. pp. 195-208.

¹¹¹ Paresys Isabelle, « De l'habit au costume : l'image du vêtement comme marqueur de temporalité. », *Op.cit.*, p.207.

¹¹² Bartholeyns, Gil, « le passé sans histoire, vers une anthropologie culturelle du temps », *Itinéraires*, 2010/3, pp. 47-60.

¹¹³ Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2003, p.53.

¹¹⁴ Bartholeyns, Gil. « Loin de l'Histoire », *Le Débat*, vol. 177, no. 5, 2013, pp. 117-125.

l'esthétique vestimentaire bien identifiée et le style de jeu (héroïque ou politique...) qu'elles portent. »¹¹⁵. Ces réflexions ont été très importantes pour être conscients et capables d'articuler références du présent et du passé de chaque pièce avec le costume et pour comprendre les pratiques culturelles et artistiques liées à la fabrique des costumes dans ces représentations.

Toutefois, Isabelle Paresys et Gil Bartholeyns prennent uniquement en compte l'aspect historique pour développer l'opérativité du costume dans une production. Le concept de marqueur mérite d'être élargi puisque le costume n'est pas seulement utilisé pour marquer le temps. Il participe à l'élaboration de différents imaginaires et agit plus largement comme un marqueur *contextuel* et *culturel*. **Contextuel** car il situe l'histoire d'une pièce de théâtre ou d'un film dans un espace géographique et temporel et permet de construire la narration et les personnages. **Culturel** car il est le fruit de conventions de représentations partagées par un milieu socioculturel précis et qu'il est convoqué dans le cas des représentations du XVIIIème siècle sur scène comme un indice d'une couleur, d'un ton de la pièce qu'il soit comique, fantaisiste, tragique. Considérer le costume comme marqueur *contextuel* et *culturel* permet de comprendre la logique qui régit la fabrique des costumes en s'intéressant à la construction de l'image, à l'organisation du travail et à sa réception. Intéressons-nous ici à la partie la plus visuelle, comprendre quelle est la grammaire mise en place et comment dans les représentations du XVIIIème siècle à la Comédie-Française tout au long d'un siècle, qui comme nous l'avons déjà cherché aussi à s'inscrire dans et avec son histoire et son patrimoine.

3. Définir le costume de spectacle

Un dernier point essentiel selon nous avant de commencer notre étude plus pratique des costumes de la collection dans les pièces de la Comédie-Française est la question de la définition du costume de scène. Jusque-là nous nous sommes cantonné à parler de manière très générique de costume puisque nous parlions des vêtements et costumes de scène conservés au CNCS. Toutefois, dans cette partie sur les représentations du XVIIIème siècle par le biais de ces costumes, il est nécessaire de penser le costume en tant que tout, c'est-à-dire: le corps du comédien, son maquillage, ses chaussures, ses cheveux et son vêtement. Tout en partant de nos costumes, nous devons regarder ce qui les accompagne pour comprendre l'image visuelle globale que permet ce costume.

¹¹⁵ Bartholeyns, Gil. *Op.cit.* p.124.

D'abord, la terminologie de costume de scène peut changer selon le type de spectacle pour lequel il est utilisé (comédie musicale, théâtre, cinéma, ballet, opéra entre autres). La distinction, essentielle pour notre étude, se situe dans la place du spectateur et ce qu'il voit ou non. Le cinéma appelle à beaucoup plus de détails et de finesse et les costumes ne sont pas amenés à être utilisés un grand nombre de fois tandis que ceux de théâtre sont des costumes vus de loin, ce qui permet une approximation du détail pour une plus grande attention à l'effet d'ensemble (couleur, forme, lumière). À cela, nous pouvons ajouter l'impératif de solidité puisque le costume de théâtre est repris, réparé au fil des spectacles et qu'il joue énormément de fois puisqu'il y a au théâtre un phénomène de récupération des costumes d'une pièce à l'autre. Sylvie Perault pointe ces différences :

« En effet, sur scène, quel que soit le genre du spectacle, l'éloignement du spectateur par rapport à la scène permet un travail qui va s'adapter à la géométrie des lieux. La minutie n'est pas nécessaire, car elle ne sera pas visible. C'est donc le rapport visuel qui va influencer le travail de la créatrice et de la réalisatrice. À l'écran, en revanche, que cela soit au cinéma ou à la télévision, la précision est indispensable, car le moindre détail est visible. Les ateliers en tiennent compte et ne travaillent pas de la même façon en fonction du projet. »¹¹⁶ .

Il est important de pointer ces différences entre un costume de cinéma et un costume de théâtre, puisqu'elles modifient techniquement et visuellement l'aspect d'un costume de scène (Bazin a pointé dans « Théâtre et cinéma »¹¹⁷ la différence spatiale qu'il existe entre le théâtre et le cinéma) et que cette modalité est première dans la conception des ateliers de la Comédie-Française. La question du point de vue du public et de la visualité du costume, et donc sa réception n'est pas à mettre de côté pour comprendre les spécificités du costume historique. Toutefois, nous pouvons noter que son rôle, sa sémantique, son processus de création ne varient que très peu selon le type du spectacle.

¹¹⁶ Perault, Sylvie. « Le costumier, l'artisan et l'habit de cour : créer, fabriquer et représenter le gentilhomme sur scène et à l'écran », *Apparence(s)*, 6 | 2015, en ligne depuis 25 Août 2015, URL : <http://journals.openedition.org/apparences/1334>.

¹¹⁷ Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris, éditions du Cerf, 1985. pp. 153-178.

- *Le costume, caractérisation du personnage*

Le costume aide à caractériser une période, mais aussi un personnage et le costumier en est le premier acteur. C'est une parenthèse dans notre étude, mais il a été fondamental dans notre terrain de constater que le costumier agit activement à l'élaboration des personnages (caractère, psychologie, histoire) au-delà du costume. Cela remet nécessairement en perspective la distribution du travail dans les productions de fiction historique. On peut penser traditionnellement que seul le metteur en scène, le réalisateur ou les auteurs ont une action sur la caractérisation des personnages.

Pascaline Suty, costumière de théâtre et de cinéma, explique bien : « Le dessin donne la première image du personnage »¹¹⁸. Elle va plus loin en décrivant son processus de travail préliminaire à la création des costumes. Elle écrit des textes définissant et caractérisant, selon « sa compréhension » le personnage, comment il se tient, comment il se comporte, qu'elle soumet au réalisateur ou metteur en scène pour confronter sa vision à la leur. Cet exemple est significatif de l'importance cruciale des costumiers dans la caractérisation des personnages. Ils ne se situent pas à la fin de la chaîne de production mais bien aux prémices, dans la genèse, et donnent une couleur significative au caractère des personnages et plus largement à la production puisque de cette caractérisation découlera le texte, le travail du costume, de la coiffure, du maquillage et du comédien mais aussi la lumière, la musique, entre autres. Sergio Ballo, à propos de son travail pour *Anna Karénine* de Bernard Rose (1997), explique encore : « Je montre aux acteurs comment porter les costumes loués du XIX^{ème} siècle. Je les ajuste sur eux, je fais un peu tomber une manche et leur apprend à se tenir dedans. »¹¹⁹. Au-delà de la place du costumier dans la chaîne de production qui est finalement très importante du début à la fin, ces entretiens nous apprennent l'importance du costume dans la caractérisation du personnage et que même la manière de le porter rentre en compte dans ce costume. Ils nous amènent, ainsi que les maquettes, à reconsidérer la définition du costume de manière plus large et beaucoup plus chargée dans une représentation historique que de simples habits d'époque.

¹¹⁸ Entretien Table ronde « Le costume sur un plateau », Paris, Colloque Sorbonne Nouvelle, 12 et 13 mars 2019.

¹¹⁹ Entretien Avril 2019.

- Une nécessaire ouverture de la définition du costume vers les pratiques du corps.

Barthes, dans son article sur « les maladies du costume de théâtre »¹²⁰, exprime l'idée d'un « bon » costume historique comme « un fait visuel global » ce qui d'abord se raccroche à ce que nous avons développé sur le passé en lien avec Gil Bartholeyns ¹²¹comme une catégorie esthétique à part entière, des marqueurs visuels du passé pour recréer, re-présenter une période historique. Ensuite, il insiste en parlant de « fait visuel total » costume qui doit faire le « lien » avec le corps de l'acteur sur la corporéité du costume qui n'est pas fait que de l'habit, mais de ce que cet habit fait dire du corps de l'acteur et de comment cet habit est utilisé par l'acteur et qui participe et doit répondre au *gestus* de fond de la pièce, à son « schème historique »¹²² qui est finalement la trame, la volonté qui guide les choix artistiques et les choix liés à tous les aspects de création d'une pièce de théâtre. Dans notre cas le costume révolutionnaire historique, le corps historique doit donc être au service de la *gestus* du XVIIIème siècle mise en place à la Comédie-Française, comprendre la *gestus* comme l'angle historique choisi par le théâtre, au service de l'image qu'on veut donner de cette période de l'histoire. La définition du costume historique s'ouvre donc vers la sémantique d'un spectacle, ou d'un film, et vers tout ce qui est transmis via le corps de l'acteur.

À ce moment-ci nous pourrions faire une distinction (faite à la Renaissance d'ailleurs¹²³) entre l'habit et ce que Daniel Devoucoux désigne comme *habitus* à partir des théories de Norbert Elias (1991) et Pierre Bourdieu (1994). Il ouvre la définition du costume historique par cette notion

¹²⁰ Barthes, Roland. « Les maladies du costume de théâtre », *Théâtre populaire*, 1955.

