Supports :

- Texte A : Molière (1622-1673), ***L'Avare,*** Acte II, scène 5 (1668)
- Texte B : Samuel Beckett (1906-1989), ***En attendant Godot,*** Acte I (1953)
- Annexe : Alain Satgé, « Mises en scènes » de ***En attendant Godot*** (1999)

Question (4 points) :

Après avoir lu les textes du corpus, vous répondrez à la question suivante : quelles fonctions peut-on attribuer au costume de théâtre d'après les textes A et B ? (Le texte annexe n'est là que pour vous éclairer...)

Dissertation (16 points) :

Dans quelle mesure le costume de théâtre :

- joue-t-il un rôle important dans la représentation d'une pièce ?
- et contribue-t-il à l'élaboration de son sens pour le spectateur ?

Conseils pour mieux comprendre :

Voyez si des éléments de costume sont évoqués dans le texte théâtral ou/et si les praticiens (metteur en scène, comédien, costumiers...) doivent inventer... S'ils inventent, c'est en fonction de quoi ?
Le costume doit-il être l'imitation d'une certaine réalité (contexte) ou être représentatif (plus symbolique...) ?

Pour s'auto-évaluer :

- Mon **introduction** sert d'ancrage à la réflexion. Elle comporte bien les quatre étapes :
  - une **mise en contexte** du sujet (je resitue le sujet en le rapprochant de l'objet d'étude par une réflexion générale liée au sujet, la réplique d'un personnage ayant trait au sujet, une citation d'auteur, un fait concret, le sens de mots-clés contenus dans le sujet...)
  - la **présentation du sujet** : j'ai bien reformulé le sujet en reprenant les termes-clés de la citation et en amenant progressivement à la problématique que la citation sous-entend
  - la **formulation de la problématique** : quelle question implicite d'intérêt littéraire pose le sujet ?
  - l'**annonce du plan** de ma démonstration : j'ai bien énoncé les idées directrices (thèses) de chaque partie de mon plan.

  → J'ai passé une ligne entre mon introduction et le développement
- Mon **développement** :
  - est structuré en **deux ou trois thèses**
  - chaque thèse est clairement formulée en quelques lignes **introductives**, puis je suis allé à la ligne pour commencer pour le premier paragraphe de chaque thèse
  - chaque thèse est clairement **conclue** en établissant un lien entre la thèse et la problématique générale de ma dissertation
  - chaque paragraphe est constitué d'une idée et chaque idée est appuyée sur **au moins une preuve**
  - chaque preuve n'est pas que citée (nom d'un auteur et titre d'une œuvre) mais **analysée** plus concrètement

  → j'ai passé une ligne entre chaque thèse
- Ma **conclusion répond** à la problématique :

  → J'ai passé une ligne entre la fin de mon développement et ma conclusion
  - J'ai **récapitulé** les temps forts de mon raisonnement (en rapport avec les conclusions de chacune de mes parties) et je montre la **logique de la progression** de cette démonstration.
  - J'ai apporté une **réponse claire** à la problématique

Critères d'évaluation de la dissertation :

/ 2 Méthode et intérêt de l'introduction et de la conclusion
/ 2 Méthode : organisation en thèses / plusieurs paragraphes par thèse / composition du paragraphe
/ 4 Valeur des idées
/ 4 Valeur (intérêt littéraire) des preuves et exemples analysés
/ 3 Qualité de l'expression : richesse du style / soin de l'orthographe et de la grammaire / lexique précis et élevé

Texte A

Harpagon, vieillard d'une avarice extrême, est veuf et veut épouser la jeune Mariane que son fils Cléante aime en secret. Pour réaliser ce mariage, Harpagon a recours à une entremetteuse, Frosine, qui le flatte pour en obtenir de l'argent.

FROSINE. — Voilà de belles drogues[1] que des jeunes gens, pour les aimer ! Ce sont de beaux morveux, de beaux godelureaux[2], pour donner envie de leur peau ! Et je voudrais bien savoir quel ragoût[3] il y a à eux !
HARPAGON. — Pour moi, je n'y en comprends point, et je ne sais pas comment il y a des femmes qui les aiment tant.
FROSINE. — II faut être folle fieffée. Trouver la jeunesse aimable ! Est-ce avoir le sens commun ? Sont-ce des hommes que de jeunes blondins ? et peut-on s'attacher à ces animaux-là ?
HARPAGON. — C'est ce que je dis tous les jours, avec leur ton de poule laitée et leurs trois petits brins de barbe relevés en barbe de chat, leurs perruques d'étoupe[4], leurs hauts-de-chausses[5] tout tombants et leurs estomacs débraillés.
FROSINE. — Eh ! cela est bien bâti auprès d'une personne comme vous ! Voilà un homme cela ! Il y a là de quoi satisfaire à la vue, et c'est ainsi qu'il faut être fait et vêtu pour donner de l'amour.
HARPAGON. — Tu me trouves bien ?
FROSINE. — Comment ! vous êtes à ravir, et votre figure est à peindre. Tournez-vous un peu, s'il vous plaît. Il ne se peut pas mieux. Que je vous voie marcher. Voilà un corps taillé, libre et dégagé comme il faut, et qui ne marque aucune incommodité.
HARPAGON. — Je n'en ai pas de grandes, Dieu merci : il n'y a que ma fluxion[6] qui me prend de temps en temps.
FROSINE. — Cela n'est rien. Votre fluxion[6] ne vous sied point mal, et vous avez grâce à tousser.
HARPAGON. — Dis-moi un peu : Mariane ne m'a-t-elle point encore vu ? n'a-t-elle point pris garde à moi en passant ?
FROSINE. — Non. Mais nous nous sommes fort entretenues de vous. Je lui ai fait un portrait de votre personne, et je n'ai pas manqué de lui vanter votre mérite et l'avantage que ce lui serait d'avoir un mari comme vous.
HARPAGON. — Tu as bien fait, et je t'en remercie.
FROSINE. — J'aurais, Monsieur, une petite prière à vous faire. (Il prend un air sévère.) J'ai un procès que je suis sur le point de perdre, faute d'un peu d'argent, et vous pourriez facilement me procurer le gain de ce procès si vous aviez quelque bonté pour moi. Vous ne sauriez croire le plaisir qu'elle aura de vous voir. (Il reprend un air gai.) Ah ! Que vous lui plairez ! Et que votre fraise[7] à l'antique fera sur son esprit un effet admirable ! Mais surtout elle sera charmée de votre haut-de-chausses, attaché au pourpoint[8] avec des aiguillettes[9]. C'est pour la rendre folle de vous; et un amant aiguilleté sera pour elle un ragoût merveilleux.
HARPAGON. — Certes, tu me ravis de me dire cela.

Notes

1. drogues : remèdes désagréables.
2. godelureaux : élégants prétentieux.
3. ragoût : goût.
4. étoupe : résidu tiré du chanvre ou du lin.
5. hauts-de-chausses : pantalons.
6. fluxion : bronchite chronique.
7. fraise : collerette amidonnée et tuyautée qui se portait autour du cou, sous Henri IV.
8. pourpoint : veste.
9. aiguillettes : sorte de lacets.

Texte B *(remarque : les personnages sont des vagabonds...)*

VLADIMIR. — Quand j'y pense... depuis le temps... je me demande... ce que tu serais devenu... sans moi... (Avec décision.) Tu ne serais plus qu'un petit tas d'ossements à l'heure qu'il est, pas d'erreur.
ESTRAGON (piqué au vif). — Et après ?
VLADIMIR (accablé). — C'est trop pour un seul homme. (Un temps. Avec vivacité.) D'un autre côté, à quoi bon se décourager à présent, voilà ce que je me dis. Il fallait y penser il y a une éternité, vers 1900.
ESTRAGON. — Assez. Aide-moi à enlever cette saloperie.

