
Annexes

ANNEXE 1. ENTRETIEN AVEC JULIA VIDIT, METTEUSE EN SCÈNE, ET GUILLAUME CAYET, DRAMATURGE, MAI 2017

Pourquoi avez-vous choisi de mettre en scène cette pièce ?

Julia Vidit : C'est d'abord un désir d'actrice, parce que j'ai joué dans *Le Cid* mis en scène par Alain Ollivier. À ce moment-là, j'avais découvert l'écriture et l'œuvre de Corneille, et je m'étais arrêtée sur cette pièce, *Le Menteur*, bien faite, dans un plaisir de jeu et de structure théâtrale. Cela croisait des problématiques sur lesquelles je travaillais depuis un moment : la vérité, la question de la vérité, la vérité multiple.

Si j'ai fait du théâtre, c'est que tout y est faux, mais pourtant, j'ai l'impression que c'est vrai, alors que dans la vie, tout est vrai, mais tout me paraît plus faux. Le théâtre est un exercice de vérité à partager. Parfois, plus c'est faux, plus c'est vrai. *Le Menteur* rencontre des questionnements qui me sont chers. [...].

Au début, on ne maîtrise pas tout, mais il y a déjà le plaisir de la langue et des vers, et il y a aussi la question du patrimoine. Pourtant, on considère facilement le classique comme ringard, alors que je pense que la modernité n'a rien à voir avec la date d'écriture de la pièce. Corneille est un grand visionnaire. [...]. Il y a aussi le plaisir du jeu, de la fiction. J'ai rencontré Guillaume Cayet sur *Illusions* de Viripaev, un texte contemporain, joué au CDN il y a deux ans. Nous avons fait un compagnonnage avec le ministère de la Culture, et je lui ai proposé de travailler et de revisiter Corneille, chose que j'aurais été incapable de faire il y a dix ans, lorsque j'ai monté *Fantasio*, mon premier spectacle.

En quoi a consisté l'adaptation du texte de Corneille ?

Le travail sur la dramaturgie avec Guillaume Cayet a consisté à élaguer la pièce, car elle est un peu longue. Elle est faite pour des spectateurs du XVII^e et elle méritait d'être un peu plus directe, un peu plus efficace pour un public d'aujourd'hui. Pour la distribution, on n'avait pas les moyens d'avoir autant d'acteurs que dans la pièce originale. Et à la lecture de la pièce, on avait constaté que les femmes n'étaient pas très présentes, ni très au centre. Elles sont un peu les objets d'un problème masculin. Guillaume a donc couplé les rôles de deux femmes, sans changer grand-chose au texte de Corneille ; en effet, une des actrices joue le rôle d'une des femmes, mais également de sa maîtresse : le menteur va mentir par la parole et elle, elle ment par le travestissement, parce qu'elle aussi veut arriver à ses fins. Mentir n'est donc pas l'apanage des hommes. Et les rôles importants ne sont pas l'apanage des hommes non plus. Ce sont les deux gros axes de l'adaptation, avec aussi l'envie d'un dialogue classique. J'avais lu *La suite du Menteur* et j'avais envie de reprendre le début du premier acte pour écrire un épilogue. [...].

La pièce est composée en alexandrins. Qu'est-ce que cela a induit ?

L'alexandrin pose un vrai souci : forcément, c'est faux. Les gens qui parlent en douze pieds, personne n'y croit. Cette convention-là, qui est extrêmement théâtrale, est bienvenue dans *Le Menteur* puisque Dorante arrive à Paris et veut se faire une place dans une société hypercodifiée, y compris au niveau du langage. On peut faire de cette convention de langage un appui de jeu ou une force pour travailler, ce n'est pas forcément quelque chose qui est imposé. C'est intéressant et plus facile de le justifier.

Le côté militant investit la question du langage : aujourd'hui, c'est un réel effort d'écouter des vers en alexandrins. C'est important de faire travailler les esprits, d'avoir une gymnastique de l'esprit. Il en ressort aussi pour le public une certaine fierté. On est beaucoup, aujourd'hui, dans l'image et dans le langage texto, et il est important d'avoir des espaces où il y a du silence et des verbes inversés. C'est un engagement. [...] À un moment donné, on s'est permis une déviation de cette convention de langage. Clarice, qui n'en peut plus de cette convention, passe à la prose. On trouve cela beau, cette déviation. [...].

Il faut aussi s'adresser à des gens de notre temps. Dorante fait avec la parole ce qu'aujourd'hui ferait un jeune ado avec un avatar : « Je fantasme une vie, du coup, tout le monde m'aime, like. Plus je raconte des idioties, plus on m'aime, et plus j'obtiens ce que je veux en simulant ce que je ne suis pas ». Dans le même temps, et c'est la grande complexité de la pièce, c'est un monde de l'apparence auquel tout le monde participe et auquel tout le monde accepte de participer. C'est une règle tacite : ok, on est tous des menteurs. Dorante, en étant plus menteur que les menteurs, est le révélateur des mensonges de tous les autres. C'est comme si on avait un supra-avatar qui arrivait sur Facebook et qui révélait à chacun ses mensonges. [...].

