

# *SOCIOTEXTES*

*Revue de sociologie de l'Afrique littéraire*

ISSN 2518-816X

*NUMERO SPECIAL n°2*

*JEUNES CHERCHEURS*

Décembre 2019

## ORGANISATION

Directeur de publication : Madame **Virginie KONANDRI**, **Professeur titulaire** de Littérature comparée, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Directeur de la rédaction : Monsieur **David K. N'GORAN**, **Professeur titulaire** de littérature comparée, diplômé de Science politique, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Secrétariat de la rédaction : Monsieur **Koné KLOHINWELE**, **Maître de Conférences**, spécialiste d'études africaines anglophones à l'Université Félix Houphouët-Boigny, (Abidjan, Côte d'Ivoire).

### Comité scientifique

- Prof. ADOM Marie-Clémence (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. AKINDES Francis (Université Alassane Ouattara, Bouaké, RCI)
- Prof. BERNARD Mouralis (Université de Cergy-Pontoise, France)
- Prof. BERNARD de Meyer (Université du Kwazulu natal, Afrique du sud)
- Prof. COULIBALY Adama (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. DIANDUE Bi-Kacou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. FONKOUA Romuald (Université de Paris IV, Sorbonne nouvelle, France)
- Prof. HALEN Pierre (Université de Metz, France)
- Dr. AKASSE Clement (Howard University, Washington DC, USA)
- Prof. KONANDRI A. Virginie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université, Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. MAGUEYE Kasse (Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal)
- Prof. MEKE Meite (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
- Prof. Sissao Alain, (Université de Ouagadougou, Burkina Faso)
- Prof. SORO Musa David (Université Alassane Ouattara, Bouake, RCI)
- Prof. ISAAC Bazié, (Université du Québec à Montréal, Canada)

### Membres de la rédaction :

- Prof. COULIBALY Daouda (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Anglais)
- Prof. Lezou Aimée Danielle (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. N'GORAN K. David (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres modernes)
- Prof. Soko Constant (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Sociologie)
- Prof. SYLLA Abdoulaye (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
- Prof. YEO Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Allemand)
- Dr Koné Klohinele (Université Félix Houphouët-Boigny, Anglais)

- Dr Kouakou Séraphin (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
- Dr Imorou Abdoulaye (Université du Kwazulu Natal, études françaises)
- Dr Soumahoro Sindou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Anglais)
- M. Dobra Aimé (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes)
- M. Gbazalé Raymond (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes).

**Numéro spécial n°2 *Jeunes chercheurs***

**Décembre 2019**

**SOMMAIRE**

**LA TRANSGRESSIVITÉ DES ESPACES DANS *DESTINS DE CLANDESTINS* DE JOSUÉ GUÉBO**

*Arnaud Pamphile Oyouro KAKPO*, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

**INTERCULTURALITÉ ET RÉALISATION CINÉMATOGRAPHIQUE : LE CAS *SOUNDIATA KEITA, LE RÉVEIL DU LION*.**

*Nicaise YAO ATTA*, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

***DU COTE DE CHEZ SWANN, UNE TENSIVITE NARRATIVE PROUSTIENNE***

*CHERIF Sékou*, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

**DES STIGMATES DE L'HISTOIRE A LA CONSTRUCTION DU LIEU REFERENTIEL DANS *LE CHAOS ET LA NUIT* DE HENRY DE MONTHERLANT**

*Yacoub Mohamed BAMBA*, Université Felix-Houphouët Boigny, Abidjan-CI

**MEURTRES DANS *TCHAT SOUS UN TOIT BRÛLANT* DE JEAN-PIERRE TARDIVEL : QUELLE RÉALITÉ SOCIOPOLITIQUE**

*Dah SIE*, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

**L'AUTEUR OFFSHORE ET LE PROCESSUS DE TRANSCULTURATION**

*Kassikpa Georges KOUASSI*, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

**L'HYBRIDATION DANS *BABYFACE* DE KOFFI K**

*Nancy Mireille KANON*, UNIVERSITE Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

## **SEXE ÉTRANGE ET ÉTRANGER DANS LE ROMAN FRANÇAIS CONTEMPORAIN.**

*Rodrigue A. S. Glouansonhi*, UNIVERSITE Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

## **LEONORA MIANO ET LE CHAMP LITTÉRAIRE : POSTURE ET POSITIONNEMENT POUR UNE DOUBLE QUÊTE DE LA RECEPTION**

*LUE JONATHAN*, UNIVERSITE Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

## **LE PARADIS FRANÇAIS DE MAURICE BANDAMAN : UN ROMAN POSTMODERNE ?**

*Lou Tinan Édith ZAOU LI*, UNIVERSITE Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

## **RHÉTORIQUE DU COSTUME DE THÉÂTRE**

*KOFFI Kouadio Toussaint*, UNIVERSITE Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

## **ODES FUNAMBULESQUES OU LA POÉTIQUE CLOWNESQUE CHEZ THÉODORE DE BANVILLE**

*Diloman Isaac KONÉ*, UNIVERSITE Félix Houphouët Boigny, Abidjan-CI

# **RHÉTORIQUE DU COSTUME DE THÉÂTRE**

*KOFFI Kouadio Toussaint*

Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-CI

### **RESUME :**

Le costume se définit comme le vêtement que porte un acteur sur la scène théâtrale. Participant de la progression et de la compréhension de la fable, il revêt des significations diverses, et ne se résume pas qu'à vêtir les comédiens. La Lecture du costume consiste, dans cet article, à déterminer les costumes des personnages correspondant à la progression dramatique. Il ne s'agit donc pas d'une étude exhaustive des costumes au théâtre, mais d'étudier des costumes problématiques avec des exemples empruntés à Molière, et surtout à Marie NDiaye. Notre propos s'articulera autour de la rhétorique que redéfinit par Michel Meyer (2008, p.21), savoir « la négociation de la distance entre des individus à propos d'une question donnée ».

**Mots clés :** Rhétorique, Costume, Lecture scénique, Marie NDiaye.

### **ABSTRACT**

The costume is defined as the garment worn by an actor on the stage. A participant in the progression and understanding of the fable, it has various meanings, and is not simply a matter of dressing the actors. The stage reading consists, in the article, in determining the costumes corresponding to the dramatic progression. So this is not an exhaustive study of costumes with examples borrowed from Molière, and especially from Marie NDiaye...

Our discussion will revolve around rhetoric, redefined by Michel Meyer, namely the negotiation of distance between individuals on a given issue.

**Key-words :** Rhetoric, costume, scenic lector, Marie NDiaye.

## INTRODUCTION

Le costume se définit comme le vêtement que porte un acteur sur la scène théâtrale. Participant de la progression et de la compréhension de la trame dramatique, il revêt des significations diverses, et ne se résume pas qu'à vêtir les comédiens ou acteurs. Soumis à des considérations esthétiques, idéologiques et même morales, le costume dénote sur la scène des connotations variables relativement à l'histoire et /ou au choix du metteur en scène. De son origine « coustume » apparaissant en 1641, le costume, dit M. Pruner (2000, p.209), « désigne [déjà] les différences d'âges, de condition et d'époque des personnages d'un tableau ». Le metteur en scène, ordonnateur de la représentation théâtrale, détient le choix de (dé) figurer des costumes suscités par ladite histoire, en proposant des costumes contemporains pour une pièce antérieure à notre siècle ou vice-versa.

Cet article tient à démontrer que l'habit de théâtre, le costume donc, tient une performativité dans le texte dramatique et est source de jeu car pour M. Vanderborgh (1923, p.223) « s'il ne s'agissait au théâtre que de vêtir les acteurs, il suffirait de s'adresser à un magasin de costumes établis selon une science rigoureuse des styles, des modes, et des métiers ». Or Chaque pièce à représenter nécessite des costumes qui lui sont propres et surtout au goût du metteur en scène. Ainsi donc, l'on pourrait se poser les questions suivantes :

Les indications sur le costume proviennent-elles des didascalies ou de la parole des personnages ? Quelle est la contribution du costume dans le déroulement du jeu dramatique ?

Nous questionnerons le costume, à partir de la conception problématologique<sup>1</sup> de Michel Meyer (2008, p.21) c'est-à-dire le questionnement de ce qui fait question dans l'œuvre. Il y définit la rhétorique comme « la négociation de la distance entre deux personnes sur une question donnée »; car si le costume est significatif, il peut poser des problèmes. Ce qu'il faut démontrer. La rhétoricité du costume évaluera sa participation dans le déroulement de la fable. La lecture qui oriente ce travail doit s'entendre comme « la lecture que fait le dramaturge (au sens d'analyste du texte pour la mise en scène), le metteur en scène ou même le lecteur dans la phase de représentation mentale qu'il s'assigne pour comprendre la pièce de théâtre » (T. Koffi, Janvier 2018, p.4).

## I- LE COSTUME COMME SUJET DE DISCOURS

Certaines pièces de théâtre affichent très peu d'indications scéniques externes, comme chez Molière et Chez Marie NDiaye, le costume est l'un des sujets du discours des personnages. Dans *Papa doit manger*, un vêtement est la cible de discours : c'est celui de Zelner. Papa dans sa stratégie de reconquête de Maman s'en prend à Zelner. Ainsi, il fustige le costume de ce dernier en le qualifiant de démoder. Le costume de celui-ci fait sens. Non pas simplement parce qu'il est objet de discours, mais par le fait de contribuer au plaisir du spectateur. En effet, il est habillé comme une personne loufoque selon le portrait qu'en donne Papa. Le costume du comédien, rappelons-le tient autant des vêtements que des chaussures, du maquillage, de la

---

<sup>1</sup> Le problématologique dérive de la problématologie qui « est l'étude [du] refoulement, comme elle est la pensée qui se réfléchit comme interrogation. Elle questionne le questionnement. Dans ce retour sur soi, elle est amenée à s'interroger sur ce qui a fait que la philosophie n'a pas pris le questionnement pour objet jusqu'ici. », Michel Meyer (2010, p. 9), *La problématologie*, Paris, Puf.

coiffure et toute autre composante liée au corps de l'acteur car le costume comprend « l'ensemble des éléments visuels de la composition scénique qui se rapportent au corps de l'acteur, permettant à des degrés divers sa métamorphose » (F. Chevalier, in Pruner, 2000, p.209). Son costume semble tenir du bouffon :

Papa.- [...] Mais, enfin, Zelner, portez-vous toujours ces pantalons de velours côtelé ? Et ces grosses chaussures confortables ? J'espère que ce n'est pas ma femme, de chez Boucle d'or, qui vous conseille de garder vos cheveux longs, et cependant je m'étonne qu'un professeur de lettres ait le droit de se présenter devant ses élèves avec les cheveux dans le dos. (M. NDiaye, 2003, p.20).

