

กลวิธีละครซ่อนละครในบทละครเรื่อง *เลดี้ แมกเรต* ของ ฌอง ฌอเนต์

นายจิรวุฒิ กิจการุณ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส ภาควิชาภาษาตะวันตก

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2556

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)

เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย

The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR) are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE DANS *LES NÈGRES* DE JEAN GENET

M. Jirawut Kitkarul

Ce Mémoire Fait Partie des Études Supérieures  
Conformément au Règlement du Diplôme d'Études Supérieures  
Section de Langue et Littérature Françaises  
Département des Langues Occidentales  
Faculté des Lettres  
Université Chulalongkorn  
Année Académique 2013  
Droit de l'Université Chulalongkorn

Sujet	Le théâtre dans le théâtre dans <i>Les Nègres</i> de Jean Genet
Par	Jirawut Kitkarul
Section	Langue et littérature françaises
Directeur de mémoire	Professeur assistant Piriyaedit Manit, Ph.D.

---

Accepté par l'École des Gradués, Université Chulalongkorn comme faisant partie de la Maîtrise, conformément au Règlement du Diplôme de Maîtrise :

..... Doyen de la Faculté des Lettres  
(Professeur assistant Prapot Assavavirulhakarn, Ph.D.)

Le Jury

..... Présidente  
(Mademoiselle Suwana Satapatpattana, Ph.D.)

..... Directeur  
(Professeur assistant Piriyaedit Manit, Ph.D.)

..... Membre  
(Professeur assistant Paniti Hoonswaeng, Ph.D.)

จิรวุฒิ กิจการุณ: กลวิธีละครซ่อนละครในบทละครเรื่อง *เลส์ แนกรส์* ของฌอง ฌอนเน็ต. (LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE DANS *LES NÈGRES* DE JEAN GENET)  
อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ผศ.ดร.พิริยะดิศ มานิตย์, 100หน้า.

วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษากลวิธีละครซ่อนละครในบทละครเรื่อง *เลส์ แนกรส์* ของฌอง ฌอนเน็ต ประเด็นสำคัญในการศึกษาประกอบด้วยสามหัวข้อใหญ่ ได้แก่ รูปแบบการใช้กลวิธีละครซ่อนละคร แก่นเรื่องความลวง และความเป็นละครที่วิพากษ์ละคร

ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีละครซ่อนละครผูกโยงละครหกเรื่องให้ซ้อนกันห้าระดับ กลวิธีนี้ชวนให้ตระหนักว่าทุกสิ่งปรากฏบนเวทีล้วนเป็นความลวง ไม่ว่าจะเป็นตัวตนทางเชื้อชาติและทางเพศของตัวละคร การกระทำ และเหตุการณ์ต่าง ๆ รวมถึงการใช้ภาษาในการสร้างความเป็นพิธีกรรมและลักษณะของวาทกรรมอาณานิคม นอกจากนี้ กลวิธีดังกล่าวยังทำให้นื่องเรื่องอ้างอิงถึงบทละครเรื่องอื่น ทั้งยังผสมผสานขนบละครตะวันตก หลากหลายยุค บทบาทของผู้ชมไม่ใช่เพียงแค่ดูการแสดงเพราะผู้ชมมีอิทธิพลต่อการแสดงด้วย ผู้ชมต้องปรับวิธีการดูละครของตนเพื่อที่จะสามารถเข้าใจบทละครเรื่องนี้

ภาควิชา.....ภาษาตะวันตก..... ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชา.....ภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส..... ลายมือชื่ออ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....

ปีการศึกษา...2556...

##5380110122 : LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

MOTS CLÉS : THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE / LES NÈGRES / JEAN GENET

JIRAWUT KITKARUL : LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE DANS *LES NÈGRES* DE JEAN GENET. DIRECTEUR DE MÉMOIRE : PROFESSEUR ASSISTANT PIRIYADIT MANIT, Ph.D., 100pp.

Ce présent travail a pour objectif d'analyser la technique du théâtre dans le théâtre dans *Les Nègres* de Jean Genet. L'étude se compose de trois parties : la mise en place du procédé, le thème des illusions et le métathéâtre.

L'auteur met en jeu le théâtre dans le théâtre en vue de superposer six jeux dans les cinq niveaux de la représentation. Grâce à ce procédé, le spectateur se rend compte que tout ce qui est sur la scène est illusoire : l'identité raciale et sexuelle des personnages, les actions et les événements, la langue cérémonieuse et la langue coloniale. En outre, à travers la technique du théâtre dans le théâtre, on voit que le texte se réfère aux théâtres anciens et combine les conventions du théâtre occidental de différentes écoles. Un tel théâtre demande que le spectateur ne soit plus passif. Son intervention au jeu est évidente et il lui faut changer sa manière d'apprécier cette œuvre d'art afin de comprendre la pièce.

Département : ..Langues occidentales..... Signature de l'étudiant.....

Section : .Langue et littérature françaises... Signature du Directeur de mémoire.....

Année académique : ...2013...

## REMERCIEMENTS

Qu'il me soit permis d'exprimer ma gratitude la plus profonde au Professeur assistant Piriya Manit, Ph.D., mon Directeur de mémoire, pour ses conseils éclairés et son encouragement constant. Grâce à son aide et à sa présence, mon travail se réalise dans le meilleur état possible. Je voudrais remercier également Professeur assistant Paniti Hoonswaeng, Ph.D., qui m'a souvent fourni des informations utiles et m'a suggéré des idées brillantes au cours du travail et même avant la genèse de ce mémoire. Que Madame Julie POMPONI, qui a bien voulu consacrer son temps à la correction des fautes de langue, me permette d'exprimer ici mes remerciements les plus sincères. Je tiens encore à remercier les professeurs de la Section de Français, Natthaporn Kanjanapinyowong, Naya Sucha-xaya, Piriya Kajornsakbampen, mes collègues, mes amis et ma famille, sans lesquels je ne serais pas arrivé à ce point.

## TABLE DES MATIÈRES

	Pages
บทคัดย่อไทย .....	iv
RÉSUMÉ .....	v
REMERCIEMENTS .....	vi
CHAPITRE I INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE II LA MISE EN PLACE DU PROCÉDÉ .....	3
1. Les définitions .....	3
1.1 Le théâtre .....	3
1.2 Le théâtre dans le théâtre .....	6
2. La mise en place du théâtre dans le théâtre .....	9
CHAPITRE III L'UNIVERS DES ILLUSIONS .....	20
1. La question de l'être .....	20
1.1 L'identité raciale .....	20
1.2 L'identité sexuelle .....	40
2. La question du faire .....	42
2.1 Le meurtre .....	43
2.2 L'amour .....	44
2.3 La vengeance religieuse .....	47
3. La question du dire .....	49
3.1 La langue familière et la cérémonie intime .....	49
3.1.1 « tu » ou « vous » ? .....	50
3.1.2 Les mots familiers .....	53
3.2 L'injonctif et le contrôle de la cérémonie solennelle .....	54
3.3 Les figures de style et le récit colonial .....	56
3.3.1 La reproduction du discours colonial .....	56
3.3.2 La destruction du discours colonial et des réalités sur la scène .....	63

	Pages
CHAPITRE IV LE MÉTATHÉÂTRE .....	68
1. Le jeu intertextuel .....	68
1.1 Le théâtre qui parle du théâtre verbal .....	68
1.2 Le théâtre qui parle du théâtre musical .....	76
2. Les allusions aux conventions du théâtre occidental .....	77
2.1 Le personnage .....	78
2.2 Le jeu .....	79
2.3 La scène .....	81
2.4 L'objet .....	82
3. <i>Les Nègres</i> : école du spectateur .....	84
CHAPITRE V CONCLUSION .....	88
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES .....	90
APPENDICES .....	95
Appendice A : Le changement de spectacle sur scène .....	96
Appendice B : L'emboîtement des théâtres présentant les intrigues et les acteurs de chaque théâtre .....	97
Appendice C : Les éléments constitutifs de l'intrigue dans chaque théâtre selon le niveau de représentation .....	98
BIOGRAPHIE .....	100



## CHAPITRE I

### INTRODUCTION

Le « théâtre dans le théâtre » est la technique chère à Jean Genet. Dans *Les Bonnes*, sont mises en scène deux sœurs, Solange et Claire, domestiques de Madame et de Monsieur. Leur état social, leur passion pour Madame, pétrie de haine et de jalousie, leur inspirent un comportement tourmenté, à l'image de l'ambiguïté de leurs sentiments. Ainsi leur arrive-t-il de jouer, en l'absence de Madame, des scènes où l'une ou l'autre se travestit en lui empruntant fards et parfums tandis que sa sœur feint de la servir.

Dans *Le Balcon*, l'action se passe à l'intérieur d'un bordel dirigé par Madame Irma. Ses nombreux salons et ses pensionnaires dévouées permettent aux amateurs d'assouvir leurs fantasmes les plus affolants en leur offrant généreusement de devenir à volonté général, évêque ou juge. Ainsi *Le Balcon* est-il le temple de l'érotisme et de l'imaginaire.

Dans *Les Nègres*, un groupe de Nègres donne la représentation rituelle de ses ressentiments et de son désir de vengeance devant un groupe de Blancs.

Pour ceux qui s'intéressent aux théâtres de Genet, le problème du théâtre dans le théâtre n'est donc pas à négliger. Dans le présent travail, nous nous proposons d'étudier la technique du théâtre dans le théâtre telle qu'elle se présente dans *Les Nègres*, où la technique est mise en place d'une manière si artistique que la pièce arrive à mettre en relief ses messages essentiels.

Cette étude se divise en trois parties. En premier lieu, nous étudions l'enchâssement des théâtres à l'intérieur des *Nègres*. Ensuite, nous montrerons que le théâtre dans le théâtre permet de souligner le sens de la pièce, surtout en ce qui concerne le thème de l'illusion qui semble dominer ce théâtre. Dans la dernière partie, on verra que, en raison de l'enchâssement d'une pièce dans une autre, *Les Nègres* se

révèlent un théâtre qui parle du théâtre : la métathéâtralité est une des essences de cette pièce<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Dans les pages qui suivent, nous nous référons au *Théâtre complet* de Jean Genet, édition Bibliothèque de la Pléiade, présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy, Gallimard, 2002.

## CHAPITRE II

### LA MISE EN PLACE DU PROCÉDÉ

Ce chapitre a pour but d'étudier la présence de la technique « théâtre dans le théâtre » dans *Les Nègres*. Nous nous demanderons à quel moment il y a une représentation « secondaire », ou une pièce enchâssée, et comment cet élément est emboîté dans la pièce enchâssante. Or, une telle analyse n'est pas si simple. Elle exige une démarche préliminaire, puisque le terme du théâtre ainsi que celui du théâtre dans le théâtre sont problématiques. Chacun de ces termes ne présente pas un sens univoque pour tout le monde ; les théoriciens, ainsi que les praticiens, les entendent différemment. Il nous est donc important de traiter d'abord les significations de ces deux termes problématiques afin d'en trouver les définitions qui nous paraissent les plus appropriées pour les études ultérieures de notre recherche.

#### I. Les définitions

##### 1.1 Le théâtre

« Le théâtre est proprement le bâtiment, le spectacle est ce qu'on y va voir. Les comédiens vont au théâtre aussi bien que tous ceux qui y ont affaire. Le public payant va au spectacle. »

Ci-dessus est la définition du « théâtre » donnée par le dictionnaire *Littré* (cité par Corvin 2001 : 1550). Nous trouvons que le théâtre et le spectacle sont différents mais vont ensemble. Le dictionnaire *Le Petit Robert* montre une relation plus étroite entre ces deux termes. Il divise des significations du « théâtre » en deux grands groupes : l'un désigne l'édifice où l'on va voir un spectacle, l'autre indique l'art dont les personnages emploient des signes verbaux et des signes du corps, ou le spectacle lui-même. Nous remarquons qu'on tend à assimiler le « théâtre » au « spectacle ». De plus, ces termes sont parfois interchangeables.

Ce qu'on appelle « spectacle », on en trouve plusieurs dans *Les Nègres* : le pantomime, la danse, le chant et le jeu de rôle. Les Nègres jouent pas mal de pantomimes. Ils ferment les yeux, leurs bouches et tiennent les mains sur les oreilles afin de disparaître de la scène et d'ignorer une proposition de Diouf concernant le compromis avec les Blancs (p.491). Une autre fois, ils s'éloignent de Village et Vertu, se détournent et cachent leur visage dans leurs mains pour disparaître parce qu'ils n'acceptent pas le jeu de ces deux personnages (p.496). Du côté des Blancs, le Valet hurle « en silence quelques mots à l'oreille du Gouverneur » quand Village explique son amour et sa haine pour Vertu (p.493). L'exemple le plus flagrant serait le jeu du Masque. Le Masque « s'assied sur un invisible tabouret et joue [...] sur un invisible piano. » Il s'agenouille avec les mains jointes et lève les yeux vers le ciel pour prier (pp.511-512). Souvent, il joue aussi le mimodrame, une sorte de pantomime avec le mutisme, sans expression du visage (Corvin 2001 : 1109). Le spectateur voit plusieurs fois qu'il semble que les personnages entendent la parole du Masque qui, en fait, reste silencieux (p.506, p.507, p.509, p.512).

La danse et le chant sont également présents. Les Nègres dansent au début de la pièce autour d'un catafalque avec « une sorte de menuet sur un air de Mozart » (p.478) ; à la fin de la pièce, ils dansent autour d'un autre catafalque avec les « premières mesures du menuet de Don Juan » (p.542). La similitude de la danse et de la musique dans les deux temps montre le caractère cyclique – on termine un jeu avec le début d'un autre. Il est d'ailleurs curieux de constater que ce type de spectacle est lié à la sexualité et à la mort. Quand la Cour est en Afrique, elle s'aperçoit que la danse venant avec la nuit peut l'amener au piège et à la perte de leur hégémonie, voire à la perte de leur vie (p.524) ; Bobo fait une danse obscène pour encourager Village à continuer le jeu du meurtre (p.506) ; Village et les Nègres dansent pour ensorceler la Victime avant de la violer et de la tuer (p.508). Pour introduire la mort et préparer le sentiment violent des personnages qui pensent commettre un meurtre, le dramaturge a également recours au chant. Normalement, on chante pour être écouté, mais quand on chante sur la scène, c'est aussi pour être vu. Le chant devient ainsi un spectacle. Les Nègres chantent trois fois : quand le cercueil est enfumé par la fumée de cigarette (p.486) ; quand Diouf change de rôle et devient la Victime (p.504) ; et quand Village

va entrer dans la chambre de la Victime pour la violer et la tuer (p.516). L'atmosphère sauvage et funèbre se produit avec le chant.

Le jeu de rôle est le « jeu dans lequel les joueurs incarnent des personnages (d'une narration) » (*Le Petit Robert*). Dans cette pièce, les spectateurs voient les personnages interpréter des rôles. À la base, nous avons des acteurs interprétant le rôle des Noirs. Ces derniers sont les personnages-comédiens qui jouent le rôle des Nègres et le rôle des Blancs. Dans ces rôles, les personnages interprètent encore d'autres rôles. La scène qui nous sert d'exemple est celle de la deuxième version du meurtre. Diouf devient Marie ; Félicité la mère de Marie ; Bobo la boulangère ; Neige Suzanne ; Archibald l'aviateur. Nous pourrions même dire que la pièce totale est un jeu de rôle.

Bien que le mot « théâtre » puisse dans bien des cas remplacer le mot « spectacle » ou vice versa, il reste encore la différence entre les deux termes. Le spectacle est l' « ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard. » (*Le Petit Robert*). L'essence du spectacle est donc qu'il s'agit de n'importe quelle activité destinée à être vue. Quant au théâtre, c'est un « art visant à représenter devant un public [...] une suite d'événements où sont engagés des êtres humains *agissant et parlant*. » (*Le Petit Robert* ; c'est nous qui soulignons). Ainsi le théâtre demande toujours l'ensemble de la parole et de l'expression du corps tandis que le spectacle peut être réalisé sans aucune expression verbale. En ce sens, le théâtre n'est qu'un type de spectacle.

Même si le pantomime, la danse et le chant se présentent tout au long du texte, leur existence dépend du jeu de rôle. Les Nègres et la Cour dansent, chantent et font des gestes mimiques selon le rôle qu'on leur attribue. Le jeu de rôle est ainsi le type de spectacle le plus important dans cette pièce parce qu'il contrôle tous les personnages et génère le dynamisme du texte. D'ailleurs, le jeu de rôle exige que l'acteur fasse des gestes et des paroles qui correspondent au rôle. Parmi les types de spectacle, le jeu de rôle s'assimile mieux au théâtre qui désigne, comme nous venons de le voir, « art visant à représenter devant un public [...] une suite d'événements où sont engagés des êtres humains *agissant et parlant*. » Nous allons donc utiliser le mot « théâtre » dans ce sens dans les analyses qui suivent.

## 1.2 Le théâtre dans le théâtre

Par le « théâtre dans le théâtre », certains théoriciens entendent le jeu du « regard dans le regard ». Georges Forestier et Anne Ubersfeld en sont des exemples. Celui-là dit

« La seule constante qui permet de discerner l'apparition du procédé [théâtre dans le théâtre], c'est l'existence de « spectateurs intérieurs ». Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur. Dès lors un quelconque divertissement intercalé dans une pièce ne peut être considéré comme un spectacle intérieur que s'il constitue un *spectacle pour les acteurs* de la pièce-cadre. »

(Forestier 1996 : 11)

Tandis que Ubersfeld dit

« Il existe un certain nombre d'œuvres qui supposent la présence à l'intérieur de l'espace scénique d'un autre espace, où prend place une représentation théâtrale. La situation est alors la suivante : les spectateurs de la salle regardent d'autres spectateurs (qui sont des acteurs) regarder une représentation donnée par d'autres acteurs : figuration en abîme de l'acte théâtral. »

(Ubersfeld 1996 a : 84)

Les deux spécialistes du théâtre mettent ainsi l'accent sur le regard intérieur ou la présence des personnages regardant, et Ubersfeld souligne en outre la question de l'espace. Pour le spectateur proprement dit qui a déjà lu le texte ou qui sait en avance que Genet tient à ce que « cette pièce [soit] destinée à un public de Blancs » (p.475), il se rend compte du regard blanc obsédé par les Noirs. Les spectateurs blancs ne sont pas les acteurs parce qu'ils ne jouent rien, mais leur regard hante les acteurs noirs et pousse ceux-ci à jouer le rôle des Nègres. C'est plutôt la Cour qui est manifestement l'actrice regardant. Sur le balcon, elle voit tout ce qui se passe sur la scène dès le

début jusqu'à la moitié de la pièce. Pourtant, elle est spectatrice dans la pièce par excellence seulement quand elle reste sur le balcon. Les Nègres, eux aussi, regardent et critiquent les jeux presque tout le temps. Ils voient leurs propres jeux et le jeu de la Cour. Mais quand ils commencent à jouer avec cette dernière, on ne peut plus les considérer comme spectateurs intérieurs, puisqu'ils ne critiquent rien et jouent en harmonie avec la Cour. L'acteur regardant absent, la définition du théâtre dans le théâtre en tant que regard dans le regard ne semble plus valide.

Malgré l'absence du regard intérieur, le spectateur proprement dit se rend bien compte que le jeu de théâtre dans le théâtre y est encore. On voit les Blancs enlever de temps en temps leur masque. Cette action nous montre qu'il y a au moins deux théâtres qui se superposent. Comment peut-on expliquer cette présence du théâtre dans le théâtre sans avoir recours à la définition du regard dans le regard qui n'est plus pertinente ?

Manfred Schmeling, en étudiant la technique du théâtre dans le théâtre, s'intéresse plutôt au jeu de l'enchâssement des intrigues. D'après lui, pour qu'il y ait le théâtre dans le théâtre, il faut que la pièce intérieure soit plus ou moins autonome en possédant sa propre intrigue et que cette intrigue-là soit incluse dans l'intrigue de la pièce-cadre.

« La notion de « pièce » implique une autonomie relative et une certaine intégrité artistique. Or cette autonomie du jeu intercalé ne se trouve guère dans le théâtre moderne. Dans *En attendant Godot* de Beckett, le « jeu » devient sujet de la pièce sans pour autant constituer une pièce dans la pièce. Par contre « Le Meurtre de Gonzague » dans *Hamlet* est une mise en scène complète d'un drame à l'intérieur d'un drame plus vaste. Une intrigue secondaire est incluse dans une intrigue primaire. La notion d'intrigue présuppose déjà une certaine unité dramatique du jeu théâtral au second degré. Et avec la disparition de l'intrigue dans une partie du théâtre moderne, disparaît aussi cette forme complète du *théâtre dans le théâtre*. »

(Schmeling 1982 : 5-6)

Ce critique ne s'intéresse donc pas au regard des personnages. Il met l'accent sur l'autonomie et l'intégrité de la pièce enchâssée dans la pièce enchâssante. Si le jeu intercalé a une intrigue indépendante à un certain degré et s'il joue un rôle important pour le texte entier – c'est-à-dire que son existence n'est pas rudimentaire – nous considérons son apparition comme la présence du théâtre dans le théâtre. Même si le théâtre dans le théâtre ne se présente pas dans une forme complète – le jeu intercalé ne constitue pas clairement un autre niveau de la représentation, à cause de la logique de la succession des thèmes, des lieux ou des temps de l'action des personnages ou grâce à la finesse du style de la composition du dramaturge –, le procédé existe toujours.

Toutefois, la définition donnée par Schmeling pose encore un problème concernant le terme « intrigue ». Certes, ce mot signifie l' « ensemble des événements qui forment le nœud d'une pièce de théâtre » (*Le Petit Robert*), mais on pourrait se demander comment distinguer une intrigue centrale des intrigues secondaires. Une intrigue qu'un critique juge comme moins importante doit-elle avoir une telle valeur aux yeux d'autres critiques ? Il semble que le critère dépend du lecteur plus que du texte lui-même. En outre, un grand nombre d'œuvres littéraires qui sont composées de plus de cent pages, quelquefois trois centaines ou cinq centaines de pages même, ont plusieurs intrigues mais restent souvent le théâtre ou le récit au premier degré. Autrement dit, le nombre d'intrigues et la présence du théâtre dans le théâtre n'entretiennent pas une corrélation significative.

De toute façon, si nous comprenons le terme « intrigue » comme un espace plutôt qu'une action, nous aurons une définition utile. Nous avons déjà remarqué que Ubersfeld a vu le théâtre dans le théâtre de cette manière.

« Il existe un certain nombre d'œuvres qui supposent la présence à l'intérieur de l'espace scénique d'un autre espace, où prend place une représentation théâtrale. »

(Ubersfeld 1996 a : 84)

Même Schmeling, il s'intéresse également à la question de l'espace et de la temporalité.



« On peut dire que le *théâtre dans le théâtre* dans sa forme idéale est un élément intercalé dans un drame, qui dispose de son espace scénique propre et de sa propre chronologie – de telle façon qu’il s’établit une simultanéité spatiale et temporelle de la sphère scénique et dramaturgique. »

(Schmeling 1982 : 7-8)

Un espace théâtral permet à l’acteur d’interpréter un rôle. Si le « théâtre dans le théâtre » signifie l’ « espace dans l’espace », un personnage devient tout de suite un personnage-comédien, qui peut jouer d’autres rôles que son rôle primaire. Nous avons déjà montré que les Noirs jouent le rôle des Blancs et le rôle des Nègres. Ceux-ci jouent encore d’autres rôles dans la scène du meurtre de la Victime. Ainsi, l’idée de l’espace en relation avec le jeu de rôle correspond bien à cette pièce. Nous allons utiliser cette définition du procédé dans le reste de l’analyse.

Ayant défini la technique, nous nous demandons comment les théâtres sont emboîtés.

## **II. La mise en place du théâtre dans le théâtre**

Que voit-on sur la scène des *Nègres* ? En Afrique, tous les soirs, les Nègres tuent un Blanc et en font un spectacle. Avant que le théâtre ne commence, un Nègre prénommé Village a tué une Blanche, qui sera représentée sur la scène par un catafalque. Les autres Nègres sont également complices de ce crime. Ils invitent la Cour, c’est-à-dire les Blancs, à venir les juger. À la scène d’ouverture, les Nègres sont en train de faire un rituel, avec une danse, autour du catafalque situé au centre de la scène en bas et la Cour entre sur la plate-forme à gauche en haut. En voyant l’arrivée des Blancs, les Nègres arrêtent leur jeu. Archibald présente tous les personnages sauf Diouf. Il insiste sur le fait que le spectacle prend une certaine distance avec la réalité. Le Valet et le Missionnaire ne trouvent pas leur chaise et doivent être debout. Quand les Nègres reprennent leur jeu, Félicité la reine des Nègres va s’asseoir dans un fauteuil au palier de droite, face à la Cour. Ville de Saint-Nazaire quitte le jeu sur la scène pour participer à un autre jeu dans la coulisse concernant un procès contre un Nègre ayant tué un Blanc. Grâce à Ville de Saint-Nazaire, les autres personnages sont

au courant de tout ce qui a lieu. Un peu plus tard, Village le meurtrier raconte que Monsieur Hérode Aventure et lui ont tué une clocharde. Les Nègres sentent la puanteur ; ils fument. Tous les Nègres, sauf Diouf et Vertu, accusent Village de n'avoir pas tué la Blanche avec aversion. Quant à Diouf, pour représenter cet événement, il pense qu'il vaut mieux en faire un simulacre avec moins de cruauté et plus de beauté. Les Nègres n'acceptent pas cette idée. Peu après, Village avoue son amour à Vertu la prostituée tandis que la Reine somnole. Une fois réveillée, elle parle avec Vertu. Les Nègres ne cessent d'accuser Village. Celui-ci dit plus tard que lui seul a tué une femme mariée, non une clocharde. Les Nègres décident de faire une représentation de ce meurtre. Village sera lui-même ; Diouf la victime prénommée Marie ; Félicité la mère de Marie ; Bobo la boulangère ; Neige la sœur de Marie prénommée Suzanne ; Archibald l'aviateur. Vertu n'a aucun rôle mais elle sera toujours présente près de Village. Quand les personnages aident Diouf à se maquiller et à s'habiller, on invite un spectateur réel à monter sur scène pour prendre le tricot de Diouf. La Reine ne peut pas supporter le spectacle et sort pleurer. Bobo retire des jupons de Marie cinq poupées représentant les membres de la Cour ; elle les dispose sous le balcon où se trouvent les Blancs. Puis, le spectateur qui a pris le tricot regagne sa place. Village et Marie disparaissent derrière un paravent et ont une relation sexuelle. Cette dernière y est tuée. La Reine rentre dans la scène. Cette fois-ci Diouf, qui a joué le rôle de Marie, l'accompagne en portant un masque blanc comme les membres de la Cour. Il devient maintenant la Mère, un des personnages blancs. Le spectacle du meurtre fini, la Cour descend du balcon pour aller juger les Nègres. Ivre, elle entre à reculons à droite de la scène en bas. Le tribunal se tient mais il ne peut juger personne parce qu'aucun crime ne s'est produit réellement. Le catafalque est vide ; le crime est illusoire. Afin de se libérer de l'oppression des Blancs dans leur mentalité, les Nègres décident de tuer la Cour. Félicité et la Reine s'échangent d'abord quelques clichés sur le colonialisme et l'anticolonialisme. La joute oratoire est interrompue par des explosions de pétard et des reflets d'un feu d'artifice qui se produisent soudainement. Les Noirs qui ont joué le rôle des membres de la Cour enlèvent leurs masques et discutent avec les Noirs qui ont joué le rôle des Nègres sur la situation dans la coulisse – la mort de ce Nègre-là. Ils conviennent de terminer le plus vite possible leur jeu. Ceux qui interprètent le rôle des Blancs reprennent leurs

masques. Pas longtemps, les Blancs se font enfin tuer. Village et Vertu parlent ensemble ; elle accepte son amour. Le théâtre se clôt par une danse de tous les personnages autour d'un nouveau catafalque au fond de la scène.

Là-haut est une description pure et simple du texte tel qu'il est représenté sur la scène. Nous remarquons que seul le résumé du texte ne nous permet guère de saisir la relation logique des actions. Nous préférons diviser le texte entier en trois phases, selon le changement du spectacle concret sur la scène : la première phase comprend les jeux variés des Nègres dont la scène du meurtre de la Victime, la deuxième le jeu de la Cour quand elle descend du balcon et devient ivre, la troisième le jeu que la Cour et les Nègres réalisent en collaboration à la fin de la pièce (Voir l'appendice A).

Dès le début jusqu'à la moitié de la pièce, les Nègres sont les acteurs principaux. Ce qu'ils jouent, puisque c'est le premier jeu présenté au spectateur, est codifié comme l'intrigue A. Aussitôt que A se présente, par une danse funèbre à la scène d'ouverture (p.479), un autre théâtre est révélé : la Cour voit le spectacle des Nègres (*Ibid.*). Cette action de la Cour fait partie du deuxième jeu, l'intrigue B. Puis, le texte devient plus intéressant quand les Nègres aperçoivent tout de suite la présence de la Cour. Ils montrent leur pleine conscience du théâtre qu'ils ont joué ainsi que celui qu'ils vont jouer (pp.479-481). Plus tard, Archibald peut même critiquer ces jeux (pp.482-483, pp.488-489, p.492, etc.). Par conséquent, les Nègres restent dans un autre espace scénique. Regardés par la Cour, ils voient tout ce qu'ils jouent eux-mêmes. Tel est le statut de l'intrigue C. D'ailleurs, lorsque les Nègres créent un désordre sur la scène, ils font un autre jeu dans la coulisse : un Nègre tue un Blanc et sera arrêté et poursuivi en justice – l'intrigue D. Ville de Saint-Nazaire est le seul personnage qui participe directement à ce jeu. Son va-et-vient marque l'apparition de cette intrigue (p.483, pp.489-490, pp.517-518). Quand celui-ci reste dans la coulisse, les autres Nègres introduisent le meurtre d'une Blanche commis par Village – l'intrigue E. D'abord, Village raconte ce qui s'est passé mais il ne joue pas la scène (pp.484-488). Nous considérons que E<sub>1</sub> est seulement un récit, non un théâtre. Peu après, Village et les autres Nègres, sauf Vertu, jouent la scène en prenant des rôles (pp.502-516). Il est donc évident que E<sub>2</sub> est un théâtre inséré encore une fois dans A. Quant à D, son statut est ambigu. Il semble qu'il a lieu au même moment que A mais, en même temps, il est englobé par A et partage le même public que E. Il reste à la fois

dans et hors de A. Cette première phase est la plus longue parmi les trois (pp.479-522). Elle illustre la complexité du regard et la non-pertinence des événements.

Dans la deuxième phase, la structure du spectacle change considérablement. Le nombre de théâtres réduit de cinq à deux ; le niveau d'emboîtement diminue de quatre degrés à deux degrés. Avant, les Nègres sont les acteurs dans A. Maintenant, la Cour les remplace. Les Nègres ne jouent pas dans cette phase ; ils restent spectateurs intérieurs dans C dès la phase dernière. Cette deuxième phase est la plus courte (pp.522-526). Elle sert de transition entre la première et la troisième, afin de préparer le spectateur réel pour un autre style de spectacle.

Une fois que le procès judiciaire contre les Nègres se tient, il n'y a plus de spectateur intérieur. Les Nègres et la Cour jouent ensemble. Dans cette phase, on ne voit que A sur la scène. Il est révélé que le crime, la Victime et même le catafalque n'existent pas. Ce sont des fictions pour divertir les Blancs. Comme la Cour n'arrête pas de se vanter de son pouvoir supérieur, les Nègres commencent à se fâcher et pensent se venger. La Reine et Félicité engagent un combat verbal. Soudain, des explosions de pétards et des reflets d'un feu d'artifice se produisent (p.533). On pourrait dire que l'intrigue D qui semble être accomplie dès la première phase revient à la scène, juste quelques secondes. Pourtant, cet événement incite les membres de la Cour à enlever leurs masques (*Ibid.*). Nous savons que la Cour l'actrice se situe dans A, la Cour la spectatrice dans B. Démasqués, les membres de la Cour sont appelés d'après la didascalie « celui qui tenait le rôle du Valet, celui qui tenait le rôle du Missionnaire, celle qui tenait le rôle de la Reine, celui qui tenait le rôle du Gouverneur, celui qui était le Juge » (pp.533-535). Les personnages qui étaient la Cour sont alors en ce moment dans un autre espace scénique couvrant l'intrigue B – l'intrigue F. La brève apparition de D fait penser que D se déroule encore, en parallèle avec F. Cette dernière englobe toutes les autres intrigues antérieures, sauf D qui est un cas exceptionnel. Les acteurs ne sont ni les Nègres ni les Blancs, mais les Noirs du même groupe. Ils discutent et décident de terminer le plus vite possible le jeu interrompu. Tous les personnages reportent leurs rôles dans l'intrigue A. Nous remarquons que l'intrigue C revient également quand Archibald veut que le Gouverneur change de place sa mort (p.537). Au même moment que chaque membre de la Cour est tué, Village et Vertu parlent de l'amour, sujet interdit parmi les Nègres

(pp.537-542). Avant de clore la pièce, Archibald remercie les acteurs interprétant le rôle de la Cour (p.541). Ces événements montrent un saut de l'intrigue A à l'intrigue F. La scène finale est une danse autour d'un nouveau catafalque. Elle marque donc la continuité de A qui se renouvelle toujours.

Pour résumer, *Les Nègres* contiennent cinq niveaux de la représentation, cinq théâtres, un récit et un récit-théâtre (Voir l'appendice B). Au premier degré, les Noirs sont les acteurs de l'intrigue F. On peut diviser ces derniers en deux groupes : ceux qui portent des noms et les anonymes. Les Noirs sans noms jouent le rôle des Blancs (ou de la Cour) dans l'intrigue B au deuxième degré. Ils regardent les Nègres, qui sont joués par les Noirs avec des noms et dont le rôle actuel dans l'intrigue C au troisième degré est de regarder les autres jeux dedans. Au quatrième degré se trouve le jeu central dans lequel se déroule toute la pièce – l'intrigue A. Longue et compliquée, elle peut être fragmentée en trois phases : quand les Nègres jouent, quand la Cour joue, et quand les deux partis jouent ensemble. Insérée dans A, l'intrigue E crée le théâtre au cinquième degré. Elle se présente d'abord en tant que récit raconté par Village, puis en tant que théâtre joué par les Nègres. Il reste encore un jeu-récit hybride, l'intrigue D, qui partage à la fois le caractère du théâtre aux cinquième, quatrième et premier degrés. Ville de Saint-Nazaire est le narrateur-acteur de cette intrigue quand elle se situe entre les cinquième et quatrième degrés.

Nous étudions maintenant les éléments constitutifs de l'intrigue dans chaque théâtre selon le niveau de la représentation. L'appendice C illustre les informations importantes de chaque intrigue.

Les théâtres dans cette pièce peuvent être classés en deux types : les théâtres d'action et les théâtres de critique. Le premier type montre des actions concrètes telles que le déplacement des personnages et l'emploi des objets. Il plane sur les jeux aux quatrième et cinquième degrés. Le deuxième type présente les commentaires des personnages à l'égard du jeu (des jeux) qu'ils voient. Il couvre les jeux aux premier, deuxième et troisième degrés.

Nous traitons d'abord des théâtres d'action. Nous avons vu que l'intrigue A contrôle la structure de la pièce dès le début jusqu'à la fin. Elle se divise en trois phases. Primo, les Nègres montrent le caractère type des Nègres. Ils ne connaissent

pas l'amour dans toutes les formes. Archibald ne permet pas à Village d'utiliser le mot de « père » parce que ce mot connote l'affection ; Village ne peut pas aimer ni la Victime, qui est Blanche, ni Vertu, qui est Nègre, selon le rôle du Nègre. Puants et indociles, les Nègres peuvent tromper les autres et trahir même leur parti. Ils détestent les Blancs et sont toujours cruels avec eux. Secundo, la Cour présente le caractère type des Blancs. Orgueilleuse de sa civilisation et du christianisme, elle ignore la qualité humaine et la culture des Nègres. Elle essaie de se montrer vertueuse et raisonnable mais nous voyons que plusieurs fois, elle se contredit au profit de l'argent, de la richesse des sources naturelles et des produits dans les colonies. De toute façon, ce que nous essayons d'expliquer est peu clair et mal groupé dans le texte originel. On pourrait dire qu'en général, les Nègres mettent l'accent sur la négritude dans la première phase et les Blancs insistent sur la blanchitude dans la deuxième phase. Mais en fait, les deux actions se dispersent partout et apparaissent souvent ensemble. Les deux premières phases préparent le spectateur proprement dit à ce qui est nouveau, à un bouleversement dans la troisième phase. Tertio, la scène du procès contre les Nègres en charge du meurtre d'une Blanche se tient. Plus tard, la situation change. Les Nègres décident de se venger en tuant la Cour. Les trois phases sont successivement présentées dans un lieu (des lieux) imprécis et dans un temps qui est également indéterminé. Si nous prenons le côté des Nègres qui sont toujours dans le même endroit dès la danse des funérailles jusqu'à la tuerie des Blancs, il n'y a qu'un seul lieu. Si nous prenons le côté des Blancs qui voyagent de haut en bas – ou de l'Europe en Afrique – il y a deux lieux. Nous savons seulement que la troisième phase se passe en Afrique. Pour le temps, toute la pièce indique que le jeu se déroule pendant une nuit. Or, le meurtre de Village, le voyage de la Cour et les autres petits jeux des Nègres, tout cela en une nuit, cela est impossible. De ce fait, nous ne sommes pas sûrs du lieu ni du temps dans cette intrigue. Les Nègres dans C et la Cour dans B regardent la première phase de A ensemble, mais pour le reste, seuls les Nègres sont le spectateur.

L'intrigue E est présentée en deux versions. E<sub>1</sub> est un récit rapporté par Village à l'intention des autres Nègres. D'après ce récit, Village lui-même et Monsieur Hérode Aventure ont tué une clocharde, qui est blanche, sur un pont avant le commencement du jeu d'aujourd'hui des Nègres. Ils ont donc commis un crime

pendant la soirée. Mais plus tard, Village change d'histoire. Il renonce à E<sub>1</sub> et se met à raconter E<sub>2</sub> (p.502). Il s'agit toujours d'un meurtre d'une Blanche. Pourtant, cette fois est un jeu théâtral avec quelques traits du récit. Par exemple, le narrateur – Village – est présent et il dirige le jeu (p.503). Les acteurs de cette intrigue sont nombreux : Village, Diouf, Félicité, Bobo, Neige, et Archibald. Ils jouent la scène du meurtre dans un bar au crépuscule. Les Nègres sont le premier public de ce spectacle ; la Cour est le deuxième.

L'intrigue D est une intrigue hybride dans deux sens : elle est un jeu-récit et elle se situe dans les trois degrés de la représentation. D'une part, elle est un récit ayant un caractère ludique parce qu'elle est principalement présentée par la narration dont Ville de Saint-Nazaire est le narrateur. Il raconte un procès contre un Nègre qui a tué un Blanc. Même s'il assume le rôle du narrateur, il reste toujours un personnage. Comme les autres Nègres, il est introduit par Archibald au début de la pièce (p.479). Tout ce qu'il relate se déroule hors de la scène. Le spectateur ne voit pas les événements rapportés et n'est jamais sûr si le récit de Ville de Saint-Nazaire est crédible. Nous ne savons ni le lieu ni le temps où se trouve la situation. Nous savons seulement que D se déroule relativement au même moment que A : elle apparaît (p.483) et arrête d'apparaître (p.518) dans la première phase de A, continue silencieusement dans la coulisse et réapparaît la dernière fois (p.533) juste avant la fin de la troisième phase. Pour la première moitié de la pièce, le public de cette intrigue est principalement les Nègres. La Cour qui les regarde encore une fois devient le public secondaire. L'atmosphère de D n'est pas très sérieuse puisque tout le monde considère cet événement comme lointain et que Ville de Saint-Nazaire est la seule marque de son existence. Au contraire, à la fin de la pièce, D n'interpelle ni le narrateur ni le public. On écoute des explosions et voit des reflets d'un feu d'artifice. Malgré la brièveté de sa présence, elle est si puissante et si vraisemblable que tous les personnages doivent suspendre tous les jeux et reviennent au théâtre au premier degré pour discuter sur l'avenir. D'autre part, D partage à la fois le caractère du théâtre aux cinquième, quatrième et premier degrés. Dans la première moitié, la pièce ne cesse de suggérer que A et D se déroulent au même moment. Les histoires de la version complète de A (trois phases) et de D relatent les histoires semblables. Elles se reflètent : D est la version « récit » tandis que A est la version « théâtre ». Ces preuves

nous suggèrent que D est un jeu au quatrième degré. Toutefois, elle est totalement couverte par A. Le public de D et de E est le même – les Nègres et la Cour. Ville de Saint-Nazaire, un personnage Nègre dans A, peut jouer une autre intrigue – D – tout à fait comme les autres jouant l'intrigue E. Ces preuves nous font penser que D reste plutôt au cinquième degré. Or, quand elle apparaît pour la dernière fois dans la troisième phase, les personnages la prennent au sérieux. Ils enlèvent les masques et décident d'accélérer le jeu, comme si D est un autre théâtre au premier degré, comme si D est présente ailleurs et continue au même moment que F. À ce point, il ne faut pas confondre les nuances du temps entre A, D et F. A domine la pièce entière dès le début jusqu'à la fin. Comme le texte est cyclique, ce que nous allons le montrer, et comme A est presque le texte total, le temps dans A devient dans un sens éternel. Le temps dans F, le théâtre au premier degré, ressemble au temps du texte, qui est l'éternité. En conséquence, le temps dans A et le temps dans F coïncident. Puisque nous savons que dans la première phase, A et D se déroulent en même temps, nous pouvons conclure que le fait que le temps dans D et le temps dans F sont les mêmes est possible et acceptable. On ne peut classer l'intrigue D dans un seul degré de la représentation. D'où son statut ambigu.

Pour les théâtres de critique, les intrigues C et B se présentent au long du texte. Les Nègres dans C et la Cour dans B critiquent les intrigues A, D, E<sub>1</sub> et E<sub>2</sub> dans la première phase de A. La seule différence entre les Nègres et la Cour dans ce cas est que les premiers sont regardés par la dernière. Dès la deuxième phase, l'intrigue B disparaît. L'intrigue C reste avec l'intrigue A dans toutes les phases, mais elle n'apparaît presque jamais dans la troisième. C et B critiquent principalement A et E qui est encore une fois insérée dans A. Le lieu et le temps où se trouvent leurs actions sont donc identiques à ceux de A. En tant que spectateur, les Nègres et la Cour montrent des réactions et des commentaires à l'égard des jeux qu'ils voient. Les Nègres veulent que les Nègres dans les jeux insérés soient vraiment « nègres » : ils n'acceptent pas le compromis avec les Blancs de Diouf (pp.490-492) ; ils insistent sur la négritude et sont fiers d'être nègres (p.484, p.486, p.494, p.495). Quant aux Blancs, ils apprécient que la Victime connaisse bien la culture occidentale, le piano, le tricot et la prière chrétienne (pp.511-512) et ils montrent leur insatisfaction quand les Nègres sont agressifs envers les Blancs dans tout le texte. Il est intéressant de noter



que les deux partis peuvent se parler lorsqu'ils regardent les mêmes intrigues : A (pp.479-481, pp.495-496) et E<sub>2</sub> (pp.511-512). Autrement dit, lorsque les Nègres dans C et la Cour dans B regardent et critiquent le même jeu, la séparation du niveau de la représentation entre ces deux intrigues devient momentanément invisible. Les deux côtés s'aident à exprimer leurs réactions et à expliquer les points obscurs au spectateur proprement dit. En ce sens, C et B nous aident à mieux comprendre le texte fragmentaire qui semble insensé et incohérent. Or, on sait plus tard qu'il reste encore l'intrigue F à révéler. C et B nous rendent dociles à la rationalisation claire mais tordue, puisqu'elles cachent le théâtre au premier degré qui les encadre.

L'intrigue F ou le jeu au premier degré de la représentation ne se révèle qu'à la fin de la pièce. Elle crée l'effet de choc chez le spectateur proprement dit parce que tous les jeux représentés avant deviennent les mensonges ou les histoires plus ou moins incroyables. On sait qu'en fait, tous les acteurs interprètent le rôle des Noirs en général. Ceux qui étaient la Cour ne portent pas de noms tandis que ceux qui étaient les Nègres gardent les mêmes noms. Nous traiterons de la question de la généralité et de la spécificité des personnages dans le chapitre suivant. Les Noirs font des théâtres (B, C, A, D et E) pour dissimuler la vérité sur l'identité et la vie des Noirs et/avec des Blancs. Bien qu'ils prennent l'intrigue D au sérieux, il est fort possible que cette action soit une autre tromperie. On ne sait pas pourquoi ils doivent faire des théâtres sur des illusions pour tuer notre temps – soit qu'ils ne veulent pas présenter la vérité, soit qu'ils ne sachent pas la vérité et ne comprennent ni leur propre vie ni celle des autres (des Blancs). On ne sait pas vraiment si le lieu où les Noirs font un jeu se situe dans un pays colonisateur ou dans une colonie. On est uniquement sûr que les Noirs souffrant du colonialisme jouent à cet endroit-là. C'est un jeu clandestin uniquement joué et vu par eux. De plus, les personnages doivent finir le jeu avant que les Blancs en soient alertés (pp.534-535). De toute façon, ils font le jeu tous les jours (p.485, pp.495-496). Le moment précis du jeu est la nuit d'un jour, mais à notre avis, ce temps suggère d'une manière métaphorique l'éternité. Car, d'une part, le temps dans le jeu est le présent éternel. Les Nègres jouent toute la pièce mais le texte avance très lentement, comme si le temps se suspendait. D'autre part, le jeu des Nègres est cyclique. La scène d'ouverture et la scène finale sont presque semblables ; très peu de détails sont changés. On a l'impression que le jeu des Nègres se répète dès le passé

(nous ne savons depuis quand) jusqu'aujourd'hui et va continuer sans cesse dans le futur.

Nous pouvons conclure, *grosso modo*, que le public du théâtre enchâssé sont les acteurs du théâtre enchâssant. Les jeux aux quatrième et cinquième degrés, E et A, sont regardés par les Nègres et la Cour. Les Nègres au troisième degré qui voient les autres jeux dedans sont regardés encore une fois par la Cour. Néanmoins, la Cour au deuxième degré n'est regardée par personne. Si elle est regardée et critiquée par les personnages sur la scène, c'est seulement par la voie indirecte : à travers l'explication de Diouf la Mère des Blancs (pp.521-522). Ainsi, il est facile pour le spectateur réel de croire que l'espace où se trouve la Cour spectatrice – l'intrigue B – est le théâtre au premier degré. Il faut attendre juste avant la fin de la pièce pour savoir qu'il y a encore un autre jeu et que celui-ci reste vraiment au premier degré de la représentation. D'ailleurs, nous ne pouvons pas conