

JOUVET-GIRAUDOUX : QUAND LA MODE S'INVITE SUR SCÈNE

*Je ne sais plus de quoi sont faits les voiles d'Hélène ni
la tunique d'Hector... Mais s'ils étaient de simple
tarlatane, cela se saurait, et ce ne serait déjà plus du
véritable Giraudoux¹.*

Lanvin, Alix, Dior, Lelong, Patou, Balmain sont des noms qui évoquent plus la haute couture que Giraudoux. Or, si on sait souvent que les costumes de *La guerre de Troie* sont de Mlle Alix et ceux d'*Amphitryon 38* de Jeanne Lanvin, c'est parfois moins évident pour les autres pièces dans la mesure où les éditions ne mentionnent pas systématiquement la collaboration entre costumier et maison de couture. Les costumes de *La Folle de Chaillot* par exemple sont attribués à Christian Bérard alors que le programme de la pièce note en fait une contribution de Pierre Balmain pour les robes de Mmes Wanda, Silva et Rodrigue. Et il en va de même pour de nombreuses autres pièces qui, de *Siegfried* à *Pour Lucrèce*, portent ainsi la griffe de ces grandes maisons². Il convient de se rappeler que ce n'est pas un phénomène nouveau au théâtre : depuis la Belle Époque notamment, celui-ci constitue pour les couturiers-costumiers une publicité gratuite. Cette pratique est même officialisée quand Émile Perrin, administrateur de la Comédie-Française, donne aux actrices en 1881 le droit de s'habiller en haute couture pour les costumes modernes. Et les actrices sont aussi à la ville des clientes privilégiées de ces grandes maisons, comme c'est le cas pour Sarah Bernhardt ou Yvonne Printemps par la suite. Mais c'est une pratique plutôt liée au Boulevard et aux grandes stars de la scène. En 1922, Chanel participe bien à la création d'*Antigone* par Dullin mais c'est épisodique et à la demande de Cocteau lui-même, parce qu'il la considère comme « la plus grande couturière de [son] époque » et qu'il n'imagine pas « les filles d'Œdipe mal vêtues³ ». Chez Jouvét au contraire, cette pratique devient récurrente à partir de sa rencontre en 1928 avec Jeanne Lanvin. Amatrice de théâtre, la couturière a déjà participé auparavant à de très nombreuses créations, prêtant des vêtements de ses propres collections ou créant des costumes spécifiques⁴. Mais à partir de la création de *Siegfried*, elle va devenir une collaboratrice privilégiée puisqu'elle participera à une

¹ Claude Cézán, *Louis Jouvét et le théâtre d'aujourd'hui*, Paris, Émile Paul, 1938, p.123.

² Voir le tableau fourni en annexe.

³ Jean Cocteau, « En marge d'*Antigone* », in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 727. Cocteau l'imposera d'ailleurs par la suite à Jouvét pour *La Machine infernale*.

⁴ Pour la seule année 1923 par exemple, elle a participé à 17 spectacles.

douzaine de spectacles dont cinq créations de Giraudoux⁵. C'est d'ailleurs celui-ci qui a servi d'intermédiaire entre le metteur en scène et la couturière, car tous deux fréquentent les mêmes cercles artistiques et mondains : Marie-Blanche, la fille unique de Jeanne Lanvin, est mariée avec Jean de Polignac, famille que fréquente également l'écrivain et c'est par elle qu'ils vont entrer en contact⁶. Les collaborateurs plus « épisodiques » reflètent quant à eux l'évolution de la haute couture parisienne qui connaît alors un développement prodigieux et s'enrichit de nouvelles maisons. On peut donc s'interroger sur les formes que prend cette collaboration dans les mises en scène de Louis Jouvet pour Giraudoux et sur ses raisons.