Qu'en est-il de l'utilisation des miroirs dans le décor ?

On travaille ici sur le miroir, c'est-à-dire sur le narcissisme. Nous nous sommes plutôt inspirés d'installations récentes, comme celles de Buren dans un cloître ; ce sont des trompe-l'œil. Au théâtre, le miroir est moins fort que dans les installations contemporaines, qui sont encadrées d'un paysage. J'avais envie de travailler avec le scénographe sur une autre couleur que le noir des pendrillons. Cette couleur, c'est l'orange fluo, c'est la dernière lumière que l'on voit dans le spectre dans la nuit. Cette couleur apparaît comme quelque chose d'urgent. Cela nous paraissait important pour illustrer un monde du paraître, un monde où il faut se battre pour réussir ; et esthétiquement, on avait envie de travailler sur une couleur intense où l'œil pouvait se perdre. On avait travaillé sur *Illusions* et ça nous avait intéressés. Dans *Illusions*, on pouvait se perdre. Dans *Le Menteur* au contraire, c'est une couleur qui choque, qui tape l'œil. Le décor est une structure en miroirs, composée de douze éléments comme les alexandrins. Il y a un fond perdu orange. C'est une pièce qui est d'un seul bloc, comme la pièce de Corneille. Il y a toujours une solution de subterfuge de la part du dramaturge et là, il y a un subterfuge de la part du scénographe. Les reflets du décor sont changeants.

Ce n'est pas une pièce où l'espace est important. Deux lieux dans la pièce : les Tuileries et la place Royale (la place des Vosges). Il est important de comprendre que c'est vraiment un petit monde qui vit au même endroit, c'est comme des copains de quartier.

Dans le décor, il y a également un polyèdre, figure géométrique extrêmement complexe, qui permet de voir les reflets. Il n'y a pas de teint sur les miroirs.

À travers ce décor, vous avez choisi de donner à la pièce un caractère contemporain.

La contemporanéité est aussi dans le choix des acteurs : il n'y a que des trentenaires, à part le père de Dorante qui est le seul personnage âgé de la pièce. Ce ne sont que des trentenaires, parce qu'aujourd'hui, on est adulte vers 30 ans, alors que chez Corneille, on est adulte à 16 ans, en capacité, à cet âge, de prendre des décisions. Par ailleurs, les acteurs sont à l'image d'aujourd'hui, ils sont de tous horizons.

Il y a aussi une femme qui joue un homme, c'est le compagnon de Dorante. Lisa Pajon, l'actrice, a quelque chose d'androgynique et d'extrêmement contemporain. Le trouble dans le genre me paraît aussi important que la diversité des couleurs de peau. Ça paraissait possible ici parce qu'on n'est pas dans un rapport de servitude, on se situe vraiment dans un groupe d'amis. Cela ne pose pas de questions, c'est un non-sujet.

Pour les costumes, l'inspiration s'est faite à partir des créations d'Alexander McQueen. Je travaille avec une costumière habituée des costumes classiques. L'idée était de s'inspirer des lignes du XVII^e siècle pour représenter une société d'aujourd'hui vivant dans le paraître, avec tout ce que cela comporte de comique.

Quand on voit le décor, il y a quelque chose de très rock. Pour la musique, il fallait quelque chose qui pulse. L'idée était de trouver du baroque qui a la pêche, de s'inspirer du baroque avec quelque chose d'électro. Les changements d'acte doivent fonctionner comme un « lavement d'oreilles ».

Quel est le contexte d'écriture de la pièce par Corneille?

Guillaume Cayet: Corneille écrit le texte en 1643 après la mort de Louis XIII et de Richelieu, pendant la Régence d'Anne d'Autriche, et avant l'accès au pouvoir de Louis XIV. C'est un peu la mort d'un monde féodal (Louis XIII) et la naissance de la noblesse de Cour où tout le monde est à Paris. C'est la dernière comédie de Corneille, après il n'écrira plus que des tragédies. Et c'est aussi une pièce autobiographique. Corneille venait de Rouen, son père venait de se faire anoblir par Louis XIII. Quand il arrive à Paris, il sent très vite que la noblesse va prendre le pouvoir. Corneille, en 1637, avec «la querelle du Cid», est très mal vu par Anne d'Autriche et Richelieu; il s'exile et retourne à Rouen. C'est là qu'il va voir cette pièce d'Alarcón, *La Vérité suspecte*, qu'il va réutiliser pour écrire *Le menteur*. [...]. C'est une époque un peu charnière de l'histoire de France. Après *Le Cid*, grand succès public mais pas critique, Corneille doit revenir avec un texte bien ficelé: il s'inspire du Siècle d'or espagnol et veut séduire le public à qui il s'adresse, un public plutôt bourgeois et aristocrate. *Le menteur* raconte aussi l'avènement de cette société-là. Il s'adresse à une société qui est en train de se faire devant lui.