Cet article est très important dans l'historiographie des études de costume. Barthes donne des pistes quant à l'étude spécifique du costume de scène et de son rapport à la pièce (il parle de *gestus* théâtral). Barthes insiste sur la place du costumier dans une production et met déjà en perspective l'objet avec les acteurs de sa chaîne opératoire, de sa création à la représentation. Dans un second temps, il décrit des maladies du costume de scène: la «maladie esthétique, c'est-à-dire une beauté formelle sans rapport à la pièce», «l'argent, l'hypertrophie de la somptuosité» et «l'hypertrophie de la fonction historique c'est-à-dire le vérisme archéologique», cette dernière est intéressante dans l'analyse d'un costume historique. Il s'agirait de reconsidérer cette recherche de vérité historique par les costumiers notamment non pas d'un point de vue comparatiste avec ce qui serait vrai ou faux mais comme un phénomène social à observer et analyser. Dans sa globalité, l'énoncé de ces maladies dénote une nouvelle approche du costume, non plus dans son aspect formel et historique, qui est d'ailleurs critiqué par Barthes, mais une analyse sociologique de la place du costume dans la pièce et sémantique dans l'importance du costume à transmettre un message aux récepteurs. Ce que Barthes appelle «un bon costume doit être un « argument », «une écriture».

¹²¹ Bartholeyns, Gil. « Loin de l'Histoire ». *Le Debat* n° 177, n° 5, 2013. pp. 117-125.

¹²² Barthes, Roland. *Op.cit.*.

¹²³ Voir Paresys, Isabelle. « Corps, apparences vestimentaires et identités en France à la Renaissance ». *Apparence(s) : Histoire et culture du paraître*, Institut de recherches historiques du Septentrion UMR 8529, 2012, 4 (4/2012), <http://apparences.revues.org/1229>.

d'*habitus*. Cette notion permet d'intégrer le maquillage, la coiffure, les dessous, et même la manière de porter le costume, les pratiques du corps dans notre recherche. Ces éléments participent à une sémantique et une rhétorique visuelle liées à la construction d'une silhouette particulière au service de la construction d'une narration et d'une représentation de l'histoire. Nous pouvons alors parler de l'*habit de scène* en pensant au sens étymologique : l'*habit/habitus* est la « manière d'être », le costume est l'élaboration de cette manière d'être. Le costume participerait à la construction de cet *habitus* (historique notamment, nous pourrions parler de l'*habitus* du révolutionnaire). Il s'agirait de montrer qu'il est un des piliers de la constitution de l'imaginaire de la Révolution française puisqu'il représente des marqueurs visuels forts, qu'il est au cœur d'« un principe générateur et unificateur qui retraduit les caractéristiques intrinsèques et relationnelles en un style de vie unitaire, c'est-à-dire un ensemble unitaire de choix de personnes, de biens, de pratiques [...] constitutifs d'un système mythique. »¹²⁴. Ceci étant dit, avec l'entrée du costume dans les études sémantiques et par cette idée d'*habitus*, celui-ci devient alors un régime de significations, un monde sémantique constitué non pas que des habits, mais des pratiques corporelles globales appliquées au comédien qui ne transmettent du sens qu'au sein de la fiction et visuellement et qui pour Gombrich à propos de la rhétorique artistique ne « transmettent des informations qui ne sont déchiffrables d'aucune autre manière »¹²⁵ que visuellement. L'utilisation du costume comme un vaste réseau de signes produisant du sens dans le cadre de représentations historiques n'est pas rigide, mais vaste et assez souple pour permettre une multitude d'expression et représentations de cet *habitus* révolutionnaire et montre la richesse de la sémantique du costume dans le cadre des fictions historiques.

¹²⁴ Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994. pp.23-24.

¹²⁵ Gombrich, Ernst. *Das Forschende Auge*, Francfort sur Main, New York, Campus Verlag, 1994. pp.11-19.

II. Costume et historicité à la Comédie-française

Après avoir expliqué ce qui nous a permis de poser le costume en tant que marqueur temporel conceptuellement et redéfini ce que peut comprendre le costume, nous allons maintenant, étudier de manière plus pratique comment les costumes de la collection du CNCS interviennent dans les représentations du XVIIIème siècle de la Comédie-Française. Nous avons déjà pu percevoir ce mouvement d'historicisme, complètement ancré dans les goûts du XIXème siècle, avec l'achat à visée presque archéologique d'Emile Perrin, héritier direct de la réforme des costumes dont nous allons parler et des recherches des auteurs romantiques. Il cherche à mettre sur scène le vrai XVIIIème siècle, mais pourquoi et comment?

1. La réforme du costume: vers le paradigme du costume historique « authentique ».

Pour comprendre cette nécessité d'authenticité (déjà perceptibles avec les pièces sur la Révolution française dont nous avons pu parler en deuxième partie) et la demande d'une forme de vérité historique à la Comédie-Française, il faut absolument parler de la réforme du costume qui arrive à la fin du XVIIIème siècle et se prolonge tout au long du XIXème siècle. Il s'agit finalement de l'évolution du rapport de la Comédie-Française aux représentations historiques. Ces réformes vont complètement modifier le rapport du théâtre au costume historique ainsi que les pratiques qui sont liées au costume. Cette réforme aura un impact évident dans l'utilisation des costumes de la collection du CNCS. Nous esquisserons seulement quelques pistes de réflexion, puisque cette réforme du costume à partir de la seconde moitié du XVIIIème siècle se forme autour de nombreux comédiens et de nombreux exemples de pièces. Sont abandonnés dans celles-ci les costumes de cour, les perruques poudrées pour jouer des paysans par exemple ou des personnages orientaux, pour des costumes conformes au temps, à la géographie et à la classe sociale du personnage, qui sont les trois éléments mis en valeur pour un costume qui serait vrai historiquement. Adolphe Jullien, dans son *Histoire du costume au théâtre*¹²⁶, y consacre un très long chapitre en détaillant tous les événements fondateurs avec tous ses protagonistes, notamment Voltaire.

¹²⁶ Jullien, Adolphe. *Histoire du costume au théâtre depuis l'origine du théâtre en France jusqu'à nos jours*, Paris, G.Charpentier, 1880. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56816535>.

L'expression de réforme est utilisée la première fois par Lekain¹²⁷ Elle désigne un changement fort de conception du costume, dans le cadre de tragédies, mais son impact sera beaucoup plus large au XVIIIème, puisque c'est aussi toute une remise en question des paradigmes de mise en scène d'un texte et de jeu du comédien. Lekain et Talma veulent à présent que ce soient les costumes adaptés au temps de l'action de la pièce et à la catégorie sociale qui soient conçus pour la pièce de théâtre. En effet, auparavant, les comédiens fournissaient eux-mêmes leurs costumes et les choisissaient librement ce qui pouvait causer des troubles de compréhension des pièces. Le costume « apporte une information sur la situation personnelle de celui qui le porte, et l'on assiste à cette absurdité, souvent dénoncée par les contemporains, d'une soubrette, à la Comédie-Française, vêtue d'une robe plus riche que celle de sa prétendue maîtresse, et refusant de jouer sans ses girandoles de diamants et ses dentelles »¹²⁸.

Costume contemporain ou uniforme sont donc portés sur scène. Les comédiens de tragédie ont une sorte d'uniforme dans toutes les pièces, puisqu'ils n'ont pas les moyens de s'offrir un costume différent pour chaque pièce (un costume neuf complet coûte un salaire entier annuel d'un comédien de la Comédie-Française¹²⁹). Il est composé d'un tonnelet (ou d'une jupe courte gonflée avec une armature) et d'une perruque poudrée blanche avec un panache de hautes plumes bouclées (voir *fig.25*). Watteau a parfaitement montré cet uniforme des comédiens de tragédie. Martine de Rougemont explique que cette base est « commune à tous les premiers rôles, ainsi qu'aux danseurs [...]. On y juxtapose d'une part des éléments tirés du costume de cour contemporain, bas de soie et chaussures à talons rouges, justaucorps [...] et d'autre part des éléments proprement théâtraux qui permettent de différencier quelque peu les personnages (même si cet aspect est finalement très peu accentué). »¹³⁰. Il est intéressant de noter tout de suite, que cet aspect d'uniforme, se retrouve dans notre collection. Nous avons comme des uniformes de personnages aristocrates du XVIIIème siècle. Certes, le costume a pu s'ajuster à la classe du personnage et au temps de la pièce mais a réussi tout de même à se créer comme une silhouette stéréotypée sur la scène du XIXème siècle et du début du XXème siècle.

¹²⁷ Lekain n'a jamais écrit à ce propos. Nous le savons grâce à l'acteur Talma qui a écrit au XIXème siècle sur Lekain.

Talma, *Réflexions de Talma sur Lekain et l'art théâtral*. Paris, Auguste Fontaine. 1846.

¹²⁸ Rougemont de, Martine. *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*. Paris, Champion, 2001. pp.137-138.

¹²⁹ *Ibid.* p.138.

¹³⁰ *Ibid.* p.138.