Pour un couturier, il y a deux moyens de participer à une création dramatique : prendre en charge l'intégralité des costumes ou, ce qui est le plus fréquent, se contenter de quelques pièces privilégiées. Ainsi, pour *Amphitryon 38*, l'intégralité des costumes est en définitive confiée à la maison Lanvin mais après de nombreuses hésitations. Les maquettes et la correspondance conservées dans le fonds Louis Jouvet montrent qu'en juin 1929, celui-ci avait trois contacts différents : la maison Lanvin qui avait déjà prêté des costumes pour *Siegfried*, une certaine Alice Hohermann et Léon Leyritz⁷. Dans les trois cas, le ton des recherches est identique : A. Hohermann parle de trouver « un style grec et moderne » et Leyritz d'un croquis « humoristique ». Mais ce n'est qu'en septembre⁸ que Jouvet prend sa décision définitive en faveur de la couturière. Le choix de Mlle Alix en 1935 se fait beaucoup plus rapidement : la correspondance signale fin 1934 un projet non abouti, « les costumes ayant déjà été exécutés » ainsi qu'une future collaboration pour une nouvelle création⁹. Puis dans les notes concernant l'élaboration de la pièce, le nom d'Alix revient à plusieurs reprises. En dehors de ces deux contributions intégrales, les grands couturiers se contentent de quelques costumes, tandis que le reste est confié à telle ou telle maison d'après les maquettes du décorateur. De fait, il faudrait parler de robes plutôt que de costumes car, comme cela se fait depuis le XIX^e siècle, ce sont les actrices

⁵ D'après les archives de la BnF, Mlle Chèvredent devait aussi porter une robe longue d'intérieur rouge cramoisi signée Lanvin, mais ce projet fut probablement rendu caduc par la mort de celle-ci. Le metteur en scène écrira alors pour *L'Album de mode du Figaro* un hommage soulignant ses qualités dans son travail comme dans sa personne.

⁶ « Je ne pourrai voir Lanvin qu'à la fin de la semaine prochaine car mon intermédiaire, sa charmante fille, est en Algérie pour huit jours encore », dit-il à Jouvet dans une lettre (CJG n° 9, p. 18).

⁷ Jouvet fera ensuite appel à celui-ci pour *Intermezzo*. Pour plus d'informations, voir la correspondance échangée entre les différents protagonistes conservée à la BnF, fonds Louis Jouvet, LJ-MS-28 (12).

⁸ La pièce sera en fait créée en novembre.

⁹ LJ-MN-64 (25).

principales comme Eva et Geneviève, Judith et Suzanne, Isabelle, Florence et la Dame des bijoux, ou encore Agnès et Thérèse qui sont ainsi habillées par les grands couturiers. Et lors de la reprise de *La guerre de Troie*, seules les robes de Madeleine Ozeray sont signées Lucien Lelong alors que les autres costumes sont réalisés d'après des maquettes de Cassandre.

Faire ainsi appel à un couturier pour quelques pièces seulement revient naturellement moins cher que lui faire créer l'intégralité des costumes. La note de 8175 francs que le théâtre Louis Juvet doit à la maison Mathieu et Solatgès pour une dizaine de costumes masculins d'*Intermezzo* n'a rien de comparable avec celle de 10455 francs due à la maison Lanvin pour les seuls costumes de Mercure, Jupiter et Amphitryon¹⁰. Et encore la dette du théâtre à l'égard de la maison Lanvin est-elle fortement minimisée ! Lorsque Jean Labusquière, collaborateur pendant vingt ans de Jeanne Lanvin, envoie un échantillon de tissu vert à Juvet et évoque la possibilité de « teindre le tissu selon l'effet voulu », il termine sur ces mots qui laisseraient rêveur plus d'un metteur en scène actuel : « Voyez donc si la chose peut vous intéresser et ne vous occupez pas du prix¹¹. Vous savez que nous nous arrangerons toujours¹² ». Or, ce n'est pas seulement la façon ou la renommée de la maison qu'il faut payer, mais aussi les tissus utilisés qui sont de qualité et qui ont leur propre coût. On le voit à propos de la robe de Madeleine Ozeray dans *Ondine* : une facture de la maison Patou spécifie que 3048 francs sont à régler pour 4.65 m de satin bleu pâle et 18 m de marquise blanche (tissu très fin et ajouré). Et à propos d'*Amphitryon 38*, André Boll peut noter : « Tous les costumes ont été exécutés dans des matières admirables : des velours, des satins et des soies, des ors, des lamés et des paillettes, harmonisés par ce don indéfinissable qu'on appelle le goût. Les robes d'Alcmène sont de véritables merveilles, à ce point que Valentine Tessier semble, elle aussi, une déesse de scène de l'Olympe¹³ ». Et même le « simple joueur de trompette (M. Simon, il est vrai) est habillé du plus beau satin blanc qui soit¹⁴ ». Qui prend alors à sa charge la dépense ? Certains costumes sont des achats faits par le théâtre comme le montrent les factures pour les costumes masculins d'*Amphitryon 38*. De la même façon, Dominique Blanchard reprend la robe de Madeleine Ozeray, avec quelques

¹⁰ « Habit d'or Jupiter : 2800 francs - Smoking et pantalon Mercure : 1785 francs - 2 costumes bleus Amphitryon (sans cuirasse) (le costume) : 1585 francs - Cape feu Jupiter : 1300 francs - Cape bleue Mercure : 1400 francs ». Environ 3000 francs par costume alors qu'un seul costume d'*Intermezzo* coûte environ 800 francs.