Julia Vidit: Corneille se fantasme aussi dans *Dorante*, il essaye de prendre cette place; c'est la question de la centralisation. Quel est le prix aujourd'hui à payer pour avoir une visibilité, pour avoir certains moyens? Le prix à payer aussi dans le sens du paraître, des compromis que l'on doit faire pour être légitime, pour être crédible.

C'est la dernière comédie de Corneille et elle est très grinçante. *Dorante* arrive à ses fins alors que chez Alarcón, il était puni. Il y avait une morale. Chez Corneille, le menteur n'est pas puni et Cliton lui dit: «Apprenez à mentir». Cela pose question aujourd'hui. Cela fait écho à la campagne électorale, avec les fake news: où est la bonne information? La question de la vérité est importante. Mais la pièce ne donne pas de réponse. La vérité est multiple, chacun la cherche.

ANNEXE 2. ENTRETIEN AVEC THIBAUT FACK, SCÉNOGRAPHE, JUIN 2017

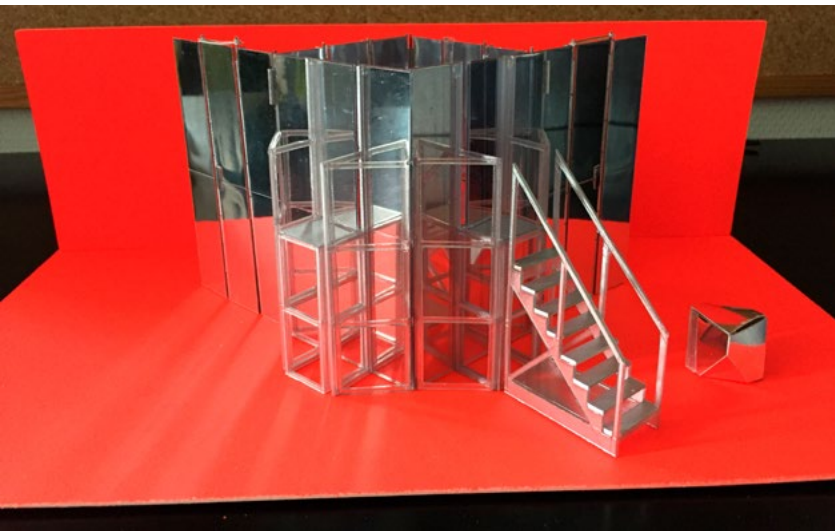
Comment procédez-vous pour réaliser la scénographie d'une pièce?

[...]. Moi, mon métier principal, c'est le texte, toujours. J'avoue que ce que le metteur en scène a envie de dire du texte, au départ, je l'écoute un peu d'une oreille distraite. Je crois que ce qui est important dans le théâtre, c'est d'avoir des angles d'attaque différents. [...].

Je fais l'enquête du texte, c'est-à-dire que je relève tout ce qui y est dit. [...]. Je me mets à la place du spectateur, [...] et je fais des relevés. Après, dès que je crois avoir trouvé une idée, je commence à faire des maquettes [...]. Avec Julia, on prend les Playmobil de sa fille. C'est assez improbable, mais vraiment, on fait un petit spectacle comme on jouerait à la Barbie ou aux Lego. Il y a toute cette phase-là de maquette. [...].

Je crois beaucoup aussi au bricolage qu'on fait soi-même pour comprendre. [...]. Je pense que sur *Le menteur*, on a réussi à trouver une idée qui se décline. Comme vous le savez, un spectacle ne se fait pas en trois mois. La genèse du *Menteur* s'est faite sur deux années, ce qui fait qu'on a eu le temps de réfléchir et de voir quelles étaient les priorités. Assez vite, Julia a eu envie, et c'est une chose à laquelle je crois vraiment, que ce *Menteur* se situe à la fois quelque part dans un monde très codifié, mais d'une manière imaginaire, dans le XVII^e siècle au travers des vers de Corneille, tout en portant un regard sur notre présent. Il se trouve que les comédies trouvent, beaucoup plus que la tragédie, un écho dans notre époque. Assez vite, Julia a parlé du mensonge non pas comme une pathologie, mais plutôt comme l'expression d'une dérive de notre société, ce que je trouvais intéressant.

On s'est rendu compte que Corneille avait écrit *Le menteur* à un moment où se profilait un vrai changement de société avec l'arrivée [un peu plus tard] de Louis XIV au pouvoir, et donc une façon de déconsidérer l'intelligence dans une société où la monarchie absolue tient tout. On se situe juste avant, à un moment où domine une espèce de crise égotique, avec un Paris qui est en train de se transformer ; plus tard, tout le monde partira à Versailles et Paris sera abandonnée par ce qu'on appellerait aujourd'hui l'intelligentsia [...].