L'évocation de cet ensemble vestimentaire n'est pas une vulgaire inscription scripturale. Elle conditionne le metteur en scène à l'habiller de la sorte. Écrire au théâtre, c'est aussi une certaine manière de faire mettre en scène. La multiplicité des langages au théâtre se traduit, ici, par le canal de son vêtement qui contrasterait à sa fonction sociale. Or, cette critique de Papa est un moyen de détourner l'attention de toute la famille qui est centré sur lui, vers l'adversaire. C'est le principe de l'*ad hominem* : « stratégie de rhétorique multiple, mais dont le principe consiste à diminuer la distance, s'attachant à ce qui sépare et rapproche les individus eux-mêmes » (M. Meyer, 2004, p. 39). Pour négocier sa distance, Papa s'attaque au vêtement que porte Zelner, comme pour montrer sa supériorité. Le stratagème, pour lui, consiste à déplacer le problème à résoudre, celle de sa fugue en fustigeant le rival au travers de son costume. Le déplacement de la question comme principe rhétorique de négociation de la distance entre sa famille et lui porte à dévaloriser le concubin de Maman, en le caricaturant. Pour Papa, dénigrer Zelner participe d'une auto-valorisation, ayant pour conséquence la réduction de la distance qui le sépare de maman.

Le principe de déplacement de l'obstacle fonde son importance : celle de l'absence de Papa qu'il dévie en portant son regard sur les vêtements de son rival, mettant ainsi en exergue les vêtements de celui-ci qui deviennent objet de discours, donc « obligatoirement » présent sur la scène.

Ainsi, son costume participe-t-il de la progression dramatique. L'on comprend de cette analyse la dynamique performative du costume qui nécessite une attention particulière dans l'analyse des textes dramatiques car « comprendre le fonctionnement du costume, c'est pouvoir l'inscrire dans un vouloir dire spécifique des dimensions visuelles et de l'univers sonore. Le costume parle, certes, mais dans un discours qui le fait parler » (S. Ouaknime, Mars 2010, p.59). Plus chez Zelner que chez Papa, le costume est mis en situation au moment de l'énonciation de l'interlocuteur. Le personnage portant le costume étant présent, l'on assiste à une visibilité de l'élément référentiel qu'est le costume. À cet effet, une sorte de redondance se perçoit : le discours dit ce que porte l'autre personnage. Michaël Issacharoff détermine cette redondance sous le signe de présence scénique marquée ou maximale :

si le référent est non-visible, il se limite à une existence purement verbale ; s'il est partiellement visible, il s'agit le plus souvent d'un élément vestimentaire ou scénographique figurant un ensemble non montré intégralement ; enfin, s'il est visible, il est programmé dans les didascalies au même titre que n'importe quel autre élément à rendre perceptible sur le plateau, tandis que s'il est à la fois visible et référé dans le dialogue, il s'agit d'une présence scénique marquée, c'est-à-dire maximale (M. Issacharoff, 1985, p.74).

Outre ces quelques remarques sur des costumes prégnants chez Marie NDiaye, il faut souligner que l'ensemble des personnages ne jouissent pas de cette « aubaine » d'avoir leur costume décrit. Le théâtre de Marie NDiaye se prête bien aux conceptualisations du théâtre pauvre dans lequel « tout l'attirail des artifices de la construction théâtrale est ainsi éliminé :

faux nez, faux ventre, maquillage et poudre aux yeux, et, de même, tous les éléments propres à la « magie » de la scène à l'italienne». (S. Ouaknime, Mars 2010, p.56).

## 2- LE COSTUME ET L'ÉTABLISSEMENT DE L'IDENTITÉ DU PERSONNAGE

La présence scénique du personnage est soutenue par le costume qu'il revêt, signifiant, de facto, son rôle. En général, le personnage en scène agit et joue son rôle en fonction du costume qu'il porte. Le rôle de roi, par exemple, induit une prestance dans les gestes, une mimique particulière. Or, sur la scène théâtrale, un personnage peut jouer un rôle totalement différent de celui qu'il singe par le costume ou par son rôle dans la pièce (Marivaux, 1964, p.277).

C'est le cas du théâtre du faux-semblant de Marivaux au sein duquel Maîtres et valets tronquent leur identité afin de découvrir l'exactitude de l'amour de l'autre partenaire. Ainsi lorsque Dorante change d'identité au profit de celui de son valet, ce n'est guère lui-même qui change. Cela se traduit simplement par le fait que son valet enfile désormais sa tunique de Maître. L'identité est alors établie par les vêtements de Maître que porte désormais le valet. Il en va de même pour Sylvia qui échange sa tunique de Maîtresse en celle de valet. Dès lors, l'identité change également. Cette permutation d'identité par l'entremise du costume structure quasiment tout le théâtre de Marivaux, et également celui de Beaumarchais : un théâtre du travestissement. Le travestissement est une composante du costume. C'est donc sous cet angle qu'il faudrait analyser leurs œuvres dramatiques. Le troc de l'identité se peut que par le costume. Le valet singe le maître et vice-versa par le seul fait d'avoir échangé leurs habits. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, Dorante, dans l'application de son stratagème pour découvrir le caractère de sa bien-aimée échange son costume avec celui de son valet Arlequin. La lettre de son père à Monsieur Orgon, son gendre explicite le procédé :

hum... Je ne sais au reste ce que vous penserez d'une imagination qui est venue à mon fils : elle est bizarre, il en convient lui-même ; mais le motif est pardonnable et même délicat ; c'est qu'il m'a prié de lui permettre de n'arriver d'abord chez vous que sous la figure de son valet, qui, de son côté, fera le personnage de son maître.(Marivaux, *ibidem*)