¹¹ Passage souligné dans la lettre.

¹² Lettre du 15 octobre 1929.

¹³ André Boll, *Paris-Soir*, 15 novembre 1929.

¹⁴ Fortunat Strowski, *L'Amérique latine*, 17 novembre 1929.

modifications sur les manches, dans la reprise d'*Ondine* en 1949. À l'inverse, les costumes d'Eva et de Geneviève comme les fameuses robes d'*Amphitryon* sont des prêts de la maison Lanvin. Des notes de service indiquent que pour la tournée de 1931, Mlles Cazeneuve et Bogaert doivent se rendre chez la maison Labusquière/Lanvin pour récupérer les costumes d'Eclissé et de Léda. Et, au retour de cette tournée, un billet de l'administrateur général évoque des robes à renvoyer : celle de *Siegfried* pour des retouches liées à la reprise de la pièce à Paris ; d'autres qui « ont été bien admirées » pour lesquelles il spécifie : « Je vous les renverrai quand vous voudrez¹⁵ ». En remerciements, Giraudoux placera dans la bouche de Geneviève un discret hommage à la couturière : « La mode heureusement nous donne en ce moment des robes qui n'appartiennent à aucune époque trop précise. Jamais nos couturiers n'ont habillé, comme cet hiver, pour l'éternité¹⁶ ».

Qu'ils renvoient à l'Antiquité ou à l'époque moderne, ces costumes reflètent l'évolution de la mode aussi bien à travers le nom de leurs créateurs que dans les formes ou les couleurs employées. En dehors de Jeanne Lanvin, les collaborateurs épisodiques sont les nouvelles vedettes de l'élégance. En 1935, quand Jouvett fait appel à elle pour *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Mlle Alix vient de créer sa propre maison, comme ce sera le cas après la guerre pour Dior et Balmain au moment où ils créeront les robes de *La Folle de Chaillot* ou de *L'Apollon de Bellac*. Par ailleurs, entre les robes de *Siegfried* et celles de *l'Apollon* s'esquisse une sorte d'histoire de la mode. La tenue de Valentine Tessier dans *Siegfried* est tout à fait caractéristique du chic parisien de 1928 : manteau portefeuille s'arrêtant au genou, découvrant bas et chaussures et laissant imaginer une robe plus courte ; présence de fourrure en bas, au col et aux manches ; chaussure (proche du modèle « Salomé » qui était alors à la mode) à bout pointu avec talon de 5 cm ; énième variation sur le petit chapeau cloche rappelant que Lanvin s'est d'abord fait connaître par ses chapeaux. Quant à la tenue de Lucienne Bogaert, c'est la même chose : la légère asymétrie présente sur le côté, le décolleté, la ligne épurée, droite et féminine rehaussée par quelques accessoires comme le collier sont eux aussi caractéristiques de l'époque¹⁷. Les costumes d'*Amphitryon* 38 sont, quant à eux, à la croisée de la mode des années 20 et des années 30 : leurs broderies, leurs lamés et leurs accessoires argentés rappellent l'engouement pour la teinte argent qui a sévi dans la décoration intérieure et la mode à partir de 1922. Mais

¹⁵ C'est nous qui soulignons. LJ-MS-71 (2).

¹⁶ *Siegfried*, II, 1, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 26

¹⁷ Voir les photos sur le site de la Régie théâtrale ou sur celui de Getty images.

