

Le costume dans les reconstitutions historiques : l'exemple de L'Affaire du collier de la Reine (Camille de Morlhon, 1912)

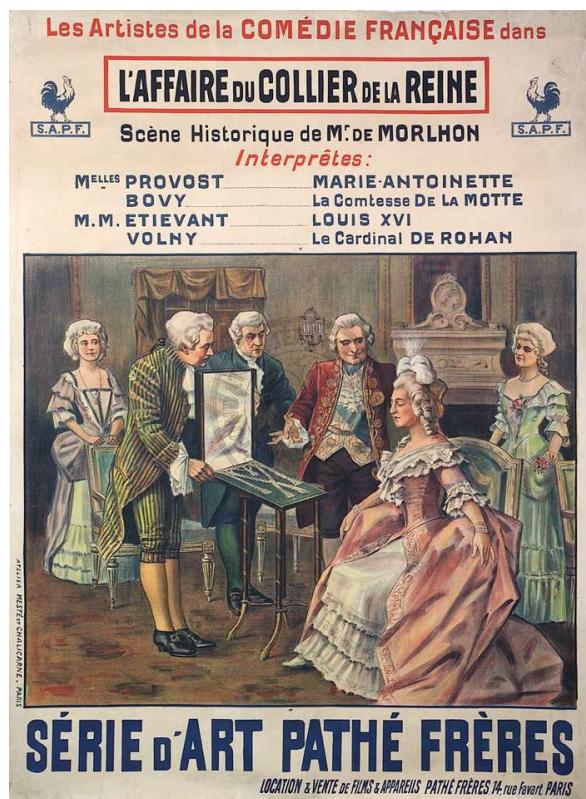
Mélissa Gignac



En 1908, la firme Pathé-frères lance sur le marché le Film d'Art, suivie de la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL), qui entendent toutes deux proposer sur le marché des films esthétiques et artistiques, notamment par le recours à la reconstitution historique. Des moyens notables (financiers mais aussi humains et techniques) sont investis pour donner un certain cachet à des films dont on sait qu'ils seront pourtant abondamment critiqués dès le lendemain de la Première Guerre mondiale. Le cinéma français d'avant-guerre sera ainsi remis en question et brocardé par des formules lapidaires, notamment à l'endroit du costume¹. Celui-ci devient le stigmate de la théâtralité supposée des films.

Le costume cristallise certains enjeux majeurs de la période et du genre historique. À la différence du théâtre, la caméra rapproche le costume du spectateur de cinéma qui peut désormais l'observer de près. Les plans, à l'époque, sont majoritairement fixes, frontaux et longs : ils mettent le costume à l'honneur. D'autant plus que celui-ci est valorisé sur les photographies d'exploitation et plus largement sur tous les outils promotionnels des films (ill. 1 et 2). L'objectif de cet article est donc de comprendre le paradoxe d'un investissement majeur en matière de costume dans la mise en scène du film historique qui vaut en retour une réputation délétère au genre.

¹ Alain Carou, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre (1906-1914)*, Paris, École nationale des Chartes, AFRHC, 2002. Béatrice de Pastre et Alain Carou (dir.), « Le Film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911) », *1895*, n° 56, décembre 2008. Concernant les critiques virulentes à l'endroit du Film d'Art, voir spécifiquement les pages 14-16 du premier ouvrage cité.



1. - Affiche *L'Affaire du collier de la Reine* (Camille de Morlhon, 1912). © Fondation Pathé



2. - Photographie d'exploitation. © Fondation Pathé (source : PHO-P-00002970)

Le tournant des années 1910 suscite de nombreuses questions chez l'historien, précisément à l'endroit du costume, et les sources en présence ne permettent pas toujours d'y répondre de façon fournie. En effet, l'étude du costume aux débuts du cinéma se heurte à la difficulté de trouver des traces matérielles ainsi que des témoignages spécifiques en la matière². Les études existantes font souvent débuter l'histoire du costume dans la deuxième moitié des années 1910 et surtout dans les années 1920, à partir du moment où un costumier ou un créateur intervient dans le processus de production ou bien à travers quelques exemples canoniques de films³. La presse, certains documents de production (les « scénarios découpés » notamment, mais aussi les scénarios relatifs au dépôt légal⁴), les documents d'exploitation, certaines publications et surtout les films permettent malgré tout de cerner les enjeux du costume dans le film historique.

Nous nous interrogerons sur l'héritage théâtral en matière de costume, avant de questionner les spécificités du costume au cinéma : qui s'occupe du costume au sein du studio ? Comment le costume est-il pensé et à quelle étape de la création intervient-il ? Le costume pose la question de la création collective au

² Il s'agit d'un constat partagé par plusieurs historiens à l'endroit des métiers et des techniques concernant cette période précise. Sur cette question voir précisément l'article de Jean-Pierre Berthomé, « Les décorateurs du cinéma muet en France », dans Laurent Le Forestier et Priska Morrissey (dir.), « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », 1895, n° 65, Hiver 2011, p. 91.

³ À ce propos voir notamment Jacques Manuel, « Esquisse d'une histoire du costume au cinéma », dans *La Revue de cinéma*, « L'art du costume », n° 19-20, automne 1949, p. 3-63. Voir aussi Christian Viviani (dir.), « Le costume », *CinémAction*, n° 144, 2012. – Notons cependant deux belles exceptions en la matière, concernant notamment le costume chez Georges Méliès dans la période qui précède celle de cet article : Priska Morrissey, « La garde-robe de Georges Méliès. Origines et usages des costumes de vues cinématographiques », dans André Gaudreault et Laurent Le Forestier, *Méliès, carrefour des attractions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 177-188 ; Priska Morrissey, « Les couleurs du diable ou les usages des costumes de scène sur grand écran autour de 1900 », dans Rémy Campos, Alain Carou et Aurélien Poidevin, *De la scène à la pellicule. Théâtre, musique et cinéma autour de 1900*, Paris, L'œil d'or, 2021, p. 85-97.

⁴ Le « scénario découpé » désigne un document technique qui sert de cahier des charges pour la fabrication des films, de la pré-production jusqu'à la post-production. Les scénarios relatifs au dépôt légal sont conservés à la Bibliothèque nationale de France dès 1907 : ils désignent souvent des documents de post-production, qui résument le film. Les éditeurs de films se protègent du plagiat et des accusations en déposant des scénarios sous la forme de dépôts conformes à la vue, palliant le problème de la cherté de la pellicule. À ce propos voir Morgane Corriou, « Vers une patrimonialisation du cinéma : les collections de scénarios à la Bibliothèque nationale » dans Manon Billaut et Mélissa Gignac (dir.), *Quel(s) scénario(s) pour quelle(s) approche(s) du cinéma ?*, Paris, AFRHC, 2020, p. 19-30.

cinéma et des supports de transmission des consignes, le « scénario découpé⁵ » devenant notamment un outil central au sein du studio à cette époque.

Nous commencerons par traiter du costume dans la production du film historique en général (le costume dans le cadre de l'organisation et de la stratégie industrielles spécifiques au film d'art) avant de nous attacher à un film en particulier : *L'Affaire du collier de la Reine* (Camille de Morlhon, 1912). Camille de Morlhon est un scénariste et metteur en scène français qui débute sa carrière chez Pathé en 1908. Il réalise des films d'art et se distingue par la mise en scène de fictions historiques à succès, avant de fonder sa propre société de production en 1912, les Films Valetta⁶. Il est donc un pionnier du genre. *L'Affaire* est un film particulièrement intéressant relativement au costume. Outre que les sources variées en permettent l'appréhension, il est adapté du livre de l'historien Frantz Funck-Brentano qui place le costume et le travestissement au cœur de l'Affaire et donc, du récit. Le costume y occupe une place centrale, en matière de narration et de dramaturgie, mais aussi en termes d'image : le film intègre à la mise en scène un tableau célèbre de Marie-Antoinette, peint par Louise-Élisabeth Vigée Le brun, qui fit scandale... précisément en raison du costume.