Ingénieusement l'être-aimée, Silvia procède d'une méthode analogue avec sa suivante Lisette. La permutation des rôles induit tout un attirail accompagnant le nouveau rôle. Ainsi, Lisette devra apprendre à se coiffer comme Silvia, pour bien tenir son rôle. Au cours de la rencontre entre ces futurs époux, ces derniers paraîtront en habit de valet, laissant leur rôle réel à leur domestique respectif, sous le regard des spectateurs. La tension dramatique est maintenue par le jeu du et sur le costume ; source d'ironie dramatique chez les spectateurs car le discours prononcé par le personnage sape leur rôle. En effet, si l'on passe aisément et ostensiblement du statut de valet ou de suivante à celui de Maître ou patronne, la parole prononcée ne se mue pas. Le personnage travesti, voulant nécessairement « faire grand » comme son statut, abandonne son langage ordinaire qui ne convient pas avec son nouveau rôle, et s'enchevêtre dans une complication langagière dont seuls les travestis ont le secret. S'il est aisé de changer de costume qui institue une différence entre l'être et le paraître, le langage, lui, ne saurait être échangé.

Dans son analyse du costume mondialement connue, Roland Barthe (2002, p.138) a affirmé avec justesse quelques maladies du costume de théâtre:

d'une manière générale, le costume de théâtre ne doit être à aucun prix un alibi, c'est-à-dire un ailleurs ou une justification : le costume ne doit pas constituer un lieu visuel brillant et dense vers



lequel l'attention s'évaderait, fuyant la réalité essentielle du spectacle [...] Le costume doit toujours garder sa valeur de pure fonction, il ne doit ni étouffer ni gonfler la pièce, il doit se garder de substituer à la signification de l'acte théâtral, des valeurs indépendantes.

Le propre de l'art de la mise en scène est aussi de porter sur la scène des significations inattendues. Cependant, certains metteurs en scène optent pour l'hypertrophie du costume rejetée par Roland Barthe. Or, certaines pièces sont favorables à une figuration du costume. Encore une fois Molière, qui ne finira jamais de dire. *Le bourgeois gentilhomme* se présente comme une « pièce de costume ». Le personnage principal tend à être non pas Monsieur Jourdain mais le costume. En effet, les rôles successifs d'apprenant de philosophie ou de musicien laissent entrevoir la portée significative du costume comme le personnage central de l'œuvre. La preuve : le discours sur le costume est récurrent et participe de la progression dramatique. La fonctionnalité du costume diffère donc d'une pièce à une autre. Sa représentation l'est encore plus d'un spectacle à l'autre fussent-ils du même metteur en scène ou non. L'affirmation de Roland Barthes est juste, mais des exceptions confirment la règle car certaines pièces fondent leur tension dramatique autour du costume. Ce qui enclenche un autre aspect évoqué par le sémiologue : « la maladie esthétique, l'hypertrophie d'une beauté formelle sans rapport avec la pièce » (R. Barthe, 2002, p.139-140).

Dans *Tartuffe* de Molière, le personnage éponyme est un dévot, précisément un faux-dévot. Cette dévotion découlant de la fonction de prélat exige un vêtement spécifique reflétant la fonction ecclésiastique car même si l'habit ne fait pas le moine, elle permet néanmoins de le distinguer d'autres personnes. Tartuffe, louanger tout au long des deux premiers actes dans lesquels il n'apparaît pas, doit inévitablement entrer en scène habillé en prélat au risque de déplaire au public (ce qui est aussi une source non négligeable de jeu). Pour le bénéfice de l'action dramatique, Tartuffe doit paraître vêtu comme un prêtre. La tenue de prélat définit ici son rôle.

Même si certains auteurs jouent sur le contraste<sup>2</sup> pour en tirer des effets comiques, il est de coutume qu'un personnage agisse et parle selon le rôle qu'il joue. C'est pourquoi Pierre Larthomas (1972, p.116) affirme à juste titre que « soulignant les moindres défauts physiques et les insuffisances du jeu corporel, ils [les costumes] exigent beaucoup de l'interprète ». Soulignons que les vêtements significatifs du rôle sont moins perceptibles pour les rôles dits « humains » c'est-à-dire les rôles de père, de mère, etc. Dans la norme, le costume du comédien, dans un cadre spécifique liée à une fonction particulière, devrait dire son rôle dès lors que celui-ci participe d'une référentialité sociale : le soldat par sa tenue, une autorité reconnue à l'unanimité par son attirail vestimentaire : un roi, par exemple, avec ses parures symbolisant la royauté (couronne, ornements en or, canne de commandement), le religieux et sa toge ecclésiastique, la croix ou un chapelet.