leurs lignes annoncent les années 30 où les robes rallongent et retournent à des lignes plus classiques. Les robes du soir prennent alors de la longueur, la taille retrouve sa place, la féminité est mise en évidence par une silhouette moulée de la poitrine jusqu'aux hanches, éléments que l'on retrouvera dans les drapés portés par les belles troyennes de Mlle Alix. Quant aux robes de jour, elles prennent des cols piqués, des épaules plus marquées comme on peut le voir avec Madeleine Renaud dans *Cantique des cantiques*. Enfin en 1947, Dominique Blanchard porte dans *L'Apollon de Bellac* une robe blanche dont la taille fortement marquée, la jupe qui s'évase en forme de fleur en nécessitant des mètres de tissu, rappellent fortement cette robe cocktail lancée justement par Dior en 1947 et représentative du fameux style New Look. Les couleurs utilisées sont elles aussi représentatives de leur époque : après les coloris pastel de 1929, à la création d'*Amphitryon 38*, la mode tend à revenir à des couleurs plus soutenues : bleu électrique, vert bouteille, violet, jaune, brun-roux, rouge vermillon. Couleurs que l'on va retrouver également dans la reprise de la pièce à l'Athénée (rouge coquelicot pour Amphitryon, bleu pervenche pour Alcmène, blanc immaculé pour Jupiter, Lédas comparée à un « narcisse à cœur jaune ») ainsi que dans *La guerre de Troie* où dominaient les violets et les verts.

Ce recours à des couturiers n'est pas sans poser quelques problèmes. Costumes de ville et costumes de scène n'ont en effet pas les mêmes buts, comme le rappelle Catherine Join-Diéterle : « Au théâtre, l'approche du costume est triple. Il souligne les caractéristiques du personnage et en désigne le rôle, il s'insère dans l'atmosphère de l'ouvrage, tout en étant un code chargé de signification. À la ville, il habille avec ou sans ostentation son propriétaire, signifiant plus ou moins son appartenance sociale¹⁸ ». Même si le costume de ville perd en partie son rôle initial en passant la rampe, il doit s'intégrer à l'ensemble du spectacle. Or chaque couturier a tendance à conserver sa griffe et les collaborateurs de Juvet ne se montrent pas toujours favorables au mélange entre ces deux types de costumes. Léon Leyritz écrit ainsi une lettre enflammée à Juvet à propos du costume d'Isabelle et des réalisations de la couturière avec laquelle il n'est pas tendre, insistant notamment sur la nécessaire unité du spectacle :

Très cher ami excusez-moi de vous tourmenter encore au sujet des robes de Madame Tessier. Je n'ai pas pu dormir de la nuit à cause de cette horrible robe blanche et verte. Vous ne pouvez pas vous faire une idée de ce qu'elle donne de la salle. C'est une véritable monstruosité qui détruit toute harmonie et tue tout

¹⁸ Catherine Join-Diéterle, *Modes ! à la ville, à la scène*, Paris, Somogy éditions d'art, 2017, p. 13.

autour de soi – décor et autres costumes. Je vous supplie, je vous demande en grâce d’user de toute votre influence pour obtenir de Me Tessier qu’elle remette sa robe bleue (au moins en attendant la nième élucubration Lanvin). Cette robe bleue est très bien si on lui retire les [xxx]¹⁹ qui ont été rajoutées dans le dos. Elle est comme un pan de ciel qui aurait pénétré dans l’intérieur et elle est accordée avec votre propre costume. Mme Tessier est annihilée par cette robe blanche qui la fait grosse comme un bœuf. Sa tête disparaît et la belle figure qu’elle fait d’Isabelle est perdue de moitié. J’en suis positivement malade. Faites l’impossible je vous prie.
Pardon et merci
Votre affectueusement dévoué Leyritz²⁰.

Il est certes très partial dans la mesure où ses maquettes pour *Amphitryon 38* ont été écartées au profit de celles de Jeanne Lanvin, mais on retrouve les mêmes réserves chez Ira Belline dans une lettre adressée à Louis Jouvet en 1948 : « J’espère que cette fois-ci Ondine au deux aura un costume et pas une robe du soir de grand couturier²¹ ». Les critiques d’*Intermezzo* vont d’ailleurs dans ce sens. Alors que beaucoup font l’éloge des costumes imaginés par Leyritz pour leur théâtralité²², G. Boissy note la discordance introduite dans l’ensemble par les robes de Valentine Tessier dont le « ton uniforme » et les « chutes droites » ne « s’accordent pas avec ce réjouissant contrepied²³ ». Même si habiller ainsi Isabelle à la mode de l’époque contribuait à lui conférer un statut particulier au sein de la pièce en matérialisant sa différence avec les autres personnages, on peut se demander si des choix économiques ne l’ont pas emporté sur la théâtralité.

Car une telle collaboration peut s’avérer économiquement fructueuse pour chacun des membres même si c’est aussi une collaboration artistique.