1

1: Maquette du décor réalisée par Thibaut Fack
2: Maquette du décor avec personnage Playmobil
© Thibaut Fack

2



C'est vrai que c'est assez étonnant cette façon qu'a la société actuelle de témoigner d'elle-même et de ses personnes. Ce qui intéresse les gens aujourd'hui, c'est plus de faire la bonne photo, au bon moment, postée à telle heure parce qu'il y aura un maximum de likes. Notre réflexion est partie de cette constatation. Dorante est un type qui arrive de province, qui ne se trouve pas du tout intégré dans le milieu parisien, qui est parfois très dur. Comme dans n'importe quel milieu fermé, il peut y avoir quelque chose d'assez excluant, et en fait, il se sert du mensonge pour se faire une place dans une société qui est totalement prête à l'accepter et à l'entendre. Évidemment, il ment très bien. Mais ce serait trop simple de se dire que c'est parce qu'il ment très bien que tout le monde le croit. C'est parce qu'on a envie de croire à des trucs complètement rocambolesques qu'il arrive à ses fins. Il y arrive d'ailleurs plus ou moins bien, comme le montre le cinquième acte qui est assez acide, ce que je trouve du reste assez beau. Julia avait envie de parler de ça, et c'était à moi de prendre en charge la traduction de cette envie. On a fait un travail avec un labo de vidéastes, car Julia se posait vraiment la question de savoir si l'on est vraiment dans une société numérique, ce qu'on appelle maintenant une société 2.0 de reprise de selfies. Assez vite, on a parlé du format carré qui est le format d'Instagram, du « scroller » sur les réseaux sociaux qui permet de passer d'un truc à un autre ; on avait aussi imaginé utiliser les pouces de Facebook en projection, et puis on s'est rendu compte qu'en allant dans cette direction, on ne racontait qu'une seule chose dans cette pièce. Et du coup, l'alexandrin devenait très compliqué [...].

Nous sommes donc revenus un peu aux fondamentaux, en nous recentrant sur le vers cornélien. Ce texte est merveilleusement bien écrit. On se rend compte en le lisant que oui, ce sont des vers, et qu'il faut commencer par les assimiler [...].

Comment en êtes-vous venu à l'idée des miroirs ?

J'ai ramené l'air de rien une plaque de miroir qui ressemble assez à une réalité pixélisée [...]; je trouvais cette idée du miroir sensée par rapport à la thématique du mensonge, qui est quand même un reflet de soi et qui expose des situations plus ou moins déformées. Ce que je trouvais intéressant dans *Le menteur*, c'est qu'on y trouve les deux facettes du miroir : et le mensonge, et la vérité. D'un côté en effet, il y a Narcisse qui se regarde, que l'on voit autrement que comme il est réellement, et de l'autre côté, il y a Narcisse qui se regarde enfin dans son propre miroir, qui ne tombe plus amoureux de lui-même, son propre reflet devenant dangereux puisqu'il lui dit la vérité. Évidemment, le miroir, c'est le théâtre par excellence. [...].

Et qu'en est-il du choix de la couleur orange ?

J'ai pris mes feutres et ma peinture, et je me suis demandé quel type de peinture pouvait aller avec des miroirs, et j'ai fini par trouver ça [il montre une planche de bois avec de l'orange fluo]. Très osé comme couleur. [...] Ça m'arrangeait bien aussi par rapport aux histoires de reflet dans le miroir. J'ai essayé de justifier ce choix de couleur en faisant des recherches sur la signification de l'orange dans toutes les mythologies du monde. [Dans plusieurs civilisations orientales et à différentes époques], l'orange, c'est la couleur du mensonge. Dans d'autres sociétés, l'orange traduit une sorte d'équilibre : quand il tire vers le rouge, c'est un engagement matrimonial, et quand il tire vers le jaune, c'est la tromperie, le mensonge. [...].

[L'orange symbolise aussi] un langage de l'urgence. C'est notamment la dernière couleur que l'on voit dans le noir, quand il y a une tempête de neige. C'est également la couleur qui est utilisée pour les travaux, par la DDE. Il y a [dans cette couleur] une chose assez urgente, assez euphorisante, qui n'est pas sans rappeler l'espèce de fuite en avant qui pousse Dorante à mentir tout le temps et à essayer constamment de rattraper les fils qu'on lui tend pour retomber sur ses pattes. Je trouvais qu'il y avait quelque chose qui « électrisait » un peu tout ça. On s'est dit que la pièce pouvait se passer dans un univers parisien et qu'elle pouvait tout aussi bien se jouer en boîte de nuit, mais une boîte de nuit qui serait très sélecte.