Le costume étant à la fois un objet de réel (le vêtement que porte l'acteur), un objet d'illusion (il fait le personnage), et un objet médiatisé (il pose la question de la représentation), il nous a semblé intéressant de l'analyser sous l'angle historique aussi bien qu'esthétique. Cet article invite donc le lecteur à envisager le costume par l'intermédiaire de l'histoire culturelle (nous analyserons le costume comme vêtement qui transite au sein des studios et comme élément de la représentation, en lien avec d'autres arts) et de l'analyse esthétique (le film constitue à cet égard une source première).

Le costume dans les reconstitutions historiques

Le costume, dans les reconstitutions historiques au cinéma, s'inspire grandement d'un genre de théâtre spectaculaire très représenté sur la scène

⁵ L'expression est employée dans différentes sources de l'époque à la fin de la décennie et correspond à un usage socialisé. Voir notamment Guy de Longchamp, « L'école des metteurs en scène », *Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis*, n° 249, 16 mars 1917, en une. Nous reprenons cette dénomination dans la mesure où les scénarios consultés pour l'élaboration de cet article correspondent à des « découpages » tableau par tableau et outrepassent donc le « scénario » entendu ordinairement dans sa version littéraire.

⁶ Ses archives sont conservées à la Cinémathèque française. Voir Éric Le Roy, *Camille de Morlhon, homme de cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997. *L'Affaire du collier de la Reine* est annoncé dans *Ciné-Journal*, n° 179, le 27 janvier 1912.

française au tournant du XX^e siècle : le théâtre historique ou « pseudo-historique⁷ ». Genre par excellence, très populaire, il met en scène des costumes dans des décors grandioses auxquels la presse s'intéresse beaucoup. Notons qu'« il exploite l'histoire avant tout comme matériau propice à la mise en scène de spectacles fastueux et grandioses⁸ ». Les grandes fresques historiques se déploient sur scène, avec faste. Très vite, le caractère dispendieux et factice des costumes est critiqué au théâtre : s'ancre déjà un discours critique et théorique sur les « maladies du costume⁹ » qui nuiraient au théâtre, soit par le faste qui détournerait du texte (Louis Becq de Fouquières¹⁰) ; soit par une « morale » contrariée du costume qui détournerait de la pièce elle-même et de l'intérêt dramatique (André Antoine précise dans sa *Causerie* : « songez à l'endimanchement de nos actrices : elles s'habillent moins pour déterminer leurs personnages que pour servir de mannequins vivants à des couturiers, à des modistes¹¹ »).

Au cinéma, la fiction historique va vite être désignée comme le lieu de tous les excès de la mise en scène, à l'endroit spécifique du costume.

Le « film à costumes » ou la « théâtralité » dénoncée

Ricciotto Canudo dénonce dans différents textes les « films à costumes », ceux-ci devenant l'avatar de la « théâtralité¹² » du cinéma, le stigmate de ses excès. Il écrit ainsi à propos de *L'Assassinat du Duc de Guise* qu'il est « joué par des comédiens déguisés ». Il ajoute :

⁷ Nuance apportée par Géraldi Leroy et Julie Sabiani, *La Vie littéraire à la Belle Époque*, Paris, PUF, 1998, p. 86. Cité par Pascale Alexandre, « Le théâtre historique et sa mise en scène d'après le fonds ART (1860-1900) », dans Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), *Les Archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq, Les Presses universitaires du Septentrion, Cerisy-la-Salle, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 2014, p. 205.

⁸ Pascale Alexandre, *op. cit.*, p. 205.

⁹ Roland Barthes, « Les Maladies du costume de théâtre », *Théâtre populaire*, n° 12, mars-avril 1955, p. 64-76.

¹⁰ Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, Marseille, Entre-vues, 1998 [rééd. du texte intégral de 1884] p. 75 notamment.

¹¹ André Antoine, « Causerie sur la mise en scène », *La Revue de Paris*, mars 1903, p. 600. Roland Barthes théorisera le rôle que peut remplir le costume au théâtre plusieurs décennies plus tard. Roland Barthes, *art. cit.*, p. 64 : « C'est donc sur la nécessité de manifester en chaque occasion le *gestus* social de la pièce, que nous fonderons notre morale du costume. Ceci veut dire que nous assignerons au costume un rôle purement fictionnel, et que cette fonction sera d'ordre intellectuelle, plus que plastique ou émotionnelle ».

¹² Nous utilisons ici des guillemets pour signifier que le terme de « théâtralité », tel qu'il est utilisé à l'époque, désigne les excès, le caractère outré ou factice du cinéma, mais ne désigne pas la pratique théâtrale proprement dite.

Les seuls films historiques, dans le sens pur et émouvant du mot, sont évidemment ceux que l'on appelle au cinéma les « Actualités » [...] Les autres, ce sont des films en costumes. On en usera, et surtout on en abusera de plus en plus. Le cinéma étant photographique, les « reprises » des films ordinaires montrent d'une année à l'autre leur date, par les costumes qui datent. Le théâtre a au moins la chance de renouveler le vestiaire¹³.

Canudo n'a de cesse de dénoncer « toute la flore et toute la faune des romans de cape et d'épée, et toute la cohue feuilletonesque, hâtivement parée dans les magasins d'accessoires de quelque universel Châtelet¹⁴ ».

Louis Delluc, pour sa part, s'inscrit dans la droite ligne d'André Antoine, et reproche lui aussi aux acteurs français de « ressembler à la Comédie-Française » :

On en profitera pour mettre au point les toilettes de Mlle Robinne. Une jolie femme de Paris doit être habillée. Les metteurs en scène y songent-ils ? Que le scénario et l'interprétation ressemblent à la Comédie-Française, c'est fâcheux mais pas grave. Mais qu'une robe évoque les soirées mondaines à la Comédie-Française, ça c'est le comble du malheur. Et pourtant comme ce serait beau de bien faire et d'habiller l'artiste selon son caractère et non selon des traditions ingénues. [...] Un homme clairvoyant ne voudra-t-il pas dire à Mlle Robinne que ses robes actuelles l'endimanchent terriblement¹⁵ ?

D'autres textes issus de la presse abondent dans ce sens. Un article paru dans *Le Film* en 1914 avance ainsi que « nous abusons en France du fard et de la perruque¹⁶ ». « L'hypertrophie de la fonction historique » qui fait disparaître l'acteur « sous le scrupule de ses boutons, de ses plis, de ses faux cheveux¹⁷ », est déjà dénoncée et formulée ici ou là. Il est vrai que le cinéma répond à certaines exigences techniques qui font apparaître le costume bien différemment du théâtre : la variation de l'échelle des plans, les plans rapprochés, révèlent le costume différemment aux yeux des spectateurs et établissent un nouveau rapport avec lui.

Ces remarques ne sont pas exclusivement le fait des critiques. Les praticiens s'accordent aussi pour penser que le cinéma importe surtout les « défauts » du théâtre – ou ses caractéristiques qui deviennent des défauts au cinéma. Ils n'hésitent pas eux-mêmes, des années après, à revenir sur cette période pour

¹³ Ricciotto Canudo, *L'Usine aux images*, éd. intégrale établie par Jean-Paul Morel, Paris, Séguier, Arte, 1995, p. 196 et p. 183.