Du côté des couturiers, il faut bien voir que le théâtre est toujours un formidable outil de promotion. Les programmes sont ainsi un excellent support publicitaire car quand un couturier participe au spectacle, il fait insérer sa publicité dans le programme, indiquant le nom et l’adresse de sa maison de couture. Celui d’*Ondine* en est un très bon exemple : il comporte en petit une indication sur la réalisation des costumes par Ira Belline et une pleine page pour la seule robe réalisée par Jean Patou²⁴. On va retrouver

¹⁹ Mot illisible. Le passage souligné l’est dans la lettre.

²⁰ LJ-MS-52 (15).

²¹ Celle-ci n’avait déjà pas pu s’accorder avec Schiaparelli avant l’arrivée de Tchelitchev lors de la création d’*Ondine*.

²² « Habillement de pur théâtre, d’Arlequins ou de Géronte modernes », affirme Roger Martin du Gard, in *La Revue hebdomadaire*, 11 mars 1933, p. 239 ; personnages non pas habillés mais « costumés » pour Gabriel Boissy, in *Comoedia*, 3 mars 1933.

²³ *Ibid.*

²⁴ Voir sur le site de la Régie théâtrale une reproduction du programme original.

cela dans tous les programmes de Jouvét, de même que l'on a des encarts publicitaires pour des maisons de tissus comme Rodier ou Ducharne dont les tissus servent à confectionner les costumes. Mlle Alix bénéficiera en outre d'un article extrêmement élogieux de plusieurs pages écrit par Jean-Louis Vaudoier et le succès de la pièce viendra consacrer le succès grandissant de sa jeune maison. La scène, quant à elle, constitue une formidable vitrine pour un créateur de mode par l'interaction qui s'opère entre mode de ville et mode de scène : c'est l'occasion d'exposer ses modèles, d'attirer la clientèle mais aussi d'expérimenter de nouvelles lignes et de renouveler la mode, mode de jour à travers les pièces à sujets contemporains et mode du soir pour les pièces à sujets antiques. Comme le dit un critique en 1947, « les couturiers qui, pour la circonstance, s'appellent "costumiers" savent que là, sous les feux de la rampe ou au bout du pinceau lumineux d'un appareil de projection, se joue chaque saison, la bataille décisive de la mode » car « la robe de la vedette, c'est beaucoup plus qu'un spécimen, c'est l'affiche des grandes maisons de mode²⁵ ». Les actrices se transforment en effet en mannequins mais dotés de toute l'aura que leur confèrent leurs personnages. Car la robe portée devient « une robe en situation, une chose vivante, une robe qui parle, une extraordinaire fleur de soie et de sang à laquelle un Salacrou, un Marcel Achard, un Cocteau prêtent leur voix²⁶ ». Les couturiers jouent ainsi sur le lien qui existe entre le costume du personnage et sa psychologie, chose que la presse va largement relayer lorsqu'elle décrit, par exemple, les costumes de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* avec force notations et jugements psychologiques :

Dans sa longue robe redrapée devant et accompagnée d'une traînante écharpe posée en collier de fronces sur les épaules, Marie-Hélène Dasté était bien la prophétique Cassandre, éternelle incarnation du destin, comme Madeleine Ozeray en était l'instrument soumis et cruel, dans cette Hélène aux seins gainés, dont l'immense jupe de mousseline couleur du ciel ajoutait à sa fragile blondeur. Louis Jouvét avec son collant, sa tunique et sa cape sans emphase, représentait le généralissime qui a, pour la guerre, l'horreur raisonnée de l'ancien combattant, tandis que Romain Bouquet, avec son spectaculaire manteau blanc, caricaturait en Démokos, le fougueux belliciste de l'arrière. Chaque personnage était ainsi précisé dans son intention, qu'il soit le beau Paris aux larges manches amplifiant le geste et à la courte tunique drapée, ou l'émouvante Andromaque qu'il suffisait de voir paraître pour comprendre qu'elle représentait l'harmonie de la paix, de la maison et de l'intime honneur²⁷.

²⁵ « Le théâtre et la mode », *Paris-Presse*, 27 décembre 1947.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Lucien François, *Opéra*, 21 janvier 1948.