La réforme du costume s'initie dans ce contexte dans les années 1750. On attribue à Madame Favart la première occurrence d'un costume plus réaliste et historique à l'Opéra Comique. En 1753, elle joue Bastienne en sabot et tenue de paysanne¹³¹, ce qui fit forte impression puisque de nombreux peintres et dessinateurs la représentèrent dans ce costume (voir *fig.26*). En 1761, elle joue une sultane habillée dans une robe importée de Turquie (voir *fig.27*). Le goût de l'exactitude et de la vraisemblance dans le costume commence alors à se faire sentir. Est-ce à l'initiative du comédien ou du metteur en scène ? Difficile à dire puisque Madame Favart est mise en scène par son mari auteur des *Trois Sultanes* et la *Bohémienne*, Charles-Simon Favart. Ces réformes sont ponctuelles, mais montrent déjà un besoin à la scène d'une plus grande vraisemblance et pour les artistes et pour le public.

Le grand artisan de la transformation du costume est l'acteur Talma. Il paraît à partir de 1788-1789, sur scène dans les tragédies antiques, en toge de laine. Il est particulièrement influencé par le peintre David qui le pousse en ce sens et annonce la naissance du théâtre illusionniste en accord avec la philosophie du naturel de Diderot notamment. C'est peut-être la première fois qu'il y a une si grande harmonie entre les artistes, les penseurs et les critiques et montre que le théâtre prend place dans un contexte social, politique et philosophique. Même la question du costume ne peut être séparée de ces questionnements¹³².

Le but recherché au final est l'unité et la cohérence tout comme en peinture d'histoire. Il est intéressant de voir que dans le langage pictural, « le costume » au XVIIIème siècle, qui deviendra la « couleur locale » au XIXème, désigne un ensemble cohérent et réaliste historique et géographique, tout ce qui contribue à donner un effet de réalité au tableau. Le théâtre quelque part par les réformes du costume reprend à son compte cette idée et cherche à la mettre en place par le costume notamment, mais aussi les accessoires, les décors et même la manière de jouer. La notion de costume en tant que valeur de vraisemblance et de vérité historique et géographique est aussi utilisée au théâtre. Chamfort propose la définition suivante:

« Costume. Terme de peinture, par lequel on entend ce qui est suivant le temps, le génie, les mœurs, les lois, le goût, les vêtements, le caractère et les habitudes d'un pays où l'on place la scène du tableau. On applique fréquemment ce terme à l'art dramatique. Il ne suffit pas que dans la représentation d'un sujet, il n'y ait rien de contraire au costume. Il faut encore, autant que faire se

¹³¹ Rougemont de, Martine. *Op.cit.*. p.138.

¹³² Rizzoni, Nathalie. « Tissu textuel et habits de théâtre avant la réforme de Mme Favart, de Mlle Clairon et de Le Kain », dans Verdier, Anne. *Art et usages du costume de scène*, Dijon, Editions Lampsaque, 2007. pp.73-90.

peut, qu'il y ait quelque signe particulier pour faire connaître le lieu où l'action se passe, et quels sont les personnages qu'on a voulu représenter. On entend aussi par le costume, tout ce qui regarde la chronologie, l'ordre des temps et la vérité de certains faits connus de tout le monde. »¹³³.

Pierre Frantz explique l'importance de l'arrivée de ce principe dans la conception des mises en scène au théâtre. C'est ce qui lie le texte à son environnement scénique, c'est ce qui lie la fiction à la réalité et c'est ce qui accroche le spectateur par des références culturelles partagées. Pour lui, la notion de costume en tant que marqueur historique et géographique est donc : « un principe essentiel puisqu'il doit gouverner pour les unir les signes textuels et ceux de la représentation ; puisqu'il doit les intégrer à la fiction de façon qu'ils ne renvoient qu'à elle seule. Il s'agit d'orienter totalement l'imagination du spectateur, la lecture des signes selon un axe métonymique unique : chaque élément visuel doit au moins pouvoir renvoyer à un monde fictif que le spectateur imagine à partir de ses connaissances »¹³⁴. Les comédiens, tels Lekain ou Talma, s'intègrent donc dans une réflexion nouvelle de la mise en place de la fiction et s'inscrivent dans un cadre théorique, pictural à la base, qui sert parfaitement à l'élaboration d'un nouveau cadre théorique et pratique à la scène. Il ne s'agit plus de mettre en place la règle des trois unités, mais de mettre en place un cadre cohérent, respectant le « costume » ou la « couleur local » du lieu et du temps où se passe l'action. Si nous poussions la réflexion sur la mise en place et le respect de ce costume, en tant que cadre historique et géographique cohérent, voire réel, nous pourrions sûrement nous rendre compte que c'est encore aujourd'hui la règle qui régit la plupart des mises en scène historiques, voire le cinéma ou la télévision.

Cette réforme du costume est encouragée même par la critique et devient dans le dernier quart du XVIII^{ème} siècle un critère de qualité d'une pièce. Le *Mercur* de France par exemple publie : « Ce mot *costume*, dans le sens où il est employé dans la peinture et au théâtre, ne signifie autre chose que l'usage, l'habitude, la manière de s'habiller de chaque peuple ou de chaque profession, ce qui doit s'étendre sur tous les objets accessoires comme armes, meubles, manières, costumes, etc. »¹³⁵. Ce moment est charnière dans l'histoire du costume de scène puisqu'il change le paradigme et ancre la dramaturgie dans un tout nouvel arsenal théorique et conceptuel dont le

¹³³ Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas de. *Dictionnaire dramatique*. Tome premier, Paris, 1776. p.312.

¹³⁴ Frantz, Pierre, « Chapitre III : Le « costume » : une exigence nouvelle », dans : , *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. sous la direction de Frantz Pierre. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1998, p. 87-114. URL : <https://www.cairn.info/l-esthetique-du-tableau-dans-le-theatre-du-xviii--9782130495390-page-87.htm>

¹³⁵ *Mercur de France*, septembre 1965, cité par P. Peyronnet, *La Mise en scène au xviii^e siècle*, op. cit., p. 99.

costume fait évidemment partie et qui se poursuit tout au long du XIX^{ème} siècle. Nous aurons plus l'occasion de revenir en profondeur sur ce phénomène du costume historique puisqu'il n'y jamais eu autant de remises en question et de réflexions autour qu'à ce moment.

Le vrai serait « historique » selon Pierre Frantz au XVIII^{ème} siècle¹³⁶. Cette expression est particulièrement intéressante puisqu'elle se place dans un double mouvement à la fin du XVIII^{ème} siècle. D'abord une culture plus visuelle que textuelle. Fontenelle à la fin du XVII^{ème} siècle explique que la manière de faire l'Histoire est une longue description de noms et de batailles mais il manque une description des moeurs, des coutumes, des costumes des peuples. Il écrit : « Il y a une troisième chose qui résulte et des opinions de l'esprit et des passions du cœur ; ce sont les moeurs des hommes, leurs coutumes, leurs différents usages : et c'est ordinairement ce que l'histoire nous montre le moins, quoique ce fût peut-être ce qu'elle aurait de plus utile et de plus agréable. Qu'on lise l'histoire d'*Alexandre* et celle de *Charlemagne*, on ne s'apercevra presque que par les noms, que l'on est dans des siècles et dans des pays fort différents ; ce sont des guerres, des conquêtes des conjurations qui se font à peu près de la même façon ; mais la différence des moeurs n'est point assez marquée, les Grecs ne sont point assez Grecs, ni les Français assez Français ; et l'on ne pourrait mettre les uns en la place des autres, que je ne serais presque point blessé du changement. »

¹³⁷. Les débuts des histoires du monde entier qui se font justement sur le mode de l'image. Le Comte de Caylus par exemple publie en 1752 son *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, romaines et gauloises* ou Dandré Bardon son histoire des *Costumes des anciens peuples*, en 1772, avec 360 planches gravées. Nous notons aussi la publication des planches de Piranèse à partir de 1750 et se diffuse largement dans les classes aristocrates et bourgeoise. Cette idée se retrouve en fin dans l'ouvrage de Levacher de Chamois qui dresse une histoire du costume à l'usage des peintres : « L'histoire existe ; qu'on l'ouvre : on y remarquera la différence ou les rapports qui ont existé entre les habillements des différents peuples qui ont habité la terre, entre leurs armes, leurs

¹³⁶ Frantz, Pierre, « Chapitre III : Le « costume » : une exigence nouvelle », dans : , *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. sous la direction de Frantz Pierre. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1998, p. 87-114. URL : <https://www.cairn.info/l-esthetique-du-tableau-dans-le-theatre-du-xviii--9782130495390-page-87.htm>

¹³⁷ Fontenelle, Bernard. *Sur l'Histoire, Œuvres complètes*, Corpus des Œuvres de philosophie en langue française Paris, Arthème Fayard, 1989, t. III, p. 183.
Sur l'histoire paraît en 1758, soit l'année suivant la mort de l'auteur. La date de rédaction de ce texte fait l'objet d'un débat. Il a longtemps été daté des années 1676 à 1680 (en particulier par Jean-Raoul Carré, dans son ouvrage de référence *La philosophie de Fontenelle ou le sourire de la raison*, Paris, Alcan, 1932). Jean Dagen réfute avec des arguments convaincants cette conjecture, et situe la rédaction de l'essai dans les années 1715-1725. Voir Jean Dagen, « Pour une histoire de la pensée de Fontenelle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, PUF, LXVI, 1966, pp. 619-641.