Chez Marie NDiaye, la fonctionnalité des costumes établissant le rôle et l'identité est expressive dans *Les serpents*. Cloîtrés sur le seuil de la maison, les personnages débattent de divers sujets. Le costume devient une cible du discours. En présentant ces vêtements, Mme Diss porte un regard scrutateur négatif sur celui de France. Les costumes sont mis en situation dans le discours, comme une nécessité pour le metteur en scène de les figurer comme évoqué :

Mme Diss.- Tu me vois, j'ai mes talons, mon collant fin en plein été, ma jupe à plis, mon chemisier de soie, tu me vois, j'ai ma veste cintrée, ma permanente, mes fards, les perles à mes oreilles. Que veux-tu faire, fleurie comme cela ? (M. NDiaye, 2004, p.32)

---

<sup>2</sup> Ce contraste est perceptible chez Courteline dans *Coco, Coco et Toto* et également chez Pirandello dans *Ce soir on improvise*.

De la tête aux pieds, tout l'attirail vestimentaire décrit est renforcé par le verbe de perception « voir » qui amplifie cette redondance scénique du costume. Objet et sujet de discours, élément fondant le déguisement, le costume est facteur de jeu dans *Les serpents*. Du regard porté sur le costume, l'on passe à une mise en perspective du portrait physique de certains personnages. Un portrait inadéquat pour un type de costume. Mme Diss établit ainsi un parallèle entre le costume à porter et l'apparence physique. Pour elle, il ne s'agit pas de tenir une quelconque mode, mais de mimer l'harmonie. Le passage suivant permet de mesurer toute cette sensation de jeu que produit le costume dans cette œuvre. La séquence évoque une inversion d'identité entre France et Nancy. Cette dernière devant camper le rôle de mère auprès des enfants de France. L'importance de cette séquence textuelle nécessite la convocation d'un fragment :

NANCY.- Je suis contente. Je... Je tâcherai de faire mieux que vous encore puisque, moi, ces enfants que vous avez, je ne les quitterai pas.

France.- Il faudrait qu'elle me passe sa robe et ses sandales, le sac également. Je n'aurai jamais rien eu d'aussi joli.

MME DISS.- Tu veux prendre sa petite robe de cuir ? Ses sandales en peau de serpent ? De quoi tu auras l'air ?

FRANCE.- Ah, mais il le faut.

MME DISS.- Ta silhouette ne convient pas. Tu as des os d'ouvrières, énormes et qui roulent sous la peau. Regarde mes os, regarde les os de Nancy : on les distingue à peine dans la chair fine mais ils la soulignent de fossettes ou de proéminences délicates. Non ta silhouette outrage les belles matières.

[...]

FRANCE.- Et elle doit se couvrir de mes affaires pour que les enfants l'approchent sans crainte.

NANCY.- Oui, donnez-moi le pantalon et le tee-shirt et les vieux tennis.

FRANCE.- A présent c'est égal. Regarder, mère, je suis déguisée en femme de parade. C'est ça, être chic ? Je suis chic, j'ai de la classe, j'en impose. Je joue.

NANCY.- Vous montez dans ma voiture, vous allez chez moi, vous vous faites appelez

NANCY. (M. NDiaye, 2004, pp.68-71)

La suite de l'échange devient ambiguë si l'on ne prête finement attention à la fable et au contexte. Sans aucunes indications scéniques ou un propos de personnages, l'on constate que l'échange de costume a traduit l'échange d'identité, donc un échange de rôle. France est devenue Nancy, et Nancy est désormais dans la peau de France. C'est-à-dire que France c'est antérieurement Nancy et Nancy est précédemment France. À la scène VII, Nancy, dans la maison, tient le rôle de mère des enfants de France :

FRANCE.- Oui. Mon Dieu, je n'ai pas d'eau et je ne peux plus aller dans la maison.

MME DISS.- Demande à mon fils... Crie vers la maison

FRANCE.- Mais je suis sortie de la maison et je ne suis plus France.

MME DISS.- Alors... Crie vers Nancy...

FRANCE.- France (M. NDiaye, 2004, pp.77-78).

Dans *Papa doit manger*, le nouveau costume que porte Papa traduit sa nouvelle identité d'homme riche. Il s'agit, dans ce cas, de l'identité sociale du personnage et non son identité intrinsèque. Cette tenue détermine sa valeur sociale acquise après ses "nombreux investissements". Même si dans la pièce, Maman ne croit guère à cette valeur sociale qu'affiche son mari, les autres personnages se font prendre au piège de l'habit qui fait le moine. La suite étant l'invitation dans un luxueux hôtel parisien, l'identité de riche se confirme. C'est la tenue qui favorise une telle considération, car si Papa affirmait être riche et qu'il était habillé d'une

manière désinvolte, les autres protagonistes ne le croiront pas. La valeur du costume est donc essentielle dans la construction de sa nouvelle identité. Et Papa le sait bien. C'est pourquoi, n'ayant pas de tenue corroborant son identité de riche, il en emprunte à son beau-frère.

De cet emprunt découle l'identité du beau-frère. En effet, des lors que Papa emprunte un costume pour paraître riche, c'est dire de manière voilée que le frère d'Anna est un riche. Ce qu'en dit Papa sur les souliers empruntés justifie cette considération de richesse. De retour de l'hôtel Nikko où Papa fait mains et pieds pour bien régaler sa famille, il revient à pied car n'ayant pas d'argent pour emprunter un moyen de transport. Arrivé chez sa concubine Anna, il affirme : « *Papa.- ... Les chaussures de ton frère me font mal. Je ne comprends pas qu'il les prenne aussi serrées du bout* ». (M. NDiaye, 2003, p.38).