Défilé de mode, le théâtre influence donc les clientes qui vont ensuite passer commande dans leurs maisons préférées. C'est ce qui s'est passé avec la fameuse robe d'Alcmène : pour Valentine Tessier, Jeanne Lanvin conçoit une tenue composée d'une veste et d'une robe rose bordée de cristaux et de tubes argentés de Swarovski. Peu après, une cliente de la maison, femme d'un diplomate français, lui commande la même tenue qui s'appellera « ensemble du soir Alcmène²⁸ ». De même, lors de la création de *Judith*, un critique évoque le fait qu'« une grande couturière lance dans Paris les manches Judith, les grandes manches à la juive, en lamé²⁹ ». Jeanne Lanvin, qui considérait la scène comme une occasion de libérer l'imagination créatrice³⁰, reconnaît elle-même avoir utilisé son pouvoir pour lancer le retour des robes longues dans la mode du soir :

Ce fut *Amphitryon* qui a décidé des robes longues. J'avais créé une collection de robes longues et je craignais que cette ligne ne choque mes clientes, aussi j'ai eu l'idée de porter ces robes à la scène. La seule différence était que je retirais le fond des robes, ce qui les transformait en de longues tuniques transparentes. Jamais les femmes n'auraient accepté de porter ces jupes frôlant le sol si elles n'avaient vu auparavant celles des belles Grecques³¹.

Jouvet, de son côté, a lui aussi fort à gagner à une telle collaboration, aussi bien sur le plan financier qu'en termes d'image. Déjà le prêt de vêtements faits par certains couturiers comme la maison Lanvin constitue une sérieuse économie sur le budget d'un spectacle, ce qui explique peut-être que Jouvet s'adresse si souvent à elle. Pour *Intermezzo* par exemple – qui sera pourtant presque déficitaire en raison des frais engagés –, les tenues des huit petites filles (pèlerine et robes sobres bordées par un jupon clair) sont elles aussi prêtées par Jeanne Lanvin qui a été la première, en 1908, à lancer la mode pour enfants en créant des lignes de vêtements pour sa fille. Par ailleurs, comme le signale Catherine Join-Diéterle, si « le théâtre œuvre au développement des maisons de couture », « l'actrice-mannequin, le couturier et la presse constituent une force commerciale puissante³² » sur lesquels Jouvet va pouvoir s'appuyer pour obtenir ce succès qui est devenu l'une de ses

²⁸ C'est cette tenue de ville et non le costume de scène qui se trouve aujourd'hui au musée Galliera. À l'inverse, le « costume cygne » de Lédèa avec son fourreau évasé bordé de fourrure blanche est inspiré par une robe de mariée, le « modèle Mélisande » antérieur à la pièce. Voir les illustrations des pages 124-125 de l'ouvrage cité *Modes ! à la ville, à la scène*, où le rapprochement entre les dessins pour les modèles de ville et pour les modèles de scène montre les interactions entre mode et théâtre.

²⁹ J. Rivollet, *L'Intransigeant*, 29 novembre 1931.

³⁰ Jeanne Lanvin, *Excelsior*, avril 1928.

³¹ Coupure de presse du 14 novembre 1938.

³² Catherine Join-Diéterle, « Prologue » du catalogue *Modes ! à la ville, à la scène*, *op. cit.*, p. 15.

règles de conduite. Un grand nom de la couture est en effet une publicité importante pour son théâtre mais aussi pour le spectacle, car en apportant son soutien à une pièce, le couturier la désigne comme digne d'intérêt. Cette pratique est aussi susceptible d'attirer le public, parce qu'elle va permettre d'élargir la visibilité du spectacle dans la presse et de toucher des spectateurs peut-être plus curieux de belles tenues que des phrases de Giraudoux. Lorsque des magazines de modes comme *Vogue* se font l'écho d'*Amphitryon 38* ou de *La guerre de Troie*, ils publient des photos pleine page des actrices et de leurs costumes, et le commentaire a tendance à reléguer le texte de Giraudoux loin derrière les couleurs et les matières :

Tandis que la mode s'inspire du théâtre, le théâtre parfois s'inspire de la mode, comme c'est le cas pour les costumes qu'Alix a créés pour la pièce de Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, au titre si triste, puisque le moins renseigné des spectateurs sait d'avance qu'elle aura lieu. Alix a su trouver une touchante ligne antique pour Cassandra vêtue de violet prophétique, pour Andromaque, que deux bleus discordants, bleu vert et bleu violet, habillent avec harmonie, pour la belle Hélène, voilée de transparente mousseline, pour la Paix enfin, timide et brève apparition, colombe blanche qui serait vêtue de mille plis au lieu de plumes. Cette ligne antique est chez Alix sa ligne moderne. Aussi ces costumes sont à la mode, immédiatement portables. Comme le texte, ils sont d'une actualité à peine transposée³³.