cérémonies, leurs usages, et les marques distinctives de leurs dignités »¹³⁸. Nous pouvons penser que se forme alors toute une culture visuelle, un terreau de références visuelles historiques (dont le costume) auxquels font appel les metteurs en scène au XIX^{ème} siècle. Evidemment à cette période, les spectateurs de la fin du XVIII^{ème} siècle n'ont pas encore l'habitude de voir les codes du XVIII^{ème} siècle sur scène mais cet appel à la référence historique dans le costume se forme à ce moment. C'est bien pour cela que la toge à l'antique de Talma est comprise et acceptée sur scène. Le costume de scène, par le biais de certains acteurs et non pas de metteur en scène, prend alors le principe pictural du « costume » en tant qu' « art de traiter un sujet dans toute sa vérité historique »¹³⁹. La question d'exactitude devient le garant de la démonstration de la vérité sur scène, le mot est fort et s'accompagne d'un développement nouveau du jeu (le même mouvement est perceptible en ce qui concerne les arts du ballet) vers un jeu plus naturel sous l'influence de l'Angleterre¹⁴⁰. L'objectif premier de cette nécessité de vérité historique sur scène en cette fin de XVIII^{ème} siècle, raison qui se poursuivra pendant le XIX^{ème} siècle de manière évident est la pédagogie. En effet, le théâtre se popularise de plus en plus, et se diversifie, permettant à un public plus large (et non alphabétisé) de voir des spectacles. Le théâtre est alors conçu comme des tableaux historiques, ce qui s'intensifiera comme nous l'avons vu pendant la Révolution française. Talma écrit que le théâtre « pourra offrir à la jeunesse en quelque sorte un cours d'histoire vivante »¹⁴¹. Aspect qui prendra évidemment une grande importance avec la mise en place de nouveaux régimes politiques au XIX^{ème} siècle dans une transformation sociale et culturelle profonde. Il faut noter qu'un abandon du costume de cour ne veut pas dire un abandon du costume luxueux sur scène, et presque illustrateur d'ailleurs, ce qui sera critiqué par Goethe pour qui le costume doit participer à la caractérisation du personnage et ne pas être un simple décorum historique¹⁴².

Ces réformes se poursuivent au XIX^{ème} siècle, comme nous l'avons déjà perçu dans les façons de la Comédie-Française d'acquérir ses costumes. Le costumier Charles Banchini, par son

¹³⁸ Levachet de Chamois, *Recherches sur les costumes et sur les théâtres de toutes les Nations tant anciennes que modernes*, Paris, Chez Monsieur Drouhin, 1790. pp. 3-4

¹³⁹ Chevalier de Jaucourt, « Costumé », dans *Encyclopédie*, Tome 4, 1754.

¹⁴⁰ Marie, Laurence. « Habit, costume et illusion théâtrale: l'influence du jeu naturel anglais sur la Comédie-Française au XVIII^{ème} siècle », dans Verdier, Anne. *Art et usages du costume de scène*, Dijon, Editions Lampsaque, 2007, p.60.

¹⁴¹ Talma, Joseph-François, *Mémoires*, Paris, Hippolyte Souverain, 1850, préface d'Alexandre Dumas, p.19.

¹⁴² Goethe, Johann-Wolfgang. *La vocation du théâtrale de Wilhelm Meister*, traduction de F.Halévy, Paris Grasset, 1924., p.409.

travail de documentation en sera un des principaux artisans. Les images qu'il regroupera dans des albums (voir *fig. 28 et 29*) sont caractéristiques de la manière dont l'histoire s'apprend par le public de la Comédie-Française et des images qu'on cherche à diffuser sur scène. Pratiquement toutes les gravures de ces albums sont des gravures du XIX^{ème} siècle, et il faudra attendre les années 1950 pour que des manuels, à l'usage des costumiers, avec des patrons « historiques », toujours très caricaturaux, ajoutent un aspect technique à cette approche historique du costumier (voir *Annexe 9*). Remarquons d'ailleurs que dans ces manuels, seuls les habits masculins du XVIII^{ème} siècle ont le droit à des patrons différents selon les règnes. La culotte et le gilet ayant des sortes de patrons génériques. Réforme qui voit selon nous son terme avec les mesures mises en place par Emile Perrin. C'est d'ailleurs assez intéressant de voir que l'ouvrage *Histoire du costume au théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours* d'Adolphe Julien et paraît peu après en 1880, *Le costume historique* d'Auguste Racinet, commencé en 1872. C'est acté par les professionnels du théâtre et les historiens, le costume doit être plus proche d'une vérité historique et de la documentation est produite pour les costumiers.

2. Les costumes du Paon de Francis de Croisset en 1904: un exemple de la mise en scène du XVIII^{ème} siècle à la Comédie-Française.

En Juillet 1904, la Comédie-Française présente au public une pièce comique écrite par Francis de Croisset (né à Bruxelles en 1877, et mort à Neuilly-sur-Seine en 1937), *Le Paon*. La pièce est donc mise en scène dans le contexte expliqué ci-avant : les costumes doivent montrer une vérité historique sur scène. Comment le dispositif de réalisme historique est donc mis en place ? Aucune recherche n'a été menée sur cette pièce ou son auteur, qui est simplement connu pour être un mondain de la Belle-Époque et un auteur qu'on croise régulièrement à la Comédie-Française¹⁴³. D'ailleurs, le journal satirique *Le rire*, pour la critique de la pièce le 16 Juillet 1904 le représente en homme paon, comme un mondain très sûr de lui (voir *fig.30*). La pièce est représentée jusqu'en octobre 1904 et est jouée dix-neuf fois sur scène? Sur la première page Francis de Croisset dédie son texte à l'acteur Maurice de Féraudy « en souvenir de *Chérubin* ». En effet, déjà en 1901, Francis de Croisset avait soumis à la Comédie-Française, au comité de lecture dont nous avons

¹⁴³ Hormis un article qui tente justement de comprendre la cause de son oubli et qui l'explique par un mépris des chercheurs du théâtre de boulevard, jugé comme un sous-genre.

Janssens, Christian. « Francis de Croisset, un « auteur de boulevard » dans le théâtre et le cinéma français (1898-1937) : du succès à l'oubli », *Textyles*, 58-59 | 2020. pp. 271-290.

parlé, une pièce se déroulant au XVIIIème siècle: *Chérubin*¹⁴⁴. La pièce avait été répétée le 1er juin 1901, presque montée entièrement, mais finalement refusée par le comité.

La pièce en trois actes, se déroule vers 1780, tantôt une bergerie tantôt dans un salon parisien. C'est une pièce écrite en vers, qui cherche très clairement à reproduire une forme de dialogue d'esprit XVIIIème. Le journal *le Floréal* raconte la pièce en ces termes : « Enguerrand de Boursoufle [duc de Boursoufle, le personnage principal] a fait le pari de se faire aimer pour lui-même, sous un costume d'emprunt, par la gentille Annette, nièce du maître Patu, l'aubergiste. Mais, pris à son propre jeu, après bien des déconvenues, le Don Juan vantard épouse la jolie villageoise devenue Cydalise, et que d'autres mondains tentèrent en vain de séduire. »¹⁴⁵. L'histoire reprend un procédé comique déjà classique des comédies du XVIIIème siècle tournant autour du travestissement et d'un renversement des ordres de classe. Nous comprenons alors aisément que le costume pourrait avoir une place particulière. Pourtant, les costumes utilisés (voir *fig. 7 à 14*) ne changent pas d'un personnage à l'autre pour les personnages masculins d'âge mûr ou aristocrate (dont le baron Boursoufle) et sont construits autour d'un habit en velours de couleur foncée d'une culotte assortie et d'un gilet clair et brodé de sequins, paillettes et cannetilles. Il y a une uniformisation de la silhouette masculine du XVIIIème siècle.

Dans le texte, les didascalies, nous sentons déjà un souci du détail, pas forcément historique mais théâtral. Le premier acte prend place dans une bergerie, le deuxième dans un salon parisien et le dernier dans le parc imaginaire de « la folie » (voir *fig.31 à 35*). Ces lieux reprennent des formes de poncifs dans les représentations du XVIIIème siècle : la bergerie de Marie-Antoinette, le salon mondain parisien et le parc d'inspiration versaillaise. Alexandre Joannidès dit bien par exemple: « Les décors sont jolis. Notons celui qui nous montre, au dernier, acte un coin de parc, qui fait songer aux jardins du Trianon. »¹⁴⁶. Les décors sont extrêmement bien décrits par l'auteur. Pour la bergerie par exemple :

« ACTE PREMIER

La cour d'entrée de l'auberge de Maître Patu. L'auberge se présente de biais au premier plan à gauche. Porte avec petit perron de trois marches. Fenêtres praticables à volets verts. Devant

¹⁴⁴ « La semaine théâtrale » dans *Le Monde artiste*, journal du 17 Juillet 1904, n°29. p.45.

¹⁴⁵ *Le Floréal*, paru le 4 Mars 1922, p.211.

¹⁴⁶ Joannidès, Alexandre. *La Comédie Française de 1902 à 1919*. Paris, Plon, 1920. p.14.

chaque fenêtre, jardinière avec fleurs. Au-dessus de la porte l'enseigne : lion gîte contre bon argent.

L'auberge toute entière est revêtue de lierre. Au fond, face au public, de hautes plantations de houblons. Plus loin, dans les avoines, serpente un petit sentier qui monte au village dont on aperçoit l'église.