¹⁴ *Ibid.*, p. 183 et p. 165.

¹⁵ Louis Delluc, *Écrits cinématographiques II, Cinéma et Cie*, éd. établie et présentée par Pierre Lherminier, Paris, Cinémathèque française, 1986, p. 77-78.

¹⁶ L. François « À propos de d'Annunzio au cinéma », *Le Film*, n° 2, 6 mars 1914, p. 5.

¹⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 66.

mieux la critiquer en dénonçant par le biais du Film d'Art la « théâtralité » supposée du cinéma français d'avant-guerre. Ainsi, l'actrice Renée Carl, parlant de *L'Assassinat du Duc de Guise*, regrette que le cinéma « devienne théâtre » en imitant « les gestes grandiloquents de la scène¹⁸ ». Un autre commentateur, Alexandre Arnoux, scénariste dès 1914, dénonce lui aussi « Le film d'art. *Le Duc de Guise*. Les gestes qui ont, comme les alexandrins, douze pieds. L'impuissance à vociférer muettement ». Il va même jusqu'à parler de « ridicule essai de théâtre conventionnel¹⁹ ».

Les critiques énoncées à l'encontre du film historique et du Film d'Art en particulier s'accordent sur la « « théâtralité » du costume comme du jeu d'acteur. On dénonce le jeu déclamatoire et le vêtement que l'on identifie comme factices, portant l'héritage encombrant du théâtre. On reproche ce « patrimoine de gestes et de costumes » supposément réinvesti au cinéma. « La lourdeur du vêtement et de la perruque » est réputée pour entretenir « un jeu déclamatoire, dépourvu de spécificité dramatique²⁰ ». Que ce soit au théâtre ou au cinéma, on regrette un costume (et par extension un jeu) qui se donne à voir en tant que costume et brise de ce fait l'illusion dramatique.

Un « horrible mélange » ?

À en croire la presse, au tout début des années 1910, le désaveu des films historiques reposeraient pourtant sur d'autres critères, à savoir sur les nombreuses erreurs commises, notamment en matière d'exactitude historique. Dans un article paru dans *Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis* en 1912, voici ce qu'on peut lire à propos de « la mise en scène des films historiques » :

Dans ces films plus que partout ailleurs, décors, costumes, accessoires, doivent être particulièrement exacts et soignés.

Or si, dans l'ensemble, ces reconstitutions sont bien montées dans les détails, par contre, elles fourmillent d'erreurs, qui, si elles ne choquent point la foule, sont certainement soulignées et blâmées par les gens de goût – et ils sont nombreux. [...]

Il y a dans tous ces films un “horrible mélange” de pourpoints, de perruques, de cottes de maille, d'armures, enfilés au hasard des pointures et des embonpoints. [...]

Il est vrai que les documents abondent sur ces époques rapprochées de nous, et que ce serait un impardonnable sacrilège pour n'importe quel metteur en

¹⁸ Cinémathèque française. Fonds Léon Gaumont : LG397-B53.

¹⁹ Alexandre Arnoux, *op. cit.*, p. 16-20.

²⁰ Laurence Marie, « Habit, costume et illusion théâtrale : l'influence du jeu naturel anglais sur la Comédie-Française au XVIII^e siècle », dans Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumérue (dir.), *Art et usages du costume de scène*, Véronique Lampsaque, 2007, p. 54.

scène qui se respecte que de commettre une erreur dans de semblables reconstitutions²¹.

Ne concluons cependant pas trop vite à l'absence de recherches historiques. Nous savons que Camille de Morlhon va jusqu'à adapter des livres d'Histoire, à l'image de *L'Affaire du collier de la reine*, strictement inspiré de l'ouvrage de l'historien Frantz Funck-Brentano paru en 1902. Notons aussi que ce dernier, non content de voir adapter son livre au cinéma, participe pour sa part à la production de films historiques pour la société Éclair²². C'est dire si le cinéma n'a de cesse de pousser le degré de réalisme et de véracité historique toujours plus loin. En raison de sa qualité photographique, le cinéma doit donc perpétuer le souci d'exactitude documentaire qui correspond aux goûts du public de l'époque.

Le fonds Camille de Morlhon comporte des pochettes nommées « recherches historique²³ ». Les nombreuses sources iconographiques citées ici ou là dans ses scénarios prouvent l'intérêt documentaire de la mise en scène. Ainsi, trouve-t-on la mention, dans le scénario d'*Olivier Cromwell*, de la consultation de sources historiques comme en témoigne la mise en scène du tableau XXIV (La condamnation à mort) : « Cromwell, intimidé baisse la tête, horriblement pâle (ainsi qu'*historiquement* il l'a été au moment où Charles pendant le jugement l'a toisé du regard)²⁴ ». Poursuivons : le « tableau » de l'exécution devant le palais de White-Hall contient la mention d'un tableau de Paul Delaroche (*Cromwell et Charles I^r*, 1831), à partir duquel Morlhon filme la scène. La mise en scène peut donc aussi bien s'attacher à des faits historiques avérés qu'à la reconduction d'un imaginaire historique véhiculé par l'héritage iconographique (Peinture d'Histoire notamment) dans lequel le cinéma puise²⁵. Ces recherches documentaires sont à replacer dans le cadre de la stratégie commerciale du Film d'Art. Il s'agit de toucher un public amateur d'Histoire auquel le scrupule de la mise en scène rend hommage, aussi bien qu'un public

²¹ Fred Laurent, « La mise en scène des films historiques », *Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis*, n° 11, 10 mai 1912, en Une.

²² « Nos auteurs et le cinéma. M. Funck-Brentano », *Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis*, n° 29, 13 septembre 1912, en Une.

²³ Cinémathèque française, MORLHON176-B8 et MORLHON177-B8. Malheureusement, ces pochettes sont vides aujourd'hui.

²⁴ *Olivier Cromwell* (1908). Bibliothèque nationale de France 4-COL-4 (0578). C'est moi qui souligne. Ce film mériterait analyse : on constate au passage la retenue qui caractérise les mentions relatives au jeu d'acteur dont le malaise se traduit par une pâleur excessive (du maquillage) et un simple regard.

²⁵ Sur les liens entre cinéma et peinture d'Histoire voir Laurent Guido et Valentine Robert, « Jean-Léon Gérôme : un peintre d'histoire présumé "cinéaste" », 1895, n° 63, 2011/1, p. 8-23. Voir aussi Alain Boillat et Valentine Robert, « *Vie et Passion de Jésus Christ* (Pathé, 1902-1905) : hétérogénéité des "tableaux", déclinaisons des motifs », 1895, n° 60, 2010/1, p. 32-63.

plus large ; soit « la foule » et « les gens de goût », pour reprendre les deux catégories de public citées par Fred Laurent dans son article sur la mise en scène des films historiques.

Ce faisant, le cinéma prend la relève du théâtre qui, à la même époque, mêle les sources documentaires, les traces matérielles avérées et les fantasmes les plus poussés. Au théâtre comme au cinéma, on oscille entre deux tendances : reproduire le passé, avec exactitude documentaire, ou reconstituer le passé, sur la base de ce qu’imaginent les spectateurs de ce passé, la stratégie commerciale consistant, dans le deuxième cas, à satisfaire un public le plus large possible – et pas nécessairement ou exclusivement érudit²⁶.