Et puis en s'adressant à ces couturiers dont tout le travail consiste à saisir ou modeler le goût d'une époque, Juvet ne parvient-il pas à trouver un langage scénique susceptible de parler à ses contemporains et à réaliser une mise en scène en accord avec l'esprit de son temps ?

À ces considérations économiques s'ajoutent cependant des raisons artistiques et esthétiques. Même si l'on n'a pas pour les costumes l'équivalent des notes de Juvet sur le jeu de l'acteur, le choix du costumier n'est pas laissé au hasard. Sensible à l'unité du spectacle³⁴ et à l'atmosphère qu'il veut créer, le metteur en scène est convaincu qu'il « faut choisir ceux qui conviennent le mieux à telle ou telle œuvre. Certains collaborateurs ne peuvent pas coller avec certains auteurs³⁵ ». Comment

³³ « En scène », *Vogue*, janvier 1930, p. 58-59 et « La Mode et le théâtre », *Vogue*, janvier 1936, p. 15. *Vogue*, en mai 1933, publie également deux photos d'*Intermezzo* et termine son évocation de la pièce sur la référence à Lanvin.

³⁴ Sur ce point, nous renvoyons à notre article « Chiffons antiques ou modernes ? Les costumes féminins dans les mises en scène de Louis Juvet », *Et Giraudoux rêva la femme*, actes du colloque organisé par la société des études girauduciennes en Syrie, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.

³⁵ *Louis Juvet*, introduction et choix de textes par Ève Mascarau, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Mettre en scène », 2013, p. 60.

Jouvet va-t-il alors procéder au choix du couturier ? La collaboration privilégiée avec Jeanne Lanvin pour Giraudoux prend ici tout son sens. Comme l'a montré Marc Véron, rien n'est trop beau pour servir d'écrin au texte de Giraudoux et le souci de perfection qui le caractérise le pousse à s'entourer des meilleurs collaborateurs. Chez Jeanne Lanvin, il trouve en fait un professionnalisme et une exigence qui sont mis au service du théâtre. Comme elle possède ses propres ateliers de teinture pour obtenir les teintes pastels qui ont fait sa célébrité (le fameux bleu Lanvin mais aussi le rose corail, le vert amande, le mauve...), l'un de ses collaborateurs n'hésite pas à proposer à Jouvet de changer la teinture d'un tissu en fonction de « la tonalité voulue » pour *Amphitryon 38*. Par ailleurs la couturière suit de près la mise en place du spectacle : elle assiste aux essayages, aux couturières³⁶, rectifie, retouche au besoin les costumes achetés³⁷ et elle est sensible à l'effet qu'ils rendent comme à leur signification. Elle a un sens particulier de la couleur lié à son intérêt personnel pour la peinture, n'hésite pas à employer broderies, perlages, lamés, rehauts de fils d'or ou d'argent, mélange les matières, bref tout ce qui va accrocher la lumière des projecteurs. Jouvet, qui considérait la lumière comme un élément dramatique important, ne pouvait qu'être sensible à l'effet produit par ses réalisations au sein du spectacle. Mais elle est surtout celle qui, à ses yeux, incarne l'esprit de Giraudoux :

Mon cher ami,
AMPHITRYON est un gros succès et j'aurais été très content que tu puisses assister à la répétition générale.
Je t'écris cette lettre pour attirer ton attention sur le fait que nous avons eu comme collaborateur dans la mise en scène de cette pièce la maison LANVIN qui a réalisé toutes les maquettes et tous les costumes.
Je ne sais si vous avez déjà envisagé les questions de réalisation, mais je crois qu'il y a une grande importance à ce que la pièce soit montée avec élégance et avec goût. *Le style de chez LANVIN me paraît être le plus approprié au style de Giraudoux.*
Écris-moi donc un mot, je te prie, pour me dire ce que tu penses et s'il te paraît possible qu'on puisse demander à la maison LANVIN les costumes d'AMPHITRYON pour la mise en scène que vous allez faire. Giraudoux est à cet égard entièrement de mon avis³⁸.

Incarnation d'une certaine élégance à la française, le style de Lanvin, romantique et raffiné, habille les jeunes filles de Giraudoux d'un luxe discret, féminin et poétique. Sans

³⁶ Voir la correspondance de Giraudoux qui mentionne plusieurs rencontres avec elle pour *Amphitryon 38*.

³⁷ Voir les notes de travail pour la tournée d'*Amphitryon 38*, in LJ-MS-28 (7).