Dans la cour, à gauche : une table, un banc, des chaises. A droite, au premier plan, un grand platane ombrageant un banc rustique circulaire.

Au second plan, à droite, écurie et remise. »¹⁴⁷.

Toute la distribution est aussi décidée par Francis de Croisset. Il ne reste plus qu'à mettre en scène la pièce. Le costumier de la pièce est Désiré Chaineux. Il est spécialisé dans les costumes d'inspiration romaine et grecque. Il a d'ailleurs fait des recherches très poussées sur le sujet et se tient dans la lignée très historienne de son prédécesseur, Charles Bianchini. En 1908, par exemple, il fait une conférence sur les vêtements des habitants « primitifs de Grèce ». Il explique : « Le costume grec de l'antiquité, tel que l'on se figure généralement, ne remonte pas à plus de six ou sept siècles avant J.-C. Il a trouvé son perfectionnement complet sous Périclès. Faute de renseignements et de documents d'ancienneté suffisante, on s'est accoutumé à habiller et à armer de la sorte tous les Grecs de l'antiquité, y compris ceux de l'épopée et de la mythologie. »¹⁴⁸. Le détail historique est donc particulièrement important pour lui. Il s'illustre dans ses maquettes de costume. Comme nous l'avons vu précédemment, malgré le fait que tous les costumes masculins sont pris dans le stock existant de la Comédie-Française¹⁴⁹, Désiré Chaineux dessinent des maquettes (voir *fig. 36 à 40*) pour tous les costumes masculins. Cette pratique est intéressante car elle démontre d'une importance majeure du costumier dans la caractérisation des personnages et dans la mise en place

¹⁴⁷ Croisset de, Francis. *Le paon, comédie en 3 actes*. Paris, Eugène Fasquelle, 1904. p.6.

¹⁴⁸ Chaineux Désiré. Le costume des habitants primitifs de la Grèce (Pélasges, Égéens, Achéens). *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 52^e année, n° 5, 1908. p. 316.

¹⁴⁹ Tandis que les costumes féminins sont tous fabriqués dans les ateliers des costumes comme en atteste le Cahier d'inventaire et dépenses des costumes, coiffures et accessoires du *Paon*, (4 AP 534 , Paris, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française). Les dépenses sont séparées entre celles faites pour les costumes masculins et féminins. Les dépenses ne concernent que ces derniers.

des personnages dans la mise en scène. Anne Quéquigner précise à ce propos: « le costumier-dessinateur ne se contente plus de créer des vêtements de scène, il les particularise »¹⁵⁰. Aucun nom de personnage n'est pourtant précisé sur les maquettes de costume. L'objectif semble clair à la vue des costumes sélectionnés (voir *Annexe 9*): tous les personnages masculins auront le même habit. De plus, en confrontant les costumes choisis aux dessins nous nous rendons compte que les costumes finaux semblent beaucoup plus riche que ce qui avait été prévu. Nous n'avons pas réussi à retracer l'historique des décisions quant aux costumes, mais nous pouvons imaginer que c'est un souhait du théâtre ou de Francis de Croisset. En 1904, la mode est très riche et décorative et correspond à des habits plus chargés. Au regard des Inventaires, nous apprenons même que des broderies ont été prélevées sur d'autres costumes XVIIIème et déposées sur des habits soit contemporains soit XVIIIème siècle, procédé que nous avons expliqué en première partie. Ces pratiques sont courantes à la Comédie-Française, mais montre bien que l'objectif est avant la narration et la mise en scène d'un monde fictionnel. Par ce procédé du dessin, nous pouvons penser que le costumier participe à une forme de « typification »¹⁵¹ du noble ou aristocrate du XVIIIème siècle dans la comédie et que le costume est l'accessoire principal de cette caractérisation des personnages selon des stéréotypes de genre, de classe sociale mais aussi de période.

À ce titre, nous nous sommes demandés si le comique des personnages pour lesquels les costumes ont été choisis, c'est-à-dire que des personnages de ducs, de barons, des hommes d'âge mûr aristocrates en somme (voir les personnages joués dans le répertoire choisi, *Annexe 3*), prend lui aussi part en tant que marqueur temporel. Nous pensons, que l'objectif de Francis de Croisset en écrivant à la « mode » du XVIIIème siècle est aussi de retranscrire le comique du XVIIIème siècle: « Dans *Le Paon*, M. De Croisset donne une comédie de caractère, ou de demi caractère, telle que l'aimèrent les gens du XVIIIème siècle. »¹⁵². De telle sorte que la manière dont les personnages jouent est fondamentale. Il s'agit de retranscrire l'esprit et non plus la vérité. Cet esprit pourrait

¹⁵⁰ Quéquigner, Anne. « Les costumes à la Comédie-Française (1665-1847), du secret au visible : étude d'un cas particulier : *Dom Juan et le Festin de Pierre* ». Thèse de doctorat sous la direction de Thomasseau, Jean-Marie, Université Paris 8, 2006.

¹⁵¹ Butnaru, Denisa. « La typification en tant que « modèle » expérientiel », *Sociétés*, vol. 128, no. 2, 2015, pp. 105-114.

Concept développé en sociologie par Schütz qui montre que « nous n'expérimentons pas le monde en tant que somme de données sensibles, non plus comme agrégat de choses individuelles entre lesquelles il n'y a aucune relation. Nous ne voyons pas des taches colorées et des contours, mais plutôt des montagnes, des arbres, des animaux et en particulier des oiseaux, des poissons, des chiens ». C'est-à-dire que nous organisons nos expériences en schémas précis et généralisés. A ce titre, le concept est intéressant dans les réflexions quant aux représentations historiques au théâtre.

¹⁵² *La Charente*, 12 Juillet 1904.

expliquer une uniformisation des costumes masculins. Alexandre Joannidès, critique de théâtre par exemple remarque: «Sa comédie n'est pas un pastiche, mais elle évoque et doit évoquer l'atmosphère littéraire de l'époque. M. De Croisset est un auteur de notre temps et il subit nécessairement l'influence de Rostand. »¹⁵³. Rostand ayant réformé largement le roman historique. Cette référence est intéressante puisqu'elle met en valeur les régimes d'historicité et le *présentisme* dont nous parlions au début de la partie.

Au XVIIIème siècle, une schématisation des structures narratives théâtrales s'opère; notamment avec la création du drame bourgeois de Diderot. C'est le moment où la comédie se codifie pour un public de plus en plus large et avec des visées commerciales très claires.

Martine de Rougemont explique qu'à ce moment « on écrit alors au moins deux fois, peut-être trois ou quatre fois, plus de petites comédies que de grandes. Forains et boulevards jouent de 3 à 6 ou 7 pièces par représentation [...]. Ce mode de production se répercute dans la rapidité et la facilité de l'écriture, les stéréotypes de personnages et de Gaîté [le propre du XVIIIème siècle selon elle], le schématisme des intrigues et des ressorts. La grande majorité des petites comédies et beaucoup de grandes relèvent ainsi d'une sorte de « moyen comique » à la française. Soubrettes et valets pleins de vivacité remplaçant les servantes et les laquais du XVIIème siècle, et les personnages principaux, mi-bourgeois mi-aristocrates (mais plus aristocrate que bourgeois), réunissent les amoureux qui séduisent, et leurs faire-valoir un peu ridicules, petits-mâtres, abbés de cour, coquettes surannées et plaideurs de toute sorte. »¹⁵⁴. Martine de Rougemont met en avant deux idées importantes dans notre développement. D'abord, dans la comédie de la seconde moitié du XVIIIème siècle, un renversement des classes et surtout un brouillage commence à s'opérer avant même la Révolution française. C'est pourquoi la classe même des personnages qui pourraient nous apparaître comme des aristocrates est finalement peu claire. Elle parle bien de personnage « mi-aristocrate mi-bourgeois ». Ensuite, ces personnages deviennent des stéréotypes qui sont très peu mouvant et qui s'accroissent peut-être d'autant plus à la Révolution française qui voit dans ces personnages mi-noble mi-bourgeois une représentation parfaite de ce qui ne colle plus à la nouvelle norme, de ce qui est à proscrire et accepte dans leur représentation (habit, perruque, culotte bas blancs) une représentation plus large de la noblesse et surtout de l'Ancien Régime. C'est donc un stéréotype de personnage qui se construit par le biais du costume.

¹⁵³Joannidès, Alexandre. *La Comédie Française de 1902 à 1919*. Paris, Plon, 1920. p.14.

¹⁵⁴ Rougemont de , Martine. *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*. Paris, Champion, 2001. p.24.

C'est donc par le ridicule de l'habit serré aristocrate de la fin du XVIIIème siècle que semble s'opérer le comique, malgré d'autres ressorts du rire. Des historiens ont pointé un passage au XIXème siècle de la satire, d'Ancien Régime qui cherche un fond sérieux, à la parodie qui est une représentation caricaturale et comique de personnages et de situations. Alain Vaillant définit en ces termes le « rire moderne » : « Dans le cadre de la société de consommation culturelle qui se met alors en place à destination du public et qui va progressivement générer son économie et ses industries, on se met à consommer le rire pour lui-même et pour le plaisir qu'il apporte, et non plus seulement pour l'usage qu'on pouvait en faire (par exemple, comme instrument de contestation ou de sociabilité). Dans cette culture du rire pour le rire (comme il y a, à la même époque, une esthétique de l'art pour l'art), ce sont les formes comiques les moins signifiantes qui sont désormais privilégiées, alors qu'elles étaient systématiquement dévalorisées dans la culture d'Ancien Régime. [...] De même, la culture classique du comique était de nature fondamentalement satirique, la satire visant toujours, au bout du compte, à délivrer une leçon sérieuse. Au contraire, la forme canonique du rire moderne est la parodie, qui, omniprésente dans la culture du XIXème siècle, entraîne une carnavalisation systématique et permanente du monde et qui, dans la très grande majorité des cas, n'a pas d'autre visée que cet effet burlesque de carnavalisation. »¹⁵⁵.