VLADIMIR. — La main dans la main on se serait jeté en bas de la tour Eiffel, parmi les premiers. On portait beau alors. Maintenant il est trop tard. On ne nous laisserait même pas monter. (Estragon s'acharne sur sa chaussure.) Qu'est-ce que tu fais ?
ESTRAGON. — Je me déchausse. Ça ne t'est jamais arrivé, à toi ?
VLADIMIR. — Depuis le temps que je te dis qu'il faut les enlever tous les jours. Tu ferais mieux de m'écouter.
ESTRAGON (faiblement). — Aide-moi !
Vladimir. — Tu as mal ?
ESTRAGON. — Mal ! II me demande si j'ai mal !
VLADIMIR (avec emportement). — Il n'y a jamais que toi qui souffres ! Moi je ne compte pas. Je voudrais pourtant te voir à ma place. Tu m'en dirais des nouvelles.
ESTRAGON. — Tu as eu mal ?
VLADIMIR. — Mal ! Il me demande si j'ai eu mal !
ESTRAGON (pointant l'index). — Ce n'est pas une raison pour ne pas te boutonner.
VLADIMIR (se penchant). — C'est vrai. (Il se boutonne.) Pas de laisser-aller dans les petites choses.
ESTRAGON. — Qu'est-ce que tu veux que je te dise, tu attends toujours le dernier moment.
VLADIMIR (rêveusement). — Le dernier moment... (Il médite.) C'est long, mais ce sera bon. Qui disait ça ?
ESTRAGON. — Tu ne veux pas m'aider ?
VLADIMIR. — Des fois je me dis que ça vient quand même. Alors je me sens tout drôle. (Il ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue, le remet.) Comment dire ? Soulagé et en même temps... (Il cherche) ... épouvanté. (Avec emphase.) É-POU-VAN-TÉ. (Il ôte à nouveau son chapeau, regarde dedans.) Ça alors ! (Il tape dessus comme pour en faire tomber quelque chose, regarde à nouveau dedans, le remet.) Enfin... (Estragon, au prix d'un suprême effort, parvient à enlever sa chaussure. Il regarde dedans, y promène sa main, la retourne, la secoue, cherche par terre s'il n'en est pas tombé quelque chose, ne trouve rien, passe sa main à nouveau dans la chaussure, les yeux vagues.) — Alors ?
ESTRAGON. — Rien.
VLADIMIR, — Fais voir.
ESTRAGON. — Il n'y a rien à voir.
VLADIMIR. — Essaie de la remettre.
ESTRAGON (ayant examiné son pied). —- Je vais le laisser respirer un peu.
VLADIMIR. — Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. (Il enlève encore une fois son chapeau, regarde dedans, y passe la main, le secoue, tape dessus, souffle dedans, le remet.) Ça devient inquiétant. (Silence. Estragon agite son pied, en faisant jouer les orteils, afin que l'air y circule mieux.)

Annexe

Beckett ne donne aucune autre indication que celle des chapeaux melon. D'où peut-être l'idée du « non-costume » qui revient plusieurs fois : Blin(1) suggère un moment que les acteurs portent leurs propres costumes ; Krejca (1) leur demande... de les fabriquer eux-mêmes.
Ce « vide » dans les didascalies laisse au metteur en scène une marge de liberté qui a été finalement peu exploitée. On trouve peu de diversité dans le traitement des costumes : une image commune s'est vite imposée, et reproduite (sihouettes noires, et presque abstraites, costumes bourgeois défraîchis, « uniformes » de clochard).
Le choix des costumes implique pourtant des enjeux essentiels, à commencer par la détermination de l'époque. Autant ou plus que le décor, les costumes situent la pièce dans le temps – ou hors du temps. Rares sont les metteurs en scène qui aient rompu avec l'image des « vagabonds intemporels » et opté pour l'historicisation (Jouanneau. 1)
Les costumes déterminent aussi le système des relations entre les personnages ; ils permettent de les individualiser ou de les indifférencier, de les hiérarchiser ou de les mettre à égalité. Ici encore, on constate une tendance à l'uniformisation. A la création, Blin joue sur une forte opposition entre Pozzo (2) et les autres : le gentleman-farmer porte une cravate, une culotte de cheval et des bottes. Lucky, avec sa vieille livrée rouge (qui contraste avec son maillot de corps rayé et ses pantalons trop courts), est nettement caractérisé comme domestique. Au fur et à mesure des reprises, Blin gomme ces différences : en 1978, Pozzo et Lucky sont habillés comme Vladimir et Estragon, donc « clochardisés » à leur tour.
Dans la mise en scène de Beckett à Berlin, le traitement des costumes manifeste la volonté de mettre en valeur symétries et inversions : à l'acte I, Vladimir porte un veston noir et pantalon rayé, Estragon un veston rayé et un pantalon noir ; c'est l'inverse de l'Acte II. De même, Pozzo porte un pantalon à carreaux : on retrouve des carreaux sur la veste de Lucky... Krecja reprend et varie l'idée, en donnant l'impression que les personnages auraient échangé leurs costumes (pantalon trop large et veste trop étroite pour Estragon, l'inverse pour Vladimir). Au-delà du jeu « formel », le procédé met en lumière un thème essentiel de la pièce, celui de la permutation et de la circularité.