Le costume, en tant qu’élément de mise en scène, attire de plus en plus l’attention. À cette date, sont données des conférences qui donnent parfois lieu à des publications spécifiques en la matière. Ainsi Henri Kress propose-t-il en 1912 une conférence – intitulée après sa publication « La décoration, le costume et la maquillage » – qui revient sur la nécessité pour « l’artiste et l’auteur de scénarios » de se documenter. Il écrit à propos du second :

le souci qu’il a d’être historiquement vrai lui fait un devoir, une nécessité de s’initier particulièrement aux traditions de la coiffure, des bijoux, du drapé des étoffes. L’ouvrage le plus considérable qui ait été écrit sur les costumes porte la signature de Hottenroth. On y trouvera une foule de renseignements et surtout d’anecdotes sur lesquelles on pourrait brocher de très intéressantes scènes de mœurs²⁷.

Outre la consultation d’ouvrages de référence, tel celui écrit et dessiné par Friedrich Hottenroth, *Le Costume, les armes, ustensiles, outils des peuples anciens et modernes*²⁸, paru en français en 1909, des recherches spécifiques sont aussi menées par différents professionnels au sein du studio. Au sein de la SCAGL, selon l’opérateur de prise de vues Pierre Trimbach, « il y avait une grande recherche de vérité surtout dans les films historiques et d’époque (meubles, costumes, etc.)²⁹. » Non seulement des recherches parfois poussées sont effectuées en matière de costume, mais les metteurs en scène ont aussi à cœur d’aller tourner leurs films sur les lieux mêmes du drame, ou d’utiliser des traces

²⁶ À ce propos, voir Laurent Le Forestier, « L’art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d’art en France », dans Alain Carou et Béatrice de Pastre (dir.), *op. cit.*, p. 267-288.

²⁷ Henri Kress, *La Décoration, le costume et le maquillage*, sixième conférence : « la prise de vues cinématographiques », Paris, *Cinéma-Revue*, 1912, p. 20. Le *Ciné-Journal* annonce cette conférence le 28 mars 1912, dans le n° 187, p. 4.

²⁸ Friedrich Hottenroth, *Le Costume, les armes, ustensiles, outils des peuples anciens et modernes* (écrits et dessinés par), Paris, A. Guérinet, 1909.

²⁹ Pierre Trimbach, *Le Cinéma il y a 60 ans. Quand on tournait la manivelle... ou les mémoires d’un opérateur de la Belle Époque*, Paris, éd. Cefag, 1970, p. 22.

du passé, à l'image d'Albert Capellani qui, sur le tournage du *Chevalier de Maison-Rouge* (1913), se vante auprès d'un journaliste d'avoir tourné devant la porte qui se trouvait à la prison du Temple, pendant le séjour de la reine³⁰. Ce sont aussi parfois des conservateurs du musée qui œuvrent dans les coulisses du cinéma, à l'image de M. Georges Cain, conservateur au Musée Carnavalet, qui contribue au film *L'Évadé des Tuilleries* (Albert Capellani, 1910)³¹.

On le constate, les recherches en matière de costume conjuguent un savoir partagé par le plus grand nombre, à travers des références iconographiques célèbres, et des références spécifiques à l'adresse d'un public plus cultivé que la moyenne (ce qui justifie la présence de « conseillers historiques » en amont du tournage).

Certains films historiques, rehaussés de couleurs (surtout à l'endroit du costume), comme *L'Affaire du collier de la Reine*, suscitent aussi la comparaison avec de « vulgaires images d'Épinal³² ». L'image d'Épinal est définie par Jean Mistler comme « le produit d'une fabrication d'abord artisanale d'images gravées destinées à être distribuées ou vendues à bas prix à la foule ». Elle appartient « au registre des images bon marché dites – l'adjectif est important – images populaires. Elles sont définies par des couleurs soit trop vives soit trop atténuées³³ ». Le film fait donc se côtoyer, par différents moyens (techniques), des références populaires (la couleur de l'image d'Épinal) et des références plus érudites (deux tableaux de Louise-Élisabeth Vigée Le Brun représentant Marie-Antoinette sont habilement mis en scène et intégrés au récit³⁴) (ill. 3 et 4).

³⁰ « Nos artistes et le cinéma. Albert Capellani », *Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis*, n° 145, 16 juin 1914, en une. Cet exemple n'est pas isolé. Laurent Le Forestier a constaté que le film *Fouquet, l'homme au masque de fer* (SAPF, 1910) s'ouvrait également sur un intertitre mentionnant que cette scène avait été « reconstituée sur les lieux mêmes des événements », au château de Vaux. Laurent Le Forestier, *op. cit.*, p. 267-288.

³¹ V., « L'Histoire au cinématographe », *Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis*, n° 24, 9 août 1912.

³² Fred Laurent, « La Mise en scène des films historiques », *op. cit.* Fondation Pathé, Bulletin hebdomadaire Pathé n° 51, p. 1.

³³ Jean Mistler, « Les origines de l'imagerie populaire », dans Jean Mistler, François Blaudez et André Jacquemin, *Épinal et l'imagerie populaire*, Librairie Hachette, 1961, p. 8. Cité par Jessie Martin, « De vulgaires chromos ? Le cinéma américain en couleurs vu par la critique française entre 1930 et 1960 », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 4 | 2019, mis en ligne le 1^{er} septembre 2019. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, 15/10/2020.

³⁴ Le tableau identifiable par le plus grand nombre est *Marie-Antoinette à la rose* (1783). Le second, dit *Portrait en toile de gaulle*, devait d'avantage être identifié par un public érudit (celui notamment des lecteurs de Frantz Funck-Brentano qui en parle dans son ouvrage) dans la mesure où il a été retiré de l'espace public rapidement, sur une décision du roi. Malheureusement, le film nous parvient aujourd'hui en noir et blanc et nulle mention n'est faite à la couleur sur les documents de production.



3. - L.E. Vigée Le Brun, *Marie-Antoinette à la Rose*. © Château de Versailles



4. - L.E. Vigée Le Brun, *Portrait en robe de mouseline dite « à la créole », en « chemise » ou « en gaulle »*.
© Château de Versailles

La pluralité des références (scientifiques et artistiques ; érudites et populaires) permet de penser les stratégies d'adresse à différents publics.

Évidemment, ces façons de faire au cinéma se calquent sur des pratiques courantes au théâtre, notamment en matière de costume. La carrière de Désiré Chaîneux, dessinateur à la Comédie-Française de 1897 à 1919 en atteste. Artiste érudit, spécialisé dans le costume historique, il exécute des maquettes sur la base de recherches (historiques) comme le prouvent certaines sources. De même, les livres de compte des théâtres et comptes rendus divers font état de dépenses somptueuses en la matière. Enfin, des ateliers de couture et des magasins font désormais partie des espaces consacrés à la conception et à la fabrication des costumes qui couvriront le corps des acteurs sur les planches. Ils complètent ainsi le magasin d'habits qui naît vers 1750 et qui rassemble un stock d'effets appartenant au théâtre³⁵. En va-t-il de même au cinéma ? Qui gère le costume au sein des studios ?