En ce sens, *Le Paon* s'inscrit à la fois dans la codification ancienne de la comédie en trois actes et de la « carnavalisation » de ses personnages par un costumes très lourd et très riche, qui doit s'intégrer dans les codes très anciens de la Comédie-Française (notamment pour être accepté au comité de lecture). C'est certainement dans cet état d'esprit que ce fonds de la garde-robe des personnages aristocrates du XVIIIème siècle a été conçu. Cette analyse du comique est particulièrement nécessaire puisqu'elle montre que le costume est intrinsèquement un marqueur temporel, un marqueur de genre contextuel. D'ailleurs au regard de l'accueil de la pièce, la critique a tout à fait compris le propos de montrer non pas un XVIIIème siècle grotesque, mais un XVIIIème de fantaisie, propice au rire léger et complètement déconnecté d'un réalisme quelconque, alors même que les procédés de création se revendiquent archéologiques (pensons à Désiré Chainé et ses recherches sur les costumes antiques ou aux textes d'Emile Perrin). Il font tous références à des peintres de l'époque, comme si le référentiel visuel construit notamment par les albums de Charles Bianchini avait parfaitement fonctionné. Alexandre Joannidès écrit : « il est si doux de revoir les

¹⁵⁵ Vaillant, Alain. « Le propre de l'homme moderne », dans *Le rire moderne*, éd. par Roselyne de Villeneuve. Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2016. pp. 21-31.

robes et les costumes d'antan [...] les abbés, les postillons et la villageoise que Greuze a rêvée. »¹⁵⁶. Le *Touche-à-tout*, semble complètement convaincu et invoque Chardin, Boucher, Watteau entre autres : « Vous voyez que nous sommes en pleine élégance du 18ème siècle. La Comédie-Française l'a réalisée à ravir. Un tableau auquel semblent avoir collaboré Chardin, Lancret, Nattier, Watteau et Boucher. »¹⁵⁷. Ils sont particulièrement conscients que cette pièce est une fantaisie, tout en faisant constamment référence au XVIIIème siècle. *Le Figaro* parle de tout « un monde artificiel »¹⁵⁸ à propos de la mise en scène. Pourtant la pièce, aujourd'hui complètement oubliée, est un succès critique auprès de la presse et du public.

Ce qui est intéressant avec *Le Paon*, mais cela a commencé, selon nous, avec la pièce *Thermidor* de Victorien Sardou, en 1891, qui est la première pièce à très grand budget de la Comédie-Française mettant en scène la Révolution française, c'est que les pièces mettant en scène le XVIIIème siècle mises en scène jusque dans les années 1960, resteront dans le même goût. La silhouette du personnage aristocrate masculin ne bouge pas. Il suffit de comparer les maquettes du *Paon* avec celles de 1929 pour *La nuit vénitienne* (voir fig.40 et 41) ou avec les photographies du *Mariage de Figaro* de 1946 (voir fig.42) où Jean Martinelli joue encore un Comte dans la silhouette classique. La collection du CNCS en est particulièrement caractéristique, puisqu'ils seront portés jusque dans les années 1960. La première occurrence de réforme est en 1964. A partir de ce moment, la Comédie-Française a conscience de son patrimoine et cherche aussi, notamment avec l'arrivée de Renato Bianchi, les débuts du théâtre filmé aussi, a renouvelé son approche du costume. Toutefois, cette étude de cas permet de replacer dans un cadre de représentation du XVIIIème siècle, la collection du CNCS. Cet exemple montre bien le basculement du vêtement, devenu costume de scène que ce soit par son histoire, par les transformations faites dans les ateliers, ou par les intentions de mise en scène et de représentation qu'il sert. Au final, le flou qui pèse encore au-dessus de l'histoire de cette collection est assez représentatif du statut de ces objets, ni vraiment costume de scène (puisque'ils sont censés représenter de véritables vêtements du XVIIIème siècle), ni vraiment vêtement authentique du XVIIIème siècle car nous ne sommes pas parvenus à rétablir leur provenance véritable et que la transformation en atelier. De fait, leur caractère très hétéroclite correspond tout à fait aux pratiques d'ateliers des costumiers de scène.

¹⁵⁶ Joannidès, Alexandre. *Op.Cit.*, p.14.

¹⁵⁷ *Le Touche-à-tout*, 24 Juillet 1904. p.396.

¹⁵⁸ *Le Figaro*, Samedi 18 Avril 1925. p.1.

Conclusion.

Notre postulat de départ était de dire que par leur histoire et leurs utilisations, les costumes de la collection XVIIIème du CNCS, ont eu un glissement de statut multiple: de vêtement du quotidien à costume de scène jusqu'à objet de documentation et de musée. Ce dépôt au CNCS est particulièrement important pour le monde des théâtres en général puisqu'il ouvre la voie d'abord à un plus grand intérêt des théâtres pour leur patrimoine matériel, puis à une collaboration beaucoup plus étroite entre le musée et le théâtre. Le musée n'est pas le lieu de mort du spectacle éphémère mais sa prolongation. Il permet au contraire de remettre en scène par l'exposition des costumes. Cette entrée au musée est pour nous l'occasion de faire une micro-histoire d'une collection de costumes.

Méthodologiquement, la confrontation que nous a permise l'outil Airtable, de l'aspect matériel des costumes et de leurs archives a été une ressource précieuse pour la suite de notre travail. En effet, ceci nous a permis de replacer les transformations des costumes dans une histoire et une chronologie, et d'essayer de comprendre comment les choix de costumes ont été effectués. Pourquoi ont-ils été achetés, comment ont-ils été utilisés par le théâtre? Ces problématiques ont été parcourues dans une large histoire économique du costume de théâtre à la Comédie-Française. Il était important pour nous de partir de la seconde moitié du XVIIIème siècle, pour montrer une évolution complète du statut du costume à la Comédie-Française, de propriété du comédien à celle du théâtre. Ce statut très administratif parle de l'importance du costume sur scène, de ce qu'il représente, et de l'outil qu'il est, ou non, pour les créateurs au théâtre. Par l'achat de costumes aux fripiers, la Comédie-Française commence à se constituer de vastes fonds de costumes cohérents et surtout permettant de vêtir de nombreux comédiens en mélangeant les pièces. Le souci de praticien est évidemment une modalité fondamentale pour comprendre les pratiques au théâtre. Avec l'évolution des conceptions sur la représentation de l'Histoire au théâtre, parfaitement représentées par les textes et les cachets d'Emile Perrin, le théâtre se tourne vers des spécialistes pour acheter des vêtements qui n'ont plus véritablement un statut de costume de scène mais d'outil de documentation archéologique à l'usage des costumiers, dont la profession se développe et se stabilise véritablement à partir des années 1880. Ces considérations du costume, vers un souci extrême du détail historique, garant d'une vérité ou du moins d'un réalisme, nous mène à contrario au début du XXème siècle à une stabilisation des représentations d'un XVIIIème siècle de fantaisie. Le costume n'est plus au

service de la narration et de ses personnages mais à la solde d'un goût du décoratif et de l'historicisme total. Ceci mène à une « typification » des personnages sur scène. Ce n'est plus le baron Boursoufle que nous voyons dans *Le paon*, mais un aristocrate du XVIII^{ème} siècle tel que l'a construit la Comédie-Française. Ce mouvement est particulièrement perceptible pour les personnages comiques masculins et tardera à quitter la scène de la Comédie-Française. Nous le voyons jusqu'aux années 1960, moment où les costumes de cette collection sont enfin mis de côté, et avec, le personnage caricatural de l'aristocrate d'âge mûr comique du XVIII^{ème} siècle.

L'étude de la collection de costumes du XVIII^{ème} siècle de la Comédie-Française conservée au CNCS a été l'occasion pour nous de confronter l'histoire matérielle et culturelle à des théories de sociologie et d'anthropologie sur les modes de représentation de l'Histoire et nous a permis de comprendre que le costume est un marqueur visuel fondamental dans les mises en scène du XVIII^{ème} siècle. Ce qui a particulièrement surgi en mêlant les méthodologies est que même dans les pratiques d'acquisitions du théâtre dans les costumes, des choix créatifs en fonction de ce qu'on veut représenter de l'Histoire sur scène, sont opérés. Ainsi, l'histoire de la collection, ses transformations techniques, ses changements de statut dans l'histoire, est orientée par les modes de représentation de l'Histoire et indique la valeur accordée aux témoins du passé. L'étude en trois dimensions de ces objets, de leur création à leur utilisation sur scène jusqu'à leur patrimonialisation, est selon nous le meilleur moyen de comprendre la richesse sur scène de ces costumes et l'importance de leur conservation, puisque ce sont les derniers témoins d'oeuvres éphémères.