L'expression « serrées du bout » souligne l'idée que Franck, beau-frère de Papa, a une posture sociale au sein de laquelle il ne marche pas régulièrement. Il peut s'autoriser à chausser des pointures resserrées car il possède certainement un véhicule qui facilite ses déplacements. À partir donc des chaussures empruntées découle l'identité de Franck qui n'apparaît pas dans la pièce de théâtre. À ces attributs du costume qui attestent de l'identité de riche de Franck, nous pouvons ajouter le fait d'héberger Le fils de Papa et d'Anna : Bébé ; car un personnage en difficulté ne saurait récupérer son neveu chez lui à son domicile, dans l'optique d'une vie plus réussie.

Une autre caractéristique, celle de l'établissement de la distance est encore significative dans l'œuvre théâtrale de Marie NDiaye.

### 3. LE COSTUME RHÉTORIQUE

Élément signifiant sur la scène, le costume détient la compétence d'établir la distance symbolique entre personnages, entre comédiens. La tenue ecclésiastique que revêt Tartuffe lui permet de se rapprocher convenablement de la famille de Monsieur Orgon, sans toutefois éveiller de soupçon sur sa fausse dévotion. Même si nombreux sont les membres de la famille qui sondent sa duperie, le costume que revêt Tartuffe les oblige à l'observer de prime à bord, le temps de la collecte de preuves testimoniales de sa fausse dévotion pour enfin convaincre Monsieur Orgon qui ne l'entend pas de cette oreille. La négociation de la distance se fait au moyen du costume. La tenue de dévot joue un rôle de réducteur de la distance, parce que le vêtement « normal » qu'aurait porté Tartuffe le maintiendrait à une certaine distance de la famille ; il ne pourrait à cet instant satisfaire ses objectifs. La tunique dévote réduit la distance, lui permettant, de fait, de s'intégrer dans le cercle familial au point de jouir du mérite de la considération de la famille Orgon au détriment des autres membres de ladite famille. Le costume permet à Orgon de passer d'une distance interpersonnelle voire publique à une distance intime.

Cette possibilité de réduction de la distance au moyen du costume est perceptible et significative dans *Papa doit manger* de Marie NDiaye. En effet, lorsque débute la pièce, c'est le retour, inespéré, de Papa à la maison, après dix années de fugue : une période pendant laquelle son absence brillait de mille feux. Papa arrive très bien distingué dans un ensemble tailleur (un costume au sens non théâtral du terme) de haute qualité qui dit la valeur de son porteur. La luminosité du costume corrobore les propos de Papa :

Mina- Êtes-vous riche ? Il faut de l'argent. Nous n'en avons pas, nous en manquons et, nous dit-elle, ce n'est pas le plus grave, non ce n'est pas le plus grave. Mais il n'en reste pas moins... Que c'est difficile. Alors, si vous avez de l'argent.

Papa [...] je vous donnerai beaucoup, je vous couvrirai de tout ce que vous n'avez pas, si Maman me reprend. (M. NDiaye, 2003, p.15-16).

Mina cède, et laisse entrer Papa car ses vêtements justifient bien son statut de riche. Vu les vêtements, tout porte à croire que Papa est un riche, un « puissant homme d'affaires ». Il profère de nombreuses paroles sur sa richesse au point qu'il en est arrivé à changer de nom. D'Ahmed, il se prénomme Aimé dorénavant comme pour dire qu'il a entièrement fait peau neuve. Mieux, la justification de cet air de richesse est rendue possible par la bouffée d'air qu'il autorise à toute la famille, Zelner y compris. Papa invite tout ce monde dans un somptueux hôtel de Paris : le Nikko.

Papa-je vous invite à l'hôtel Nikko. Nous y dînerons et, Zelner, vous serez des nôtres. Il y a, à l'hôtel Nikko, des choucroutes qu'on se rappelle toute sa vie. Vous nous véhiculerez car j'ai laissé ma voiture à l'aéroport. (M. NDiaye, 2003, p.24).

Mais la scène IV détermine la valeur du costume en révélant la supercherie de Papa. Cette belle parade n'était qu'une farce pour être repris de sa femme. En effet, lorsqu'il arrive à son lieu d'habitation, chez Anna, les spectateurs sont ébahis : le costume fièrement porté par Papa ne lui appartient guère. C'est un prêt à son beau-frère. L'échange pourrait se passer de tout commentaire :

Papa-je suis épuisé

Anna- Était-il bien nécessaire de passer la nuit là-bas ?

Papa-Impossible de faire autrement. Je suis épuisée. Je suis rentré à pied de l'hôtel jusqu'ici, de Paris jusqu'à Courbevoie à pied ! Les chaussures de ton frère me font mal. Je ne comprends pas qu'il les prenne aussi serrés du bout.

Anna-Il vient de téléphoner pour que tu lui rapportes le costume et les souliers dans la matinée. Il a insisté : Dis bien à Aimé que je veux tout avant midi. (M. NDiaye, 2003, p.38).