(1) : metteurs en scène de la pièce de Beckett
(2) : Pozzo et Lucky, avec Estragon et Vladimir, les quatre personnages principaux de la pièce.

Dissertation

Dans quelle mesure le costume de théâtre joue-t-il un rôle important dans la représentation d'une pièce et contribue-t-il à l'élaboration de son sens pour le spectateur ?

Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur le corpus (textes et annexe), sur les textes que vous avez étudiés en classe, ceux que vous avez lus ainsi que sur les spectacles que vous avez pu voir.

préparatoire

Le costume de théâtre participe de l'illusion théâtrale : il permet de transformer l'acteur en personnage. Parfois même le personnage, par son costume, devient un autre personnage : maîtres et valets échangent leurs places chez Marivaux, par exemple dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, ou bien, dans *Dom Juan*, Sganarelle se dote des compétences de médecin simplement en revêtant son habit. Le costume, comme le décor, est le premier élément visuel, donc éminemment théâtral.

Le costume a d'abord une valeur référentielle : il informe sur le cadre spatio-temporel. En situant l'action de *L'Avare* au siècle de Louis XIV, Harpagon décrit la dernière mode de 1668 pour les jeunes gens, « trois petits brins de barbe relevés en barbe de chat, leurs perruques d'étoupe, leurs hauts-de-chausses tout tombants ». Notons que, dans ce cas, le costume n'est pas devant nos yeux, mais évoqué par le texte. Le théâtre remplit donc sa fonction en montrant et en suggérant ce qu'il ne montre pas. Il apporte aussi des informations sur le milieu social des personnages : les chaussures douloureuses d'Estragon sont, hélas, le lot des clochards qui ne peuvent les enlever tous les jours. Par ce détail vestimentaire apparaît tout un mode de vie. Le costume informe aussi sur les caractères, nous révélant dans *Rhinocéros* un Jean soigneux, opposé à un Bérenger négligé. L'avarice d'Harpagon l'oblige à dénigrer les vêtements à la mode, en réalité pour ne pas avoir à en faire la dépense.

L'intrigue aussi doit beaucoup aux costumes : c'est par des considérations vestimentaires que se fait l'exposition de l'action dans *Rhinocéros*. Dans le texte de Beckett, le discours sur le costume, ou plutôt sur les accessoires, devient l'action elle-même : « Il ôte son chapeau, regarde dedans, y promène la main, le secoue, le remet ».

Le costume est une des composantes du comique : il entraîne des jeux de scène, une gestuelle qui peut provoquer le rire, _____ où les personnages ont de gros soucis avec leurs chaussures ou leur chapeau. Les gestes obsessionnels des personnages de Beckett relèvent du comique de répétition. Comme dans la vie, le costume est un élément de séduction, mais Molière nous fait rire quand Harpagon prétend séduire une jeune fille grâce à ses vêtements démodés de vieil avare. De plus, le comique est dû au décalage entre le discours, notamment les compliments de Frosine sur la séduction d'Harpagon, et ce que l'on voit sur scène, un vieillard ridicule, dans la tradition des vieillards amoureux, les « barbons » de Plaute ou de la *commedia dell'arte*. Pour montrer son costume, il fait presque un défilé de mode : « Tournez-vous un peu, s'il vous plaît ».

Enfin, il est porteur de sens, donc concrétise la thèse de l'auteur : la mise impeccable de Jean révèle son conformisme, et sa propension à accepter plus tard les contraintes d'un régime totalitaire. Il donne l'apparence de l'ordre, même si l'intérieur est gangréné. Il est comme un prolongement du corps, et les clochards de Beckett ne sont pas à l'aise avec leurs chaussures et leur chapeau, comme avec leur corps et avec le monde. « Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure, alors que c'est le pied le coupable », conclut Vladimir. On a vu aussi la satire de l'avarice à travers les vêtements démodés d'Harpagon.

Le costume est donc un élément essentiel, non seulement de la représentation, mais du texte lui-même.

a. Reprenez les fonctions repérées dans la question transversale : les fonctions informatives, esthétiques, éventuellement comiques, symboliques.

b. Ce dernier point éclaire le sens : le choix du costume est une clé du personnage. Les vêtements chiffonnés de Bérenger, opposés à la mise impeccable de Jean, traduisent la marginalisation progressive du personnage. Les vêtements interchangeables d'Estragon et de Vladimir représentent la déshumanisation de notre monde, la perte d'identité qui nous menace.

devoir semi-rédigé

Les indications données entre crochets ne doivent pas figurer sur votre copie.