Qui fait quoi ? Le costume dans le studio

La place du costume dans le scénario

Il paraît peu probable que les studios de cinéma consacrent une partie de leur espace à l'entrepôt des costumes utilisés dans les films. À la différence du théâtre, le cinéma ne nécessite pas le recours régulier aux costumes sur une longue période (celle des représentations théâtrales pouvant s'étendre dans le temps) et le tournage se déroule sur une période relativement brève. Une fois ce délai passé, les costumes ne sont plus d'utilité. La location semble donc être le mode le plus probable de fonctionnement pour avoir recours aux costumes, ce que confirment certains travaux de recherches, menés spécifiquement sur le Film d'Art³⁶, ainsi que le témoignage d'un metteur en scène de l'époque, Henri Fescourt, ayant travaillé pour Gaumont, qui se rappelle le soin apporté à la mise en scène de *L'Assassinat du Duc de Guise* :

Mes souvenirs sont suffisamment nets pour que je me rappelle l'étonnement que nous ressentîmes à la vue d'acteurs de noble prestance, rasés de frais, bien peignés, portant à merveille des costumes anciens choisis ailleurs que chez le fripier, évoluant à l'aise dans des décors purgés d'anachronisme.

³⁵ *L'Art du costume à la Comédie-Française*, Centre national du costume de scène, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2011, p. 60 et 114.

³⁶ François de la Bretèque, « Représentations du Moyen Âge dans les séries d'art françaises », 1895 [En ligne], 56 | 2008, mis en ligne le 1^{er} avril 2012, consulté le 27 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4080> ; DOI : 10.4000/1895.4080

Fescourt poursuit en précisant que « les costumes d'époque, loués à des fournisseurs spéciaux, étaient [...] prêtés aux acteurs³⁷ ». La location pose différentes questions pratiques, techniques et artistiques. Parmi elles, qui envisageait le costume dans le film et à quelle étape du travail ? Quelles étaient les contraintes techniques relatives au choix du costume ? Qui s'occupait de la location au sein des studios ? Des essayages étaient-ils prévus ? Les acteurs avaient-ils leur mot à dire ?

Pour répondre à ces questions, il faut remonter à la conception du film. En digne héritier des livrets de mise en scène et brochures de théâtre³⁸, le scénario contient des mentions très utiles à la mise en scène et concernant le costume en particulier. Cela n'a rien d'étonnant : alors que les livrets de mise en scène étaient conçus pour reproduire à l'identique les spectacles des scènes parisiennes en province, le scénario s'envisage, dans les films soignés, comme un support pour leur création, qui a parfois lieu en extérieur réel, loin des studios. Il permet de consigner tous les éléments de la mise en scène requis pour le tournage. En 1914, paraît un article dans *Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis* intitulé « les coulisses du cinématographe. La confection d'un film ». On y lit que les auteurs de scénario doivent produire une « pièce écrite en détail » en prenant soin de préciser que « les accessoires et costumes doivent être minutieusement détaillés et leur emploi bien déterminé par le metteur en scène³⁹ ».

Camille de Morlhon (scénariste et metteur en scène) est de ceux qui décrivent scrupuleusement les costumes dans ses découpages. En témoignent différentes mentions prises ici ou là dans ses « scénarios ». Ainsi, pour *Don Quichotte* (1913), précise-t-il au premier tableau : « il est en costume du matin, négligé, col de chemise rabattu, pourpoint usagé, bas mal tirés, vieilles pantoufles aux pieds ». Citons également *L'Ambitieuse* (1912) : « un homme d'une trentaine d'années, en pantoufles habillé d'une façon très simple qui sent le complet usagé et bon marché, inélégant d'ailleurs par lui-même, mais ayant la figure réjouie d'un homme content de vivre ». Le costume est pensé pour traduire quelque chose des personnages et pour penser l'économie narrative et gestuelle. Un « complet usagé et bon marché » est nettement plus pertinent

³⁷ Henri Fescourt, *La Foi et les montagnes ou le 7^{ème} art au passé*, Paris, P. Montel (Millau, impr. Maury), s. d., p. 40 et p. 76.

³⁸ Roxane Martin précise : « ces livrets donnent des informations sur les costumes, éventuellement les décors ; ils sont parfois enrichis de gravures. Ils mentionnent aussi le placement des comédiens sur la scène comme l'atteste la brochure *Costume des comédiens français dans Omasis* ». Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 80-81.

³⁹ V., « Les coulisses du cinématographe. La confection d'un film », *Le Cinéma et l'écho du cinéma réunis*, n°115, 3 mars 1914, p. 2.

pour transmettre la condition sociale que différents tableaux appuyés qui ne seraient pas forcément justifiés du point de vue de la narration.

Dans les découpages de Camille de Morlhon, le souci de la censure s'observe dans la description même des costumes portés par les femmes. Ainsi peut-on lire pour *L'Américaine* (qui deviendra *La Calomnie*, 1913) : « N.B. Cette scène sera faite deux fois pour permettre deux éditions, suivant les pays, l'une en costume assez audacieux, l'autre en simple toilette de bal, mais très décolletée⁴⁰ ». Il est évident que l'anticipation et la relative « censure » (interne aux studios) permet de contourner les difficultés postérieures au tournage, ainsi que la location de plusieurs costumes pour une seule et même actrice et une seule et même scène si le « scénario » l'exige, en amont du tournage.

Outre le scénariste, qui se redouble parfois du metteur en scène à cette période, ce sont souvent différents membres de l'équipe de tournage qui participent à l'élaboration du scénario ou qui réfléchissent, en amont, à son exécution technique, sous la houlette du metteur en scène. Au sein de la S.C.A.G.L., le costume est pensé avec soin, en amont du tournage, comme le raconte Pierre Trimbach dans ses Mémoires :

Pendant presque un mois, nous avions travaillé à la mise au point du scénario en nous documentant. Capellani, le metteur en scène, très désireux de se rapprocher le plus possible de la vérité, y mettait non seulement beaucoup de conscience professionnelle mais aussi un point d'honneur ! Pendant deux semaines et grâce à l'obligeance du gouverneur, nous étions allés photographier aux Invalides des costumes, des armes, etc.⁴¹

Ainsi, ce sont plusieurs membres de l'équipe de tournage qui sont impliqués. Le scénario découpé devient un support de transmission des consignes du metteur en scène à son équipe pour penser la cohérence et l'exécution du film. Il est donc distribué plusieurs jours en amont du tournage à toute l'équipe :

On oublie, on ignore que déjà, à cette époque, il y avait une secrétaire qui tapait le scénario complet. Ce scénario était distribué à chaque acteur ainsi qu'aux opérateurs et régisseurs huit à dix jours avant le tournage du film : de plus pendant la prise de vues, le régisseur suivait sur son manuscrit le jeu des acteurs et si ceux-ci avaient une absence de mémoire, il faisait aussitôt office de souffleur⁴².

Comme l'indique Pierre Trimbach, le régisseur a aussi son rôle à jouer au sein des studios. Œuvrant dans l'ombre, il remplit une fonction essentielle.

⁴⁰ Cinémathèque française, MORLHON34-B2 ; MORLHON5-B1 ; MORLHON21-B1.

⁴¹ Pierre Trimbach, *op. cit.*, p. 94.

⁴² *Ibid.*, p. 26.

C'est lui qui se sert du scénario pour recenser tous les besoins matériels et humains nécessaires lors du tournage⁴³. Il est celui qui gère la location des costumes en fonction des acteurs et des besoins des films, dans la tradition théâtrale. Le témoignage de Fernand Le Febvre, régisseur chez Pathé dès 1907, est intéressant à ce propos. Se confiant à *L'Image* en 1933, il revient sur les recherches menées en amont du tournage des *Bourgeois de Calais* : il dit s'être « donné un mal de chien pour trouver les carapaçons nécessaires : fleurdelysé pour le roi de France, léopardé pour le souverain d'Angleterre⁴⁴ ». Une autre source mentionne aussi la présence d'une habilleuse dans les studios⁴⁵.