Ce fulgurant aveu fait du costume un élément central et problématique de la pièce. Le lecteur de la pièce possède la latitude, par un retour aux premières pages, d'analyser le discours sur le costume ; ce que ne peut le spectateur qui a l'obligance mémorielle du ressassement. Papa toujours démuné, sollicite le prêt du costume afin de négocier la distance le séparant de sa famille qu'il a abandonnée il y a dix ans. Conscient du manque de moyens financiers de cette famille livrée à elle-même, son stratagème est de se rapprocher d'elle, qui, bien qu'ayant de faibles ressources se retrouve socialement mieux nantie que Papa et Anna. Une rhétorique du costume naît pour réduire cette distance. En ce sens, il faut entendre par rhétorique « la négociation de la distance entre deux personnes sur un point donné ». Le costume permet, ici, de passer d'une distance considérable à celle de l'intimité. Le fossé creusé par la fugue de dix ans serait comblé par l'ensemble tailleur, comme le costume de dévot de Tartuffe cacherait son « cagotisme ». Le jeu du costume s'orchestre dans la continuation de la fable dramatique soulevant la question suivante : Comment Papa sera-t-il vêtu au cours de ses prochaines apparitions sur la scène ? Cette question, dans la tentative de sa résolution, est source d'infinités de jeu et de sens : les deux options possibles ne pouvant être cumulées sont les suivantes : soit le costume est rendu soit il ne l'est pas. Le choix entrepris par le metteur en scène guidera toute la suite de la représentation théâtrale. Dans cette pièce, aucune option n'est précisée par l'auteur dramatique. La difficulté du choix entre rendre et ne pas rendre le costume se pose chez Papa. Son prochain rendez-vous avec Maman est menacé par cette réclame de la tenue :

Papa.- Il a besoin du costume aujourd'hui, épatant. Je dois revoir ma femme ce soir. Que va-t-elle penser si je me présente à elle sapé comme un miteux ? Rappelle ton frère. Demande-lui de patienter jusqu'à demain. (M. NDiaye, 2003, p.38)

La tenue que revêtira Papa lors de sa prochaine rencontre avec Maman est la résultante du choix opéré par le metteur en scène. Si l'ordonnateur de la représentation théâtrale décide que Papa doit rendre le costume, alors celui-ci se vêtira de manière désinvolte ; ce qui confirmera les doutes déjà proférés par Maman. Dans la seconde acception, celle de conserver le costume, le metteur en scène pourra jouer de cette dynamique de jeu sur le costume pour mettre en scène un personnage normalement protatique<sup>3</sup>. En effet, le jeu dramatique est saisissant avec la possibilité de cette entrée en scène du frère d'Anna réclamant son costume, conduira à figurer une scène de querelle entre sa sœur Anna et lui. Les influences de ladite querelle seront aussi ostensibles dans la politique de casernement de Bébé, le fils de ce concubinage dont s'occupe ce dernier.

La gestualité qu'induit ce costume participe également de la performativité du costume. Le costume théâtral est un ensemble organisé : vêtements (haut et bas), chapeau, casquettes, et chaussures si nécessaires. Dans *Papa doit manger*, les chaussures performant. Les chaussures prêtées par Papa ne sont pas de sa pointure. Elles sont plus petites d'où la gestualité qui s'en dégage ; Papa ayant parcouru toute la distance Paris-Courbevoie à pied. Le jeu du comédien est d'esquisser des douleurs aux pieds, en boitant, en sautant...

Anna.- Était-il nécessaire de passer la nuit là-bas ?

Papa.- Impossible de faire autrement. Je suis épuisé. Je suis rentré à pied de l'hôtel jusqu'ici-de Paris jusqu'à Courbevoie à pied ! Les chaussures de ton frère me font mal. Je ne comprends pas qu'il les prenne aussi serrées du bout. (M. NDiaye, 2003, p.38).

La pièce, *Papa doit manger*, s'écoulant sur une durée de vingt ans (20 ans), il va sans dire que les costumes varieront, figurant l'écoulement du temps. Si pour l'ensemble des personnages, les costumes ne symbolisent pas de divergence, le costume sera, une fois de plus significatif chez Papa. Pauvre et rejeté par sa conjointe Anna, Papa est hébergé par sa fille Mina, qui vit modestement avec son époux. Les ressources financières faisant défaut à tous, Papa devra se contenter des vêtements du mari à sa fille. Pourtant ce dernier est beaucoup plus corpulent que Papa. Les vêtements boursouflés que porte Papa ne jouissent d'aucune candeur. La conscience de Papa ne trahit pas cette déféction des costumes qu'il porte. À l'impossible, nul n'est tenu :

Papa.- Mon gendre me passe les vêtements qu'il ne porte plus. Il est plus large et plus grand que moi, mais je ne peux pas demander qu'on les mette à ma taille. Certainement, je me regarde, et je vois quelqu'un qui ne manque pas d'une certaine distinction. (M. NDiaye, 2003, p.91-92).