Aujourd'hui, notre travail s'intègre particulièrement dans les considérations assez neuves de la Comédie-Française par rapport à ses fonds de costumes. Certes, depuis plusieurs années, le théâtre se réfère à son patrimoine et à son histoire pour créer, mais un mouvement vers une conservation et une mise en valeur plus intensive est en train de s'organiser au théâtre. De fait, la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française est en train de numériser de manière intensive ses archives, en vue de se déplacer dans un lieu plus grand qui permettrait d'accueillir beaucoup plus de chercheurs. Quant aux ateliers de costume, le même mouvement de recherche et de documentation de ses magasins s'opère. Francesca Sartori nous expliquait en Décembre qu'elle a commencé une recherche personnelle sur tous les costumes d'époques de la Comédie-Française, afin de référencer tous les patrons d'époque, de les numériser et de créer de la documentation, à destination principalement des costumiers, mais l'importance pour les chercheurs de ce genre de travaux est grande. Sylvie Lombart a pour projet de lancer un vaste chantier de récolement des collections de costumes de la Comédie-Française. Ce projet est complètement inédit dans le monde des théâtres

mais ouvriraient sûrement de nouvelles voies aux recherches sur le théâtre et les costumes de scène, vers une collaboration plus étroite entre les créateurs et les chercheurs, les théâtres et les musées. En outre, il permet de perpétuer les pratiques de fabrication de costumes historiques au théâtre, qui ne l'oublions pas, font partie de la magie du spectacle vivant et participent de manière certaine à faire venir ceux pour qui théâtres et musées travaillent: les spectateurs.

Bibliographie.

Sources primaires

Paris, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française

(Notons que tous les documents n'ont pas forcément de cotes, dans ces cas-là nous renseignons le nom tout simplement par lequel il est nommé à la Bibliothèque.)

Dossiers personnels

- ARD, Dossier personnel de Désiré Chaineux
- ARAD. 17.6 (10.11), Boîte documents personnels d'Emile Perrin.
- Albums Bianchini, n°28 (France Louis XV A) , n°29 (France Louis XV B), n°30. (France Louis XVI), n°32 (France Louis XVI B), n°33 (France Louis XVI B et Révolution).

Revue de presse

- RPP BRU 03 (2), *Revue de presse d'André Brunot*, 1910 à 1930.
- RPP DEN 02, *Revue de presse de Denis d'Inès*.
- RPP DEH 01, *Revue de presse d'Emile Dehelly*.
- *Revue de presse du Paon*, 1904.

Relevés de mise en scène

- RMS.FAN.1925(1), *Relevé de mise en scène de Fantasio*, 1925.
- RMS.AQU.1926 (1), *Relevé de mise d'A quoi rêvent les jeunes filles*, 1926.
- RMS-FOL-1946 (1), *Relevé de mise en scène du Mariage de Figaro*, 1946.

Inventaires

- *Inventaire général des costumes*.
- 4AP 580, *Inventaire des costumes pour Philiberte*, 1889-1904.
- 4AP422, *Inventaire des costumes pour Le jeu de l'amour et du hasard*, 1889-1926.

- 4AP534, *Inventaire des costumes pour Le Paon*, 1904.
- 4AP109, *Descriptif des costumes pour le Mariage de Figaro*, 1909.
- 4AP531, *Inventaire des costumes pour la Nuit Vénitienne*, 1922.
- 4AP441, *Inventaire des costumes pour Louison*, 1924.
- 4AP325, *Inventaire des costumes de Fantasio*, 1925.
- 4AP325, *Inventaire des costumes pour A quoi rêvent les jeunes-filles*, 1926.
- 4AP440, *Inventaire des costumes pour la suite vénitienne*, 1929.
- 4AP109, *Descriptif des costumes pour Le Mariage de Figaro*, de 1939, 1959 et 1971.
- 3AC 108, *Inventaire de comptabilité générale*. 1874 à 1875.
- 3AC 109, *Inventaire de comptabilité générale*. 1875 à 1879.
- 3AC 114, *Inventaire de comptabilité générale de 1879 à 1881*.
- B-1.5758, *Inventaire de la régie des costumes*, n°1-1 au 1071-481.

Carnets de dépenses

- 4 AP 534 *Cahiers d'inventaire et dépenses des costumes, coiffures et accessoires- Le paon* , 1904 et 1922.

Paris, Archives de la Ville de Paris.

- D1E3 192, *Inventaires des ventes de commissaires priseurs en 1875*.
- D1E 0119, *Comptabilité des ventes de février 1874 à Juin 1875 de la chambre des commissaires priseurs*.
- D1E 0120, *Comptabilité des ventes de 1975 à Décembre 1976*.
- D1E 453, *Comptabilité des ventes divers*.
- D1E 0356, *Recette des ventes mobilières*.
- D5 E3 26, *Inventaire des catalogues de ventes de 1875*.

Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

- *Catalogue de: objets de curiosité et d'ameublement de la Renaissance, des XVIIe et XVIIIe siècles, remarquables tapisseries, [expert] A. Bloche*, 1895.
- Croisset, Francis de, *Le paon: comédie en 3 actes, en vers*, 1904.

- Jullien, Adolphe. *Histoire du costume au théâtre depuis l'origine du théâtre en France jusqu'à nos jours*, 1880.
- Perrin, Emile. *Étude sur la mise en scène: lettre à M. Francisque Sarcey*, 1883.

Presse

- *Coemediana*, 7 Janvier 1918.
- *Floréal*, 4 Mars 1922.
- *Gil Blas*, 10 Juillet 1904.
- *L'art du Théâtre*, Mars 1901, n°1.
- *La Charente*, 12 Juillet 1904.
- *La vie parisienne*, 22 Janvier 1881 et 18 Avril 1885.
- *Le courrier des théâtres*, de 1840 à 1848.
- *Le Figaro*, 18 Avril 1825 et 15 Octobre 1904.
- *Le monde artiste*, 17 Juillet 1904.
- *Le Radical*, 11 Juillet 1904.
- *Le rire*, 16 Juillet 1904.
- *Les Modes, revue mensuelle des arts décoratifs appliqués à la femme*, les numéros de 1923.
- *Touche-à-tout, revue hebdomadaire universelle illustrée*, 24 Juillet 1904.

Mémoires

- Assignies, Baron d'. *Mémoire d'un exilé, 1789-1801*. Rouen, Lecerf, 1959.
- Bouillé, Marquis de. *Souvenirs et fragments de ma vie et de mon temps*, Paris, édition de 1906.
- Dampmartin, Anne de. *Mémoires sur divers évènements de la Révolution et de l'émigration*. Paris, Chez Hubert, 1825.
- Des Cars, Du de. *Mémoires du Duc Des Cars*. Paris, Plon, 1890.
- Gontaut, Duchesse de. *Mémoires de la duchesse de Gontaut, 1773-1836*, 1857.
- Got, Edmond. *Journal d'un sociétaire, 1822-1901*. Paris, Plon, 1910.
- Grammont, Comte de. *Mémoires du Comte de Grammont*. Paris, Antoine Hamilton, 1713.
- Haussez, Baron de. *Mémoires du baron d'Haussez*. 1896.
- Hyde de Neuville, Baron de. *Mémoires et souvenirs du baron Hyde de Neuville*, 1885.

- Montault-Navailles, Duchesse de. *Mémoires de Madame la duchesse de Gontaut*. Paris, Plon, 1909.
- Moriolles, Comte de. *Mémoire du comte de Moriolles sur l'émigration*. Paris, P.Ollendorff, 1902.
- Nadaillac, Marquise de. *Mémoire de la marquise de Nadaillac*. Paris, E.Paul, 1912.
- Maricourt, André de. *Souvenirs de François de Cézac*. Paris, 1874.
- Montlosier. *Mémoires de M. Le Comte de Montlosier*. Paris, 1830.
- Romain, Comte de . *Souvenirs d'un officier royaliste*. Tome I, II, III, Paris, E.Egron, 1824.

Sources secondaires

Actes de colloque. *Directeurs de théâtre: XIXe-XXe siècles histoire d'une profession [actes des journées d'études tenues les 2 avril 2003 et 24 mars 2004]*. 1 vol. Histoire de la France aux XIXe et XXe siècles 66. Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

Actes de colloque. International Association of Libraries and Museums of the Performing Arts, Congress, Congrès de Rome, 2002. Dir. Leclercq, Nicole; *Les Collections Des Arts Du Spectacle et Leur Traitement*, SIBMAS, 2012.

Actes de colloque. Dir. Yon, Jean-Claude, et Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines. « Le cadre administratif des théâtres autour de 1830 ». 27 novembre 2016.

Amossy, Ruth. « Types ou stéréotypes? Les «Physiologies» et la littérature industrielle ». *Romantisme* 19, n° 64, 1989. pp. 113–23.

Annenkov, Ūrij Pavlovič. *En habillant les vedettes*. Paris, Quai Voltaire, 1994.

Avron, Philippe. « Humour et théâtre ». *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* n° 44, n° 1, 1 octobre 2005. pp. 9–13.

Barthes, Roland. « *Les maladies du costume de théâtre* ». Essais critiques, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

Bazin, André. “Théâtre Et Cinéma” . *Esprit*, n°180/181 (7/8), 1951. pp. 232–253.

Benharrech, Sarah. *Marivaux et La Science Du Caractère*. Oxford, Voltaire Foundation, 2013.

Bernard-Duquenet. *La Comédie-Française en tournée. Ou le Théâtre des cinq continents, 1868-2011*. Paris, L'Harmattan Editions Distribution, 2013.