Il y avait d'un côté quelque chose de très sophistiqué avec les miroirs et de l'autre une couleur improbable, et assez vite, Julia a eu envie de faire jouer les comédiens en baskets. Elle avait envie d'une sorte de terrain de jeux où évoluerait une génération représentée dans quelque chose de très électrisant et de dynamisant. [...].

Quelle forme le décor a-t-il pris concrètement?

Finalement, on a réalisé un grand miroir qui fait 8,40 m sur 3,80 m, qui en fait est composé de 12 miroirs au rez-de-chaussée et 12 miroirs au premier étage. [...]. C'est donc une succession de 24 miroirs totalement identiques sur une structure en métal, elle-même articulée sur une structure en forme de serpent articulé avec des charnières et des miroirs. On est donc toujours sur une forme identique qui se replie, qui se configure autrement. Il y a quelques petits pièges pour le spectateur, on essaie de ménager quelques petites surprises pour que ce soit un peu vivant. [...].

Je considère que la meilleure scénographie qui soit doit passer par quelque chose de très concret, qui amène à se poser la question de savoir comment les acteurs rentrent et sortent de la scène. [...]. Il se trouve que dans cette pièce de Corneille, il y a beaucoup de chassés-croisés et qu'on ne peut pas les éluder. [...]. Il y a des jeux de cache-cache, des gens qui se voient, des gens qui ne se voient pas. Du coup, les histoires de reflets sont intéressantes pour ça. [...].

Il y aura aussi des lignes géométriques au sol. [...]. Le dessin de ce sol, je ne l'ai pas encore [...]. Il se trouve que par ailleurs, j'ai trouvé du gaffeur¹ dichroïque, c'est un gaffeur qui n'a pas la même couleur suivant l'angle avec lequel on le regarde. [...]. Valérie [Ranchoux], la costumière, a ramené des échantillons [...] de taffetas et de velours qu'elle a positionnés dans la maquette, et on s'est rendu compte en manipulant la maquette qu'en réalité, le velours est orange, et que dans le reflet, il est mauve, parce que c'est un velours à deux couleurs, comme un taffetas qui a souvent deux couleurs; avec ce tissu qui dans le reflet du miroir prend la couleur inverse, on est encore dans le mensonge. C'est grâce au bricolage qu'on a fait cette constatation, c'est du pur hasard! [...].

Quelles ont été vos influences pour l'élaboration de ce décor?

Pour *Le menteur*, et de manière générale, j'évite de regarder ce qui a été fait sur les autres mises en scènes, car cela peut être très handicapant [...]. Sur *Le menteur*, il y a eu les travaux de Buren, qui a beaucoup travaillé sur les miroirs, même si finalement, on retrouve assez peu son influence dans la scénographie, à part pour le miroir lui-même. Certaines installations d'Anish Kapoor ont pu m'influencer. Cet artiste est pour moi une source d'inspiration sans fin, sauf que je n'ai pas les moyens qu'il a. D'une façon générale, je suis sensible à l'art contemporain, surtout aux installations. Le décor du *Menteur* est construit plutôt comme une installation justement. [...].

Et le polyèdre?

[...] Ça vient d'une gravure d'Albrecht Dürer intitulée *La Mélancolie*, c'est une allégorie. Dürer, c'est un tout petit peu avant Corneille. C'est tout l'humanisme et le scepticisme de la fin du XVI^e et du début du XVII^e. C'est l'époque de Shakespeare par exemple. Cette gravure est une allégorie représentant une très belle femme qui regarde le sol; elle est mélancolique, elle a des grands cheveux, une espèce de robe à l'antique qui vole. On dirait un peu le *Penseur* de Rodin. À ses pieds, elle a un chien. Tout ça est très référencé. [...]. C'est l'héritage de la peinture du Moyen Âge. Dans la gravure, il y a un polyèdre, une figure géométrique en volume. On ne sait pas du tout pourquoi Dürer a placé ce polyèdre à gauche sur la gravure. Il se trouve qu'il a fait son portrait dans l'une des facettes du polyèdre, comme une anamorphose, c'est une signature. C'est l'une des plus grosses énigmes de l'histoire de l'art. On ne sait pas vraiment pourquoi Dürer a fait ça. Parallèlement, sur *Le menteur*, Julia avait besoin d'un élément de jeu. Une chaise, un cube. J'ai ressorti le polyèdre de Dürer, comme une énigme. C'est un polyèdre en miroir sur lequel on peut monter. Selon l'angle où l'on est, on ne voit pas la même chose. Les parties qui sont inclinées vers le sol seront orange la plupart du temps. Celles inclinées vers le haut ne le seront pas. C'est une sorte de signature dans la signature.

¹ Ruban adhésif.