Les costumes de Papa, aux différentes séquences de la représentation théâtrale, suscitent de la différence. La négociation de cette différence participe de l'essence des différents costumes qu'il enfle. La majeure partie de ses vêtements ne sont pas d'un premier choix. Ils ont tous appartenu premièrement à une tierce personne. La dynamique structurante du costume de Papa est de participer efficacement à la représentation avec tout le jeu qu'il requiert. Le jeu du et sur le costume se fait double. Outre la tenue en elle-même, la couleur est une

---

<sup>3</sup> Le personnage protatique est un personnage dont on parle mais qui n'est présent dans aucune des scènes de la pièce. Le frère de Anna est protatique car n'apparaissant pas dans la pièce. Mais son apparition serait rendue possible par la réclamation de son costume emprunté par Papa pour bien paraître aux yeux de sa famille.

caractéristique non moins négligeable. Si l'on établit que la tenue de Tartuffe traduit la fonction dévote, de quelle couleur sera-t-elle sur la scène ? Puisque le texte dramatique ne le souligne, cette « ouverture » du texte offre la latitude au metteur en scène de figurer la couleur qu'il trouvera sensible à la cohérence de l'ensemble de la trame dramatique tel qu'il l'a conçue et s'ajustant harmonieusement au décor.

Chez Marie NDiaye également, la couleur de vêtement de Papa n'est pas spécifiée. On aurait tendance à proposer un costume reflétant une couleur vive, de sorte à figer cette couleur dans la mémoire des spectateurs, le temps du dévoilement de la supercherie de Papa. Avec cette dynamique performative du costume, Papa tronque son identité d'Ahmed en Aimé. C'est jouer un rôle différent du sien. L'abolition de la différence entre sa famille et lui passe par le canal du masque refléter par le costume. Comme chez Marivaux, le travestissement est rendu possible par le costume et le changement d'identité. De cette mutation identitaire naît un discours du costume comme reflet de mutation de la catégorie sociale. De pauvre à riche, le costume dit la « nouvelle identité » de Papa ; une identité trouble au point que tous les protagonistes s'en méfient : l'enquête de Zelner finira d'achever Papa. Si chez Marivaux ou Beaumarchais, le déguisement consiste à se rapprocher, le plus souvent d'un être aimé, séquestré par une personne de haute classe sociale, chez Marie NDiaye la négociation de la distance séparant les personnages, notamment Papa et Maman se fonde sur un mensonge planifié de belle lurette. Papa ne se soucie guère d'un amour porté envers sa femme et ses filles. La négociation de la distance a pour but de posséder les fonds financiers de Maman, et de les dépenser avec sa concubine Anna. En un mot, Papa est immoral lorsqu'il entame cette entreprise que lui facilite un tant soit peu le déguisement costumier avant le temps de la « tombée » du masque.

## CONCLUSION

Il convient, à toute fin utile, de retenir que le costume au théâtre n'est pas un élément secondaire. Il participe activement à la progression du jeu. D'une pièce à l'autre, sa valeur scénique fait de lui un outil performatif détenant un potentiel scénique non négligeable dans la dynamique du jeu théâtral. Ainsi avons nous mis en exergue la propension du costume à être l'un des sujets de l'action dramatique. Le costume s'insère donc dans le projet global de l'écriture de la pièce pour aboutir à vêtir l'acteur. Le costume se présente comme une unité performative : la mise en scène doit mettre en exergue. Sa malléabilité crée une dynamique de jeu utile à l'action dramatique. Le costume n'est donc pas un accessoire dans la mise en scène. Le metteur en scène, dès les fondements de la représentation théâtrale, déterminera la conception générale des costumes, car certaines pièces comme *Le bourgeois gentilhomme* fondent leur spécificité sur le costume.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1- Corpus

- NDIAYE Marie, 1999, *Hilda*, Paris, Minuit.
- NDIAYE Marie, 2003, *Papa doit manger*, Paris, Minuit.

- NDIAYE Marie, 2004, *Les serpents*, Paris, Minuit.

## 2- Quelques ouvrages consultés

- BARTHE Roland, 2002, « Les maladies du costume de théâtre » in *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean Loup Rivière Paris, Seuil , pp. 137. 146.
- GUARDIA De Jean, 2009/2, « Les yeux du théâtre », revue Poétique, n°165, , pp. 131-147.
- ISSACHAROFF Michael, 1985, *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti.
- KOFFI Toussaint, Janvier 2018, « Quand les mots font voir : éléments de performativité grammaticale dans le théâtre de Marie NDiaye », Numéro Spécial 1 Épistanalyse, étude réunie par SÉKA Apo Philomène, ISSN 2079-8970, <http://www.epistanalyse.com>
- MARIVAUX, 1964, *Le jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Seuil, p. 277. Œuvres complètes, Edition critique présenté par Jacques Scherer.
- MEYER Michel, 2003, *Le Comique et le Tragique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, Puf.
- MEYER Michel, 2004, *La rhétorique*, Paris, Puf , coll. « Que sais-je ».
- MEYER Michel, 2008, *Principia Rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard.
- OUAKNIME Serge, Mars 2010, « Le costume du théâtre pauvre ou la vérité cachée : Grotowski, le Living Théâtre et le Squat Théâtre », Revue Jeu n°31, p. 56-64.
- PAVIS Patrice, 2014, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, A. Colin.
- PAVIS Patrice, 2016, *L'analyse des textes dramatiques*, Paris, A. Colin.
- RABATÉ Dominique, 2008, *Marie NDiaye*, Paris, éditions Textuel.
- VANDERBORGHT Madeleine, 1923, « Quelques mots à propos des costumes de théâtre », p. 223, in textes réunis par Jean Marie PIEMME