Bianchi, Renato, Centre National du Costume de Scène, *L'art du costume à la Comédie-Française*, Cat. d'exp., Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2011.

- Blanc, Odile. « Histoire du costume: l'objet introuvable ». *Médiévales* 14, n° 29, 1995. pp. 65–82.
- Borderieux, Xénia. « Mode, hôtellerie et comédie à la veille de la Révolution Archives inédites sur l'hôtel garni de la rue de l'Hirondelle à Paris ». <https://revues-msh.uca.fr:443/sociopoetiques>, 7 décembre 2017.
- Bordet, Pascale. *Cahiers secrets d'une costumière de théâtre*. Paris, H. Chopin, 2012.
- Briot, Frédéric. *Usage du monde, usage de soi: enquête sur les mémorialistes d'Ancien Régime*. Paris, Seuil, 1994.
- Bury, Mariane, et Laplace-Claverie, Hélène. *Le miel et le fiel: la critique théâtrale en France au XIXe siècle*. Presses de l'université Paris-Sorbonne. Paris, PUPS, 2008.
- Butnaru, Denisa. « La typification en tant que «modèle» expérientiel ». *Sociétés* n° 128, n° 2, 18 septembre 2015. pp.105–14.
- Caïra, Olivier. *Définir la fiction: du roman au jeu d'échecs*. Paris, Ed. de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2011.
- Cénac, Laetitia, et Damien Roudeau. *Dans les coulisses de la Comédie-Française*, Paris, La Martinière, 2016.
- Charpy, Manuel. « Formes et échelles du commerce d'occasion au XIXe siècle. L'exemple du vêtement à Paris. » *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 24, 1 juin 2002. pp.125–50.
- Charpy, Manuel. « La veste retournée. Conversions, retournements et détournements dans le vêtement de seconde main au xixe siècle ». *Socio-anthropologie*, n° 30, 30 novembre 2014. pp.99–118.
- Chazal, Gilles, et Sanjuan, Agathe. *La Comédie-Française s'expose au Petit Palais*. Cat.d'exp., Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris-Musées, 2011.
- Guibert, Noëlle, et Acquart, André. *Les trésors de la Comédie-Française: la Comédie-Française au-delà du rideau: Octobre-Décembre 1994*, Cat.d'exp., Paris, martial Editions, 1994.
- Corbin, Alain. *L'avènement des loisirs, 1850-1960*. Champs. Paris, Flammarion, 2009.
- Daniels, Barry, et Razgonnikoff, Jacqueline Razgonnikoff. *Patriotes en scène: le Théâtre de la République, 1790-1799: un épisode méconnu de l'histoire de la Comédie-Française*. Cat.d'exp., Versailles, Vizille, Artlys, Musée de la Révolution française, 2007.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 2018.

Fougère, Marie-Ange. « La crise du rire au xix^e siècle : autopsie d'un lieu commun ». Dans *Le rire moderne*, édité par Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2016. pp.45-61.

Fournier, Stéphanie. *Rire au théâtre à Paris à la fin du XVIII^e siècle*. Paris, Classiques Garnier, L'Europe des Lumières, 2016.

Frantz, Pierre. « Chapitre III: Le «costume»: une exigence nouvelle ». *Perspectives littéraires*, 1998. pp. 87-114.

Frantz, Pierre dir. *Marivaux: jeu et surprises de l'amour*. Paris, Presse de l'université Paris-Sorbonne, 2009.

Gaiffe, Félix. *Le rire et la scène française*. 1^{ère} éd. 1931. Genève, Slatkine, 1970.

Giacchè, Piergiorgio. « L'art du spectateur ». *Diogene* n° 193, n° 1, 2000. pp.100-113.

Guibert, Noëlle. « Arts du spectacle: conception des collections- Evolution de la collecte documentaire ». *Revue d'Histoire du Théâtre* 4, n° 200, décembre 1998. pp.395-404.

Guibert, Noëlle. « Les arts vivants et leur archivage : les paradoxes d'une nécessité ». *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2000, pp.32-37.

Guibert, Noëlle, Razgonnikoff, Jacqueline. « Costumes et coutumes à la Comédie-Française. La monarchie du costume. » *Revue de la Comédie-Française*, n° 145-146, février 1986; pp. 54-69.

———. « Costumes et coutumes à la Comédie-Française. Vérité et mensonge. » *Revue de la Comédie-Française*, n° 147-148, avril 1986, pp. 52-71.

———. « Costumes et coutumes à la Comédie-Française. Vêtir le répertoire. » *Revue de la Comédie-Française*, n° 143-144, décembre 1985, pp.58-69.

Guibert, Noëlle, et Razgonnikoff, Jacqueline. *Le journal de la Comédie-Française: 1787-1799, la comédie aux trois couleurs*. Antony, SIDES, 1989.

Huthwohl Joël. « Sources et ressources sur les arts du spectacle ». *Revue d'Histoire du Théâtre* 4, n° 200, décembre 1998. pp.389-94.

Janssens, Christian. « Francis de Croisset, un «auteur de boulevard» dans le théâtre et le cinéma français (1898-1937): du succès à l'oubli ». *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 58-59, 16 septembre 2020. pp. 271-90.

Joannidès, Alexandre. *La Comédie Française de 1902 à 1919*. Paris, Plon, 1920.

- Koposov, Nikolay, éd. Par Hartog, François *De l'imagination historique*. Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2015.
- Landis, Deborah Nadoolman. *Dressed: A Century of Hollywood Costume Design*. New York, Collins Design, 2007.
- Lebel, Hélène. « Le théâtre à Paris, 1880-1914, reflet d'une société? ». Presses universitaires du septentrion, 2001.
- Ledda, Sylvain. « «Ma pièce est jeune et je suis vieux» ». *Etudes théâtrales* N° 44-45, n° 1, 2009, pp.116-23.
- Ligue Française de l'Enseignement. *Documents pour le costume de théâtre. 4 4*. Paris, L'Ufoléa, 1967.
- Lorelle, Yves. « Théâtre corporel et mime au XX^e siècle ». *Revue de la BNF*, vol. 40, no. 1, 2012. pp. 16-23.
- Martin-Fugier, Anne. *Comédiennes: les actrices en France au XIXe siècle*. Paris, Éd. Complexe, 2008.
- Mathieu, Dominique. « Dramaturgie des objets dans l'œuvre théâtrale de Beaumarchais ». *L'information littéraire* Vol. 54, n° 3, 2002, pp. 6-11.
- Perault, Sylvie. « Le costumier, l'artisan et l'habit de cour : créer, fabriquer et représenter le gentilhomme sur scène et à l'écran », *Apparence(s)*, 6, revue en ligne, 2015.
- Poulard, Frédéric. « Marchands d'estampes à Paris: statuts et jugement esthétique ». *Ethnologie française* Vol. 35, n° 1, 2005. pp.73-80.
- Quèguiner, Anne. « Les costumes à la Comédie-Française (1665-1847), du secret au visible: étude d'un cas particulier: Dom Juan et le Festin de Pierre ». Thèse de doctorat, Paris 8, sous la direction de Jean-Marie Thomasseau, 2006.
- Rance, Karine. « L'émigration nobiliaire française en Allemagne: une «migration de maintien» (1789-1815) ». *Genèses. Sciences sociales et histoire* 30, n° 1, 1998. pp.5-29.
- Razgonnikoff, Jacqueline. *La Comédie-Française: le théâtre de la rue de Richelieu de 1799 à nos jours*. Paris, Art Lys, Comédie Française, 2013.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris, Seuil, 2003.
- Rizzoni, Nathalie. « Du «je» au jeu de l'acteur au XVIIIe siècle ou L'art du comédien par lui-même ». *L'Annuaire théâtral*, n° 42, 5 mai 2010, pp. 91-105.
- Roche, Daniel. *La culture des apparences: une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle*. Paris, Fayard, 1991.

- Rougemont, Martine de. *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*. Paris, Champion, 2001.
- Sagnac, Philippe. « La division du sol pendant la Révolution et ses conséquences ». *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine* 5, n° 7, 1903, pp.457-70.
- Sanjuan, Agathe, et Martial Poirson. *Comédie Française: une histoire du théâtre*, Paris, Seuil, 2018.
- Sevin-Doering, Geneviève, et Doering-Borne, Mireille. *Itinéraire: du costume de théâtre à la coupe en un seul morceau*. Colombes, les Éd. du Jongleur, 2007.
- Tierchant, Hélène, et Watelet, Gérard. *La grande histoire de la Comédie-Française*. Paris, Télémaque, 2011.
- Trott, David. « Du jeu masqué aux Jeux de l'amour et du hasard: l'évolution du spectacle à l'italienne en France au 18^e siècle ». *Man and Nature* 5, 1986.
- Vaillant, Alain. « Le propre de l'homme moderne ». Dans *Le rire moderne*, ed. de Villeneuve, Roselyne, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2016. pp.21-31.
- Verdier, Anne. *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVII^e siècle (1606-1680)*. Dijon, Lamsaque, 2006.
- Verdier, Anne, Goetz, Olivier, Doumergue, Didier éd.. *Art et usages du costume de scène*. Dijon, Ed. Lamsaque, 2007.
- Yon, Jean-Claude. *Le Second Empire: politique, société, culture*. Paris, A. Colin, Collection U, 2004.
- Yon, Jean-Claude. *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris, Armand Colin, 2010.