ANNEXE 3. ENTRETIEN AVEC VALÉRIE RANCHOUX, COSTUMIÈRE, ET JULIA VIDIT, METTEUSE EN SCÈNE, JUILLET 2017

Julia Vidit: Valérie est spécialiste du costume historique. Je lui avais demandé de faire dialoguer la période d'écriture de la pièce, la mode et les signes des costumes de 1643 et aujourd'hui.

Comment cela s'est-il traduit concrètement?

Valérie Ranchoux: Quand on a évoqué la pièce *Le menteur*, j'ai tout de suite dit, avec de la documentation à l'appui, que ce n'était pas une époque formidable, en termes de lignes [...]. L'idée était de ne pas faire de la reconstitution historique pure et de garder les lignes essentielles de cette époque, tout en rajeunissant, en modernisant et en faisant des tenues dites «indoor», des tenues urbaines qui parlent un peu plus à la jeunesse d'aujourd'hui.

Qu'avons-nous gardé des lignes? Si on parle des hommes, on a gardé des justaucorps, ce qui pourrait correspondre aux manteaux trois-quarts ou plutôt à la parka, et la fameuse rhingrave, qui est une sorte de jupe culotte épouvantable pour les hommes, que l'on a transformée en bermuda. Il fallait faire attention à ce que cela ne soit pas trop ridicule. Comme on reconstitue un monde, on essaie de garder justement une harmonie et une cohérence, sans que ce soit trop répétitif, tout en conservant un lien entre les personnages. Les hommes vont donc porter cette parka et l'avatar de la rhingrave. Et puis, il y a un élément vestimentaire commun à tout le monde qui est une sorte de corset, que l'on va aussi attribuer aux hommes.

Julia Vidit, quelles indications avez-vous données à Valérie Ranchoux?

Julia Vidit: Dans les premiers rendez-vous, j'ai parlé de reconstituer un monde, un monde qui répondrait à des codes ou à une mode, puisque le menteur veut rentrer dans une société. Il fallait donc qu'on fasse exister clairement par des signes ce petit monde, cette société de gens plutôt privilégiés, qui se draguent d'ailleurs sur une place de Paris. [...]. Les personnages vont s'agiter comme sur un damier [...]. Cela s'est traduit par la proposition de Valérie d'un bustier qui serait commun à tous, qui est commun non seulement dans sa forme – chez les hommes, il est un peu plus bas que chez les femmes – mais aussi dans les tissus, qui est différent pour chacun, mais qui est fait dans la même matière. C'est vraiment pour essayer de dialoguer avec le passé. Se pose aussi la question des couleurs dans les costumes, et la question des territoires également, puisque dans le décor, comme vous le savez, on a déjà une couleur qui est très urgente, très forte, et qui oblige à se demander comment le costume va s'insérer dans ce décor où la couleur orange prédomine. Valérie n'a pu travailler qu'en pensant à cette couleur, qui est extrêmement puissante sur le plateau.

Cette couleur orange a-t-elle été une contrainte pour vous?

Valérie Ranchoux: Effectivement, l'orange que Thibaut et Julia ont mis en place est assez électrique. Pour que les costumes ne disparaissent pas, il fallait donc rester dans des tons assez soutenus; comme des jaunes, des roses, des verts, tout en gardant une forme d'élégance [...]. Tout ne va pas avec l'orange, quand on croise tout le faisceau du sens de ce que raconte le personnage et de ce qu'on veut faire de lui, on se rend compte qu'on n'a plus grand choix et finalement, on a choisi presque une «non-couleur» pour certains personnages, comme le gris. C'est parfois par déduction qu'on arrive à la bonne couleur.

Julia Vidit: [...] Les couleurs flashy qu'on a choisies sont aussi un signe de jeunesse, de contemporanéité; ça illustre aussi ce monde qui veut être à la mode, qui ne sait plus quoi faire pour se faire remarquer; tout ça est venu avec les baskets. Je parlais à Valérie des baskets de plus en plus exubérantes, de plus en plus visibles. Si on en revient au code commun, on a parlé des bustiers qui caractérisent la noblesse, c'est-à-dire cette jeunesse dorée, mais il a fallu aussi constituer le monde des suivants et des suivantes. Des choix ont été faits, très clairs, pour différencier les deux catégories de personnages.

Et à propos des matières utilisées pour les costumes ?

Valérie Ranchoux : Pour les personnages de la noblesse, on a gardé des brillances, des tissus proches de brocarts qui vont rappeler le xvii^e siècle, mais complètement modernisés. Pour la plupart, ce sont des tissus de camouflage, complètement modernes. C'était une chance de trouver ces matières-là, parce qu'elles combinent vraiment de la brillance et des couleurs assez pop. Concernant les domestiques, on s'est conformés à cette imagerie de la « non-couleur » – le blanc et le gris ou le noir – instaurée à partir du xvii^e siècle, et qui est restée jusqu'à la domesticité avec les soubrettes. Encore maintenant d'ailleurs, la couleur des tenues des garçons de café est une réminiscence de cette période. L'idée était de rester dans des tenues assez austères, très bien coupées, des pantalons larges vraiment stylés avec des talons aiguilles, alors que les aristocrates étaient en baskets. C'est aussi pour montrer l'inversion de certaines valeurs. On peut le voir aujourd'hui chez certaines catégories de gens fortunés qui ont des tenues très sport, très « jogging ». Parfois, l'élégance n'est pas là où on l'attend forcément [...].