Notons également que le costume est très tôt pensé en lien étroit avec les gestes et le jeu des acteurs. Il remplit une fonction dramaturgique, comme en témoigne le tableau vingt du « scénario » d'*Anne de Boleyn* (1911) : « à cet instant une femme couverte d'un grand manteau entre, et allant à Anne Boleyn qui vient de se relever, elle écarte son vêtement : c'est la nouvelle reine portant sur la tête la couronne royale⁴⁶ ». Le costume permet ici de retarder la révélation et de ménager l'effet de surprise pour les personnages de la diégèse comme pour le spectateur. Il indique donc aussi clairement le geste à effectuer et peut se concevoir comme une indication de jeu.

La participation des acteurs dans le choix du costume (non pas individuellement mais en accord avec le metteur en scène) mérite d'être interrogée, surtout dans la mesure où les acteurs s'occupent eux-mêmes de leur maquillage⁴⁷. Plusieurs sources prouvent que les acteurs sont soumis à l'autorité du metteur en scène. Ceux-ci savent imposer leur « patte » et se faire respecter⁴⁸. Surtout, en matière de film historique, la cohérence esthétique et artistique de l'ensemble ne leur permet pas d'intervenir dans le choix des costumes comme cela peut se pratiquer pour certains films contemporains et appartenant à certains genres, notamment les films comiques. Le metteur en scène impose le costume, comme en témoigne le règlement général

⁴³ Henri Fesourt, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁴ « Les coulisses des grands films. Souvenirs de Fernand Le Febvre », *L'Image*, n° 59, 1933, p. 26-27. Fernand Le Febvre dit au passage que les « carapaçons » auraient été inversés au moment du tournage mais le témoignage invite à la méfiance dans ce cas précis, tant l'erreur semble énorme.

⁴⁵ « Donc les répétitions terminées, les artistes redonnaient un petit "coup" à leur maquillage. L'habilleuse passait en revue les costumes et on tournait ». Pierre Trimbach, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁶ Cinémathèque française, MORLHON7-B1.

⁴⁷ Pierre Trimbach, *op. cit.* p. 36.

⁴⁸ À propos d'un comédien de théâtre récalcitrant, Renée Carl avance que Louis Feuillade le congédia (Source : Cinémathèque française, LG397-B53). Pierre Trimbach raconte pour sa part comment s'effectuait le choix des acteurs au sein de la SCAGL dans Pierre Trimbach, *op. cit.* p. 95.

« concernant les rapports entre les Maisons d'Édition et les Artistes », publié par la chambre syndicale de la cinématographie en 1917 :

ART. 9
Costumes

Si l'artiste ne se conforme pas aux indications portées sur la convocation au point de vue des costumes et si pour cette raison le metteur en scène ne peut l'employer, il n'a droit à aucune indemnité. Il ne peut réclamer que le remboursement de ses frais de transport par les moyens ordinaires⁴⁹.

Notons aussi que les acteurs peuvent, dans certain cas et à en croire certains témoignages fantaisistes mais crédibles, conserver les costumes en dehors du plateau pour s'approprier le personnage à interpréter⁵⁰.

Le costume au carrefour de compétences techniques et artistiques

En matière de costume, la principale difficulté réside dans la conjonction d'un savoir-faire technique et artistique. Aussi le choix des couleurs s'avère-t-il primordial. À cette époque, elles doivent être pensées pour ressortir en noir et blanc sur la pellicule orthochromatique, aussi l'opérateur de prise de vues est impliqué dans le choix des costumes dès l'élaboration du scénario comme mentionné plus haut avec le témoignage de Pierre Trimbach. Un article consacré à cette question précise également :

Au point de vue des costumes, il est bon de savoir que ceux-ci ne doivent jamais être blancs ni bleu clair ; ces couleurs donnent des non-valeurs en photographie.

Si l'on se rapporte à la table de comparaison des couleurs, on voit que certaines scènes, jolies à l'œil, donnent un effet tout contraire en photographie.

On choisit de préférence des demi-teintes, relevées de blanc ou de noir.

En général, on proscrit le blanc pour les objets ou les vêtements de quelque importance.

Les vêtements gris clair le remplacent avantageusement.

De même les vêtements usagés sont toujours supérieurs aux costumes neufs en photographie ; ils épousent mieux le corps ; ils donnent à l'artiste un aspect moins empesé, ils « accrochent » mieux la lumière⁵¹.

L'opérateur participe donc, avec le réalisateur, au choix des costumes loués. Cette difficulté technique décrédibilise aussi en partie l'hypothèse selon laquelle les studios peuvent au tout début de la période, s'approvisionner dans les

⁴⁹ « Règlement général concernant les rapports entre les Maisons d'Édition et les artistes », *Le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis*, n° 258, 18 mai 1917, p. 3.

⁵⁰ Pierre Trimbach, *op. cit.*, p. 94-96.

⁵¹ V., « Les coulisses du cinématographe. La confection d'un film », *op. cit.* Ces éléments sont confirmés par Pierre Trimbach, *op. cit.*, p. 31 et p. 89.

magasins des théâtres, qui ne sont pas soumis à la contrainte photographique durant la représentation. Ce que confirme une autre source :

On ne peut, au cinématographe, pour les raisons que nous avons indiquées à propos du décor, adopter les costumes et les fards tels qu'on en use au théâtre scénique.

Le rouge, le rose, le blond ardent viendront noirs à la projection. Le bleu, le violet viendront blancs. Les détails manqueront avec des costumes et des draperies jaunes ou verts ; il en sera de même avec les costumes blancs éclairés par une lumière électrique trop crue⁵².

Les différentes contraintes que pose le costume dans les reconstitutions historiques ayant été définies, il nous a semblé pertinent d'analyser un film en particulier qui, bien loin d'être étranger à la question, s'en empare pour dire quelque chose de l'image et pour penser la place du costume dans la représentation.

L'Affaire du collier de la Reine comme proposition de cinéma

L'Affaire du collier de la Reine (1912) est annoncé par le bulletin Pathé comme la reconstitution historique de la « scandaleuse affaire » dans laquelle le Cardinal de Rohan, dupé par la comtesse de la Motte, crut que Marie-Antoinette désira ardemment un collier plus que dispendieux et lui acheta à crédit. La réclame ajoute « peu s'en fallut que la traîne du manteau royal n'en fût éclaboussée⁵³ ».

L'Affaire repose précisément sur une duperie, fondée sur le grimage et le costume, avérée par le récit historique de Funck-Brentano. Le film présente l'Affaire en référence à un tableau peint qui fit grand scandale en 1783, en raison du costume porté par Marie-Antoinette. C'est donc dans cette double référence historique et iconographique au costume qu'il faut envisager l'image cinématographique.