[Introduction]

[Ouverture générale] Le costume que portent les acteurs est un élément clé de la représentation. Ils sont un choix du metteur en scène, et donnent chair au personnage. Ils ajoutent du sens et complètent visuellement notre appréhension de la pièce.

[Présentation du sujet, de ses enjeux et de sa problématique] On pourrait donc s'interroger sur le rôle du costume de théâtre et sur son apport à la pièce.

[Annonce du plan] Voyons quel rôle il joue dans la représentation, et quel sens il peut ajouter.

[1. L'importance dans la représentation]

[a. Les informations spatio-temporelles]

Le plus souvent, le costume est daté : nous reconnaissons ainsi aisément les costumes Louis XIV des personnages de Molière ou les robes drapées des héroïnes de la tragédie grecque. Mais, déjà, se pose une question : les héros antiques de Racine doivent-ils se vêtir en costumes romains, selon la vraisemblance historique, ou du XVIIe siècle, comme du temps de leurs premières représentations ? Enfin, on voit souvent des représentations où le costume est modernisé ou stylisé. Ainsi, une très belle mise en scène de Jacques Lassalle donnait *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare en vêtements de danseurs de tango argentin. C'est une féerie ; elle peut donc être intemporelle, ou déplacée. On pouvait voir aussi une *Bérénice* entourée de gardes se transformant peu à peu en nazlllons, pour signifier la victoire du pouvoir central sur le désir de l'individu, si le metteur en scène opte pour cette interprétation.

[b. Il situe les personnages]

Il peut être annoncé dans les didascalies, à l'intérieur des scènes, ou dans la présentation de chaque acte, ou dans le texte lui-même. On les appelle alors « didascalies internes ». On a ainsi d'emblée le rôle et la place hiérarchique du personnage : a-t-il une épée ? C'est un noble ! On distingue le valet, le paysan, selon leur expression (pensons à l'accent des paysans de l'acte II de *Dom Juan*), mais encore plus aisément selon leur costume. Ainsi, les personnages muets de Marivaux sont-ils situés et hiérarchisés.

Rappelons que, dans le théâtre antique, le comédien n'existait que par son costume, et surtout par son masque, très codifiés, si bien qu'il suffisait à déterminer l'âge, le sexe, puisque seuls les hommes montaient sur scène, et même les sentiments. La *commedia dell'arte* avait repris ces traditions que l'on retrouve dans les masques et déguisements de carnaval. Ce n'est donc pas une donnée uniforme, mais très évolutive.

[c. L'atmosphère]

Comment représenter le monde des vagabonds de la pièce de Beckett ? On n'insiste pas sur le dénuement de leurs vêtements, mais sur l'obsession que suscitent les petits problèmes matériels : la chaussure lui fait mal, elle restera d'ailleurs le plus souvent sur le bord de la scène, comme le chapeau melon. On ne peut ne pas évoquer les accessoires du plus connu des vagabonds du cinéma, le Charlot de Charlie Chaplin.

Il apporte aussi de l'apparat à la représentation : on aime voir de beaux costumes historiques, aux couleurs harmonisées avec le décor, et caressés par les lumières. Le plaisir esthétique est partie intégrante du spectacle théâtral, et la fonction de costumier est essentielle.

[Transition]

Les costumes apportent donc une série d'informations indispensables pour la compréhension d'une pièce de théâtre. Mais qu'ajoutent-ils au sens ?

[2. Les costumes participent au sens]

[a. Le costume participe au récit]

Par un simple regard, on voit l'évolution des personnages au cours de la pièce ; ainsi, la tenue négligée de Bérenger nous révèle qu'il a eu une nuit agitée. Les vêtements démodés d'Harpagon, qui pourtant a un rang à tenir comme bourgeois, révèlent son avarice. On se dit aussi que Cléante n'a rien à craindre : il y a peu de risques que sa bien-aimée lui préfère son père ! La tenue de Done Elvire dans *Dom Juan* montre ses sentiments et leur évolution : d'abord en « tenue de campagne », à l'acte I, elle est en rupture sociale, bien décidée à retrouver celui qu'elle a épousé malgré son engagement au couvent. Lors de sa deuxième apparition, à la fin de l'acte IV, elle est annoncée comme « une dame voilée » : l'accessoire du voile traduit visuellement son renoncement au monde, qu'elle ne veut plus voir. Dans les deux cas, le costume est indiqué par des didascalies internes.