Julia Vidit : Chez les domestiques, il y a aussi cette question de la couleur : ils ne rentrent pas en dualité, ils ne s'inscrivent pas en réalité avec le milieu, ils sont réduits à la fonction. Le fait de faire porter des baskets aux maîtres et des talons ou des chaussures plus raffinées aux domestiques cherche à montrer que l'on est dans une société trompée par le code. Les pauvres s'approprient les codes des riches, les riches s'approprient les codes des pauvres. Et aujourd'hui, les choses ne sont pas là où l'on pense qu'elles sont forcément.

ANNEXE 4. EXTRAITS DE PIÈCES

EXTRAIT N° 1 : LES CAPRICES DE MARIANNE

ACTE II, SCÈNE 1

< [...]

OCTAVE

Belle Marianne, vous dormirez tranquille. – Le cœur de Cœlio est à une autre, et ce n'est plus sous vos fenêtres qu'il donnera ses sérénades.

MARIANNE

Quel dommage ! et quel grand malheur de n'avoir pu partager un amour comme celui-là ! Voyez ! comme le hasard me contrarie. Moi qui allais l'aimer.

OCTAVE

En vérité ?

MARIANNE

Oui, sur mon âme, ce soir ou demain matin, dimanche au plus tard, je lui appartenais. Qui pourrait ne pas réussir avec un ambassadeur tel que vous ? Il faut croire que sa passion pour moi était quelque chose comme du chinois ou de l'arabe, puisqu'il lui fallait un interprète, et qu'elle ne pouvait s'expliquer toute seule.

OCTAVE

Raillez, raillez ! nous ne vous craignons plus.

MARIANNE

Ou peut-être que cet amour n'était encore qu'un pauvre enfant à la mamelle, et vous, comme une sage nourrice, en le menant à la lisière, vous l'aurez laissé tomber la tête la première en le promenant par la ville.

OCTAVE

La sage nourrice s'est contentée de lui faire boire d'un certain lait que la vôtre vous a versé sans doute, et généreusement ; vous en avez encore sur les lèvres une goutte qui se mêle à toutes vos paroles.

MARIANNE

Comment s'appelle ce lait merveilleux ?

OCTAVE

L'indifférence. Vous ne pouvez aimer ni haïr, et vous êtes comme les roses du Bengale, Marianne, sans épine et sans parfum.

MARIANNE

Bien dit. Aviez-vous préparé d'avance cette comparaison ? Si vous ne brûlez pas le brouillon de vos harangues, donnez-le-moi, de grâce, que je les apprenne à ma perruche.

OCTAVE

Qu'y trouvez-vous qui puisse vous blesser ? Une fleur sans parfum n'en est pas moins belle ; bien au contraire, ce sont les plus belles que Dieu a faites ainsi ; et le jour où, comme une Galatée d'une nouvelle espèce, vous deviendrez de marbre au fond de quelque église, ce sera une charmante statue que vous ferez, et qui ne laissera pas que de trouver quelque niche respectable dans un confessionnal.

MARIANNE

Mon cher cousin, est-ce que vous ne plaignez pas le sort des femmes ? Voyez un peu ce qui m'arrive. Il est décrété par le sort que Cœlio m'aime, ou qu'il croit m'aimer, lequel Cœlio le dit à ses amis, lesquels amis décrètent à leur tour que, sous peine de mort, je serai sa maîtresse. La jeunesse napolitaine daigne m'envoyer en votre personne un digne représentant, chargé de me faire savoir que j'aie à aimer ledit seigneur Cœlio d'ici à une huitaine de jours. Pesez cela, je vous en prie. Si je me rends, que dira-t-on de moi ? N'est-ce pas une femme bien abjecte que celle qui obéit à point nommé, à l'heure convenue, à une pareille proposition ? Ne va-t-on pas la déchirer à belles dents, la montrer au doigt, et faire de son nom le refrain d'une chanson à boire ? Si elle refuse, au contraire, est-il un monstre qui lui soit comparable ? Est-il une statue plus froide qu'elle, et l'homme qui lui parle, qui ose l'arrêter en place publique son livre de messe à la main, n'a-t-il pas le droit de lui dire : Vous êtes une rose du Bengale, sans épine et sans parfum ?

[...]»

Alfred de Musset, *Les Caprices de Marianne*, Maxi-Livres, coll. Maxi-Poche théâtre, 2002, Acte II, scène 1, p. 199-201.