³⁸ Correspondance avec Hans Rothe, dramaturge au Deutsches Theater de Berlin, BNF, LJ-MS-28 (13).

ostentation, elle magnifie le verbe giralducien et confère au spectacle « un style et une magnificence rarement atteints ces dernières années³⁹ ». Elle donne alors à Jouvet l'occasion de satisfaire aussi bien l'œil que l'esprit et de réconcilier théâtre de texte et luxe du boulevard. Comme le dit Claude Cézan, « l'esprit se console à la pensée que ce paradoxe n'est plus qui nous valait des spectacles de prix sans argent, ou d'opulentes représentations souvent insipides⁴⁰ ».

Dans ce XX^e siècle qui conclut le mariage entre couture et scène, Jouvet va donc reprendre un des éléments caractéristiques du théâtre à succès, le recours à des grands couturiers, pour le mettre au service d'un théâtre de texte. Cela peut apparaître comme une de ces « audaces qui mettent les nerfs en pelote⁴¹ », car dans certains cas, cette pratique eut un coût qu'il fallut ensuite amortir. Mais on peut aussi se demander si cette audace ne fut pas payante car des spectacles comme *Amphitryon 38* ou *La guerre de Troie n'aura pas lieu* vont connaître un succès public retentissant et de grosses recettes. À travers leurs formes, leurs matières et leurs couleurs, ces costumes inscrivent les pièces dans leur époque et contribuent peut-être à attirer au théâtre un nouveau public plus mondain, plus habitué au théâtre du boulevard et plus attiré par le désir frivole de voir de belles toilettes que par le verbe giralducien. Toujours est-il qu'un tel recours est indicatif d'une certaine conception du costume : un costume qui s'inscrit dans une économie globale du spectacle, qui est là pour créer une atmosphère spécifique et avoir une signification psychologique mais qui reste décoratif et doit faire plaisir à l'œil. On est alors très loin de cette remarque de Lucien Coutaud sur le costume de théâtre : « Un costume de théâtre doit être ridicule, immettable à la ville⁴² ».

Catherine NIER

³⁹ André Boll, *op. cit.*

⁴⁰ Claude Cézan, *op. cit.*, p. 103.

⁴¹ Marc Véron, *Louis Jouvet ou le Grand Art de plaire. Histoire d'une société théâtrale*, Lavérune, L'Entretiens, coll. « Champ théâtral », 2015, p. 12.

⁴² Lucien Coutaud, *Peinture et théâtre*, Paris, Confluences, 1945.

ANNEXE

Pièces	Décorateur /costumier	Couturier
<i>Siegfried</i>	Camille Cipra	J. Lanvin : costumes d'Eva et de Geneviève
<i>Amphitryon 38</i>	- création : décor de Camille Cipra - Reprise de 1934 : décors et costumes de Cassandre	- J. Lanvin : tous les costumes à la création
<i>Judith</i>	- décors de René Moulaert	J. Lanvin : costumes de Judith et de Suzanne
<i>Intermezzo</i>	- décors et costumes de Léon Leyritz	J. Lanvin : costumes d'Isabelle et des petites filles
<i>Tessa</i>	- Décors : René Moulaert - Costumes de Dimitri Bouchène	
<i>La guerre de Troie n'aura pas lieu</i>	- création : décor de Mariano Andreu - Reprise : décors et costumes de Guillaume Monin	Mlle Alix (Grès) : tous les costumes
<i>Supplément au voyage de Cook</i>	Décor et costumes de Mariano Andreu	
<i>Électre</i>	Décor : Guillaume Monin Costumes : Dimitri Bouchène	
<i>L'Impromptu de Paris</i>	Décor et costumes Guillaume Monin	
<i>Cantique des cantiques</i>	Décor : Vuillard	J. Lanvin : costumes de Florence et de la dame des bijoux
<i>Ondine</i>	Décor et costumes : Pavel Tchelitchew	J. Patou : robe d'Ondine (acte II)
<i>Sodome et Gomorrhe</i>	Décor et costumes : Christian Bérard	
<i>L'Apollon de Bellac</i>	Décor : Edouardo Anahory	C. Dior : costumes d'Agnès et de Thérèse
<i>La Folle de Chaillot</i>	Décor et costumes : Christian Bérard	P. Balmain : robes de Mmes Wanda, Silva et Rodrigue
<i>Pour Lucrèce</i>	Décor et costumes : Cassandre	C. Dior : costumes de Lucile et de Paola