[b. Le déguisement]

Enfin, le déguisement est un ressort dramatique important : le personnage cache son identité, comme les héros de Marivaux qui permutent leurs rôles de maîtres et de valets par un simple échange de vêtements. Mieux encore, ils endossent une nouvelle personnalité : quand Sganarelle, à l'acte IV de *Dom Juan*, revêt l'habit de médecin, comme Toinette dans *Le Malade imaginaire*, il est capable de soigner aussi bien qu'un médecin. C'est du moins sa version, puisqu'il est très fier d'avoir pu achever un malade qui n'arrivait pas à mourir…

Car le costume est en fait un prolongement du corps, comme le dit Vladimir ; on confond son pied et sa chaussure, le chapeau et la tête, la main et l'épée ou le gant. Cet aspect est encore plus important dans le ballet ou à l'opéra.

[c. L'effet produit]

– Le comique du quiproquo : L'échange des costumes entraîne des erreurs de personnes, voulues ou accidentelles, ce qui fait rire. En fait, on se demande où est la personnalité, si l'habit, donc l'apparence, n'est pas plus important que l'être.

– Le ridicule : Le personnage qui revêt un vêtement qui n'est pas le sien fait rire, comme monsieur Jourdain déguisé en « grand Mamamouchi » dans *Le Bourgeois gentilhomme*.

– La pitié : C'est ce que l'on éprouve en voyant la misère des personnages de Brecht, dans *Mère Courage*, ou dans *La Bonne Âme de Setchouan*. Dans *Le roi se meurt* d'Eugène Ionesco, on voit les costumes et les décors s'appauvrir au fur et à mesure.

– L'absurde : Il provient des objets qui n'existent pas : dans *Ubu roi*, le « bâton à merdre », la juxtaposition d'accessoires hétéroclites, une armure et un parapluie.

– La circularité : Les échanges de chapeau dans *En attendant Godot* correspondent à la « circularité » dont parle Alain Satgé dans le texte en annexe. De même, les pièces baroques insistent sur les changements de costumes pour montrer l'instabilité de ce monde.

[3. Synthèse]

[a. Le costume]

Le costume fait donc partie du plaisir de la représentation, qu'il facilite. Il en est aussi une composante essentielle pour visualiser le message de l'auteur. Mais il n'est pas le seul élément à prendre en compte dans la représentation : la mise en scène, le rythme, l'interprétation des comédiens, le décor, les lumières sont tout aussi importants. N'oublions pas qu'une représentation est éphémère, que le théâtre n'est qu'illusion et ne survit que dans nos mémoires. Les pièces sont rarement enregistrées, et nous avons parfois seulement une transcription très succincte des directives d'un metteur en scène.

[b. La liberté du metteur en scène]

Il peut opter pour des costumes d'époque ou les moderniser, ou les rendre intemporels. Une grande partie de son interprétation en dépend. Dans le texte de l'annexe, Alain Satgé évoque même l'idée du « non-costume », ou la proposition du metteur en scène Blin, qui avait suggéré que les comédiens d'*En attendant Godot* portent leur propre costume. Mais n'oublions pas les risques liés à cette liberté : par souci d'actualisation, le metteur en scène peut déformer, voire trahir le sens d'un texte. On se demande souvent si la volonté d'anachronisme n'est pas gratuite, simplement provocatrice. Une très belle mise en scène d'*Andromaque* montrait Oreste, au moment où il devient fou, se dépouiller de ses vêtements, et déclamer ses alexandrins tout nu. Ce « non-costume » nuisait à la tragédie, car cette nudité détournait le spectateur de l'essentiel. Elle risquait de plus de déclencher des fous rires intempestifs du jeune public gêné par ce spectacle.

Mais chaque metteur en scène peut proposer sa vérité : pourvu que le texte soit respecté, il a le droit de proposer sa version, tout comme le pianiste interprète la partition. Le public a alors, lui aussi, la liberté de refuser cette interprétation.

[Conclusion]

[Bilan du devoir] Reprenez les grandes lignes du développement.

[Ouverture] On peut élargir aux autres éléments matériels de la représentation, ou au rôle du vêtement dans la vie courante : n'avons-nous pas le même souci de donner du sens à notre tenue, suivant les circonstances de la vie ?