EXTRAIT N° 2 : CYRANO DE BERGERAC

Cette scène réunit Roxane, qui aime Christian et est aimée de lui, Cyrano, qui aime Roxane mais n'est pas aimé d'elle, et Christian. Les deux hommes sont dissimulés sous le balcon de Roxane. Cyrano, pour venir en aide à Christian, son rival, peu doué en matière de discours amoureux, se fait passer pour lui, sans que Roxane s'en aperçoive.

ACTE III, SCÈNE 10

« [...]

ROXANE, *s'avançant sur le balcon.*

C'est vous ?

Nous parlions de... de... d'un...

CYRANO

Baiser. Le mot est doux.

Je ne vois pas pourquoi votre lèvre ne l'ose ;

S'il la brûle déjà, que sera-ce la chose ?

Ne vous en faites pas un épouvantement :

N'avez-vous pas tantôt, presque insensiblement,

Quitté le badinage et glissé sans alarmes

Du sourire au soupir, et du soupir aux larmes !

Glissez encore un peu d'insensible façon :

Des larmes au baiser il n'y a qu'un frisson !

ROXANE

Taisez-vous !

CYRANO

Un baiser, mais à tout prendre, qu'est-ce ?

Un serment fait d'un peu plus près, une promesse

Plus précise, un aveu qui veut se confirmer,

Un point rose qu'on met sur l'i du verbe aimer ;

C'est un secret qui prend la bouche pour oreille,

Un instant d'infini qui fait un bruit d'abeille,

Une communion ayant un goût de fleur,

Une façon d'un peu se respirer le cœur,

Et d'un peu se goûter, au bord des lèvres, l'âme !

ROXANE

Taisez-vous !

CYRANO

Un baiser, c'est si noble, Madame,

Que la reine de France, au plus heureux des lords,

En a laissé prendre un, la reine même !

ROXANE

Alors !

CYRANO, *s'exaltant.*

J'eus comme Buckingham des souffrances muettes,

J'adore comme lui la reine que vous êtes,

Comme lui je suis triste et fidèle...

ROXANE

Et tu es

Beau comme lui !

CYRANO, *à part, dégrisé.*

C'est vrai, je suis beau, j'oubliais !

ROXANE

Eh bien ! montez cueillir cette fleur sans pareille...

[...].»

Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Libro, 2004, acte III, scène 10, p. 111-112.

EXTRAIT N° 3 : LE MARIAGE DE FIGARO

Le comte Almaviva, qui veut obtenir les faveurs de Suzanne, la suivante de la comtesse Almaviva, promise au valet Figaro, lui fixe un rendez-vous galant dans le jardin, à la tombée de la nuit. La comtesse, mise au courant par Suzanne, décide de confondre son époux en prenant la place de cette dernière. Figaro et Suzanne, dissimulés, assistent à la scène.

ACTE V, SCÈNE 7

« [...]

LE COMTE, *prend la main de sa femme.*

Mais quelle peau fine et douce, et qu'il s'en faut que la Comtesse ait la main aussi belle !

LA COMTESSE, *à part.*

Oh ! la prévention !

LE COMTE

A-t-elle ce bras ferme et rondelet ! ces jolis doigts pleins de grâce et d'espièglerie ?

LA COMTESSE, *de la voix de Suzanne*

Ainsi l'amour...

LE COMTE

L'amour... n'est que le roman du cœur : c'est le plaisir qui en est l'histoire ; il m'amène à tes genoux.

LA COMTESSE

Vous ne l'aimez plus ?

LE COMTE

Je l'aime beaucoup ; mais trois ans d'union rendent l'hymen si respectable !

LA COMTESSE

Que vouliez-vous en elle ?

LE COMTE, *la caressant.*

Ce que je trouve en toi, ma beauté...

LA COMTESSE

Mais dites donc.

LE COMTE

Je ne sais : moins d'uniformité peut-être, plus de piquant dans les manières, un je ne sais quoi qui fait le charme ; quelquefois un refus, que sais-je ? Nos femmes croient tout accomplir en nous aimant ; cela dit une fois, elles nous aiment, nous aiment (quand elles nous aiment) et sont si complaisantes, et si constamment obligeantes, et toujours, et sans relâche, qu'on est tout surpris, un beau soir, de trouver la satiété où l'on recherchait le bonheur.

LA COMTESSE, *à part.*

Ah ! Quelle leçon !

LE COMTE

En vérité, Suzon, j'ai pensé mille fois que si nous poursuivons ailleurs ce plaisir qui nous fuit chez elles, c'est qu'elles n'étudient pas assez l'art de soutenir notre goût, de se renouveler à l'amour, de ranimer, pour ainsi dire, le charme de leur possession, par celui de la variété.

[...].»

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, Maxi-livres, coll. Maxi-poche théâtre, 2002, acte V, scène 7, p. 139-140.