De l'apparat au travestissement

Dès les premières scènes du film, le costume historique déploie ses fastes à l'image : le personnage de Marie-Antoinette – et par conséquence l'actrice qui l'incarne – est doublement « théâtralisé », d'une part par les scènes publiques dans lesquelles elle apparaît à la cour (son image de souveraine est contrôlée par un protocole qui la fait défiler devant sa suite) ; d'autre part par le biais de

⁵² Henri Kress, *op. cit.*, p. 43

⁵³ Fondation Pathé, Bulletin hebdomadaire Pathé n° 51.

son costume et de ses ornements qui attirent l'œil (la mode à Versailles prit une importance considérable au XVIII^e siècle comme le démontre l'augmentation du budget annuel de la reine au fil des années). Le caractère imposant de la coiffure « monte-au-ciel⁵⁴ » et des robes qui s'étalent dans l'espace et dans le cadre font oublier tout le reste (le coiffeur de la reine, Léonard, est d'ailleurs cité dans le scénario). Notons aussi que c'est le propre des photographies d'exploitation de l'époque (comme des affiches) que de mettre en valeur les acteurs – surtout ceux venant de la Comédie-Française dans le cadre du Film d'Art – comme le faste de la mise en scène, le but n'étant pas de chercher une quelconque fidélité avec l'esthétique du film, mais bien de répondre à une stratégie commerciale d'adresse au public (ill. 2 et 5). En ce sens, nous pouvons dire que ces images ont fait écran au film lui-même, beaucoup moins visible dans l'espace public⁵⁵. Ce sont certainement ces images promotionnelles qui ont contribué à alimenter un discours sur la théâtralité supposé de ce cinéma.



5. - Photogramme de *L'Affaire du collier de la Reine* (Camille de Morlhon, 1912).
© Gaumont-Pathé Archives (source : 1911CFPFIC 00099)

⁵⁴ Juliette Trey, *La Mode à la cour de Marie-Antoinette*, Paris, Gallimard, Château de Versailles, 2014, p. 12.

⁵⁵ Georges Sadoul reconnaît d'ailleurs sa dette vis-à-vis des sources publicitaires qu'il qualifie d'« abondantes » et vis-à-vis desquelles il peine à adopter une approche critique. Ce sont ces sources là – plus que les films – qui ont alimenté son discours sur la théâtralité du cinéma de cette période. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, t. 3, *Le Cinéma devient un art (1909-1920)*, Paris, Denoël, 1951, p. X.

Dans le film, l'intrigante comtesse de la Motte rencontre une jeune fille, Oliva, qui lui donne les ressources pour tromper le cardinal de Rohan : Oliva ressemble à s'y méprendre à la Reine Marie-Antoinette. Aussi, une rencontre est-elle orchestrée par la comtesse de la Motte, dans le bosquet de Vénus, entre Oliva, déguisée en Marie-Antoinette, et le Cardinal de Rohan qui cherche à rentrer dans les bonnes grâces de la reine.

Alors que la reine est montrée dès les premières scènes « en grand costume d'apparat » (notamment en la présence de Rohan), le costume choisi pour duper le cardinal est tout autre. Il interpelle. Il s'agit d'un costume qui n'est pas décrit dans le scénario mais dont la source est indirectement évoquée par « un portrait de la reine » (tableau n° 13 dans le scénario). Un geste sert par ailleurs à renvoyer l'image cinématographique au tableau peint : celui effectué par Oliva lorsqu'elle rencontre le cardinal : « elle prend une rose à son corsage qu'elle donne lentement à Rohan » (tableau n° 8 dans le scénario). Mais ce geste est commun à deux tableaux peints de Marie-Antoinette par Louise-Élisabeth Vigée Le Brun, semant habilement l'ambiguïté dans l'esprit du spectateur.

Louise-Élisabeth Vigée Le Brun peint un premier tableau de Marie-Antoinette en 1783, qui fut exposé au Salon de peinture la même année et qui fit grand scandale en raison de la tenue-même dans laquelle la reine apparaissait, une robe dite « en gaulle », devenu symbole d'un double scandale : non seulement la reine était représentée publiquement dans un moment d'intimité (comme en témoignait son vêtement d'une grande simplicité) mais plus encore, dans une robe dont le tissu était de confection étrangère (ill. 4) ! Ce tableau transgresse ainsi certains codes de représentation officielle en rendant la reine de France accessible, aux antipodes des représentations de souverains, et peu « patriote » par l'intermédiaire de ce vêtement au tissu de confection anglaise. Ce double scandale conduit le roi à ordonner son remplacement au Salon par une œuvre plus conventionnelle. Ce sera fait avec le célèbre *Marie-Antoinette à la rose*, peint lui-aussi par Louise-Élisabeth Vigée Le Brun. La robe en toile de gaulle est troquée contre une robe au tissu de soie moirée, produit à Lyon, permettant de restaurer Marie-Antoinette dans son double rôle de reine et « d'ambassadrice du luxe français⁵⁶ » (ill. 3).

Du tableau peint à l'image cinématographique

C'est ce deuxième tableau qui apparaît dans le film : il apparaît dans son cadre comme élément du décor (si l'on en juge par la couleur sombre du tissu de la robe). Camille de Morlhon envisage d'abord de représenter ce tableau en

⁵⁶ Cécile Berly, *Louise Élisabeth Vigée Le Brun. Peindre et écrire Marie-Antoinette de son temps*, Paris, Artlys, 2015, p. 115.

gros plan. Le scénario mentionne au tableau 11 le cardinal de Rohan : « resté seul, heureux au-delà de toute expression il s'empare d'un portrait de la reine (1^o plan), qu'il considère longuement et qu'il porte ensuite lentement à ses lèvres ». Mais le metteur en scène renonce finalement à ce plan rapproché pour privilégier le tableau comme accessoire du décor dans différents lieux (le cabinet du Cardinal de Rohan (ill. 6), mais aussi la chambre de la comtesse de la Motte). Assez rapidement, le tableau va occuper un espace non négligeable dans le cadre : la représentation de la reine va accompagner le récit sur sa durée. Ce faisant, il corrobore l'histoire du tableau lui-même : on demanda à L.-E. Vigée Le Brun d'en faire plusieurs copies qui circulèrent rapidement. C'est ce même tableau qui va servir de miroir à Oliva pour son travestissement (ill. 7). L'image (cinématographique) est alors pensée en son origine (le miroir) et en son héritage (l'image picturale).

Le tableau peint, dans le scénario, n'est pas explicitement mentionné comme celui de L.-E. Vigée Le Brun, mais il est décrit par l'ouvrage de l'historien dont s'inspire le film. Frantz Funck-Brentano ouvre ainsi son livre par le portrait ayant pour légende : « le costume, appelé “chemise” ou “gaulle” [sic.], que la reine porte dans ce tableau fut directement copié par M^{me} de la Motte habillant Nicole d'Oliva pour la scène du Bosquet⁵⁷ ». Puis l'historien raconte le travestissement comme suit : « la comtesse s'inspire du portrait de Marie-Antoinette par M^{me} Vigée-Lebrun [sic.], qui venait de faire sensation au Salon de 1783, où l'on avait effectivement vu la reine vêtue d'une gaulle [sic.] longue et blanche, très simple, dont la mousseline et la batiste faisaient tous les frais⁵⁸. » Alors que dans le livre, c'est le premier portrait qui sert de modèle à Oliva, dans le film, c'est le second portrait peint de Marie-Antoinette (*Marie-Antoinette à la rose*) qui sert de miroir à Oliva dans la confection du personnage de Marie-Antoinette.

La proposition faite par le metteur en scène dans la confection d'un « fac-similé » du tableau de Vigée Le Brun pour le tournage de son film mérite d'être questionnée. Le film propose une pâle copie du second tableau, matérialisé en élément de décor, où le fond n'est guère discernable et qui s'apparente bien plus à une esquisse brossée à gros traits qu'à une représentation achevée : seul le geste (l'essence de l'acteur au cinéma) est visible et discernable, de même que la rose manipulée. Les moyens humains (les décorateurs étaient des employés parfaitement qualifiés) et financiers en permettaient pourtant une exécution technique quasi parfaite. Il s'agit donc d'un choix, celui peut-être d'une négligence qui paraissait acceptable car non dommageable à la réception du film. Devenu iconique dès sa création, ce tableau peut se passer d'une fidélité

⁵⁷ Frantz Funck-Brentano, *L'Affaire du collier*, 3^e édition (1901), Paris, Hachette.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 163.



6. - Photogramme de *L'Affaire du collier de la Reine* (Camille de Morlhon, 1912).
© Gaumont-Pathé Archives (source : 1911CFPFIC 00099)



7. - Photogramme de *L'Affaire du collier de la Reine* (Camille de Morlhon, 1912).
© Gaumont-Pathé Archives (source : 1911CFPFIC 00099)

étroite dans sa reprise au cinéma. D'autant plus qu'il est vu de loin par le spectateur, le metteur en scène ayant eu soin de ne pas le filmer en gros plan. Par ailleurs, le film fait appel à la mémoire du tableau, aux souvenirs des spectateurs de ce tableau plus qu'à l'exactitude de sa reproduction.

Cependant, c'est bien le premier tableau (celui en toile de gaulle) qui est évoqué discrètement dans le film lors de la scène de grimage et de la rencontre avec le Cardinal de Rohan : la robe au tissu clair (contrastant avec l'apparat des scènes d'apparition publique de la reine et avec la robe sombre du « fac-similé » du tableau dans le décor) traduit l'intimité passagère avec le cardinal de Rohan, en écho au premier tableau (ill. 8). Ainsi, par un habile jeu d'images,



8. - Photogramme de *L'Affaire du collier de la Reine* (Camille de Morlhon, 1912).

© Gaumont-Pathé Archives (source : 1911CFPFIC 00099)

Camille de Morlhon intègre *Marie-Antoinette à la rose* dans sa mise en scène (par le tableau lui-même qui orne plusieurs pièces du décor) et suggère *Marie-Antoinette en robe de gaulle* par le costume au parfum de scandale qui participe habilement de la dramaturgie de l'Affaire du collier. Là encore, le jeu de dupe fonctionne dans la mesure où la rencontre est brève et ne permet pas au Cardinal d'identifier Oliva : il n'a pas l'habitude d'une telle proximité physique avec la reine qu'il voit d'ordinaire de loin (tout comme le spectateur de cinéma

avec le tableau de Vigée Le Brun), par l'intermédiaire de ses apparitions publiques et protocolaires. Notons que la rencontre a par ailleurs lieu de nuit, « à dix heures du soir », comme l'indique un intertitre.

Si le cardinal de Rohan se fait duper par le costume, lors de la rencontre au bosquet de Vénus, le spectateur n'est guère plus habile : c'est la même actrice, Jeanne Provost, qui interprète à la fois la reine Marie-Antoinette et Oliva, tout au long du film. Le spectateur n'a que la ressource du costume et du jeu d'actrice pour distinguer les deux personnages. C'est là peut-être le premier enseignement de ce film : il prône la puissance d'illusion de l'image – sur la base du costume – à la fois pour les personnages (le cardinal de Rohan) et pour le spectateur (Oliva et la reine) du film. Le costume « fait le moine » au cinéma et pense son héritage iconographique puisqu'il est un « terme pictural renvoyant au rapport du tableau peint ou scénique à son référent⁵⁹ ».

Le metteur en scène choisit donc d'évoquer et non plus de représenter le premier tableau (celui en robe de gaulle) en cinéaste, pour un public connaisseur et érudit cette fois-ci : c'est le grimage et le costume qui font l'intimité (scandaleuse) de la scène au bosquet de Vénus, frappée d'interdit, qui suggère l'héritage iconographique. Devenu vivant, le tableau peint s'efface au profit de l'image cinématographique. Le film place ainsi la question de la représentation comme subterfuge *et* simulacre. On le constate ici, l'héritage n'a rien de « théâtral », au sens négatif du terme. Le film contredit cet imaginaire social en produisant au contraire de la dramaturgie et une réflexion sur l'image par l'utilisation spécifique du costume.

En conclusion, nous pouvons dire que pour faire image, le costume répond à des contraintes techniques et artistiques qui sont toujours envisagées en termes d'effets sur le spectateur. Les sources mobilisées dans cet article prouvent la conscience précoce des fonctions que peut remplir le costume dans la mise en scène au cinéma (et ce, au sein de différentes sociétés de production : Pathé-frères, la SCAGL et le Film d'Art, mais aussi Gaumont et Éclair). Le costume participe de l'unité optique du spectacle. Il fait l'image de cinéma (il fait la fiction et l'histoire, mais aussi la fiction historique), tout en se référant à un passé iconographique (à la peinture d'Histoire comme à l'image d'Épinal).

Notons aussi que si le film d'art a la réputation d'être inféodé au théâtre, il s'agit là d'un imaginaire – véhiculé notamment par les documents promotionnels beaucoup plus visibles que les films eux-mêmes – plus que d'une réalité historique. Bien loin de déguiser les comédiens ou de se déployer

⁵⁹ Laurence Marie, *op. cit.*, p. 53.

uniquement avec faste, le costume, pensé dans le studio, fait corps et sens avec le récit.

Dans *L’Affaire du collier de la reine*, le costume devient un enjeu narratif et dramaturgique, autant qu’esthétique. Ses références picturales sont ainsi habilement soulignées par l’intermédiaire des décors (le tableau devient accessoire) et du jeu d’acteur qui intègre le geste des tableaux de Vigée Le Brun. Ce faisant, le costume est pensé en lien avec un « contexte bavard⁶⁰ » (décor, jeu d’acteur, éclairage, etc.) que le metteur en scène de cinéma maîtrise d’une main de maître.

L’analyse tend à prouver que la *reconnaissance* de la mise en scène cinématographique – qualifiée d’*artistique* par l’intermédiaire du film de reconstitution historique – passe par une instance organisatrice, c’est-à-dire le metteur en scène (Morlhon chez Pathé, Capellani au sein de la SCAGL) qui dirige l’ensemble et travaille en équipe certes (opérateur de prises de vues, réalisateur, acteurs, etc.), mais une équipe toujours subordonnée à son autorité artistique.



Bibliographie

L’Art du costume à la Comédie-Française, Centre national du costume de scène, Saint-Pourçainsur-Sioule, Bleu autour, 2011.

BARTHES Roland, « Les Maladies du costume de théâtre », *Théâtre populaire*, n° 12, mars-avril 1955, p. 64-76.

MANUEL Jacques, « Esquisse d’une histoire du costume au cinéma », dans *La Revue de cinéma*, « L’art du costume », n° 19-20, automne 1949, p. 3-63.

MORRISSEY Priska, « La garde-robe de Georges Méliès. Origines et usages des costumes de vues cinématographiques », dans André GAUDREAU et Laurent LE FORESTIER, *Méliès, carrefour des attractions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 177-188.

MORRISSEY Priska, « Les couleurs du diable ou les usages des costumes de scène sur grand écran autour de 1900 », dans Rémy CAMPOS, Alain CAROU

⁶⁰ Olivier Goetz, *Le Geste Belle Époque*, Paris, éditions de Boccard, 2018, p. 5.

2022 © Création Collective au Cinéma

et Aurélien POIDEVIN, *De la scène à la pellicule. Théâtre, musique et cinéma autour de 1900*, Paris, L'œil d'or, 2021, p. 85-97.

VERDIER Anne, GOETZ Olivier, DOUMERGUE Didier (dir.), *Art et usages du costume de scène*, Vaison, Lampsaque, 2007.

VIVIANI Christian (dir.), « Le costume », *CinémAction*, n° 144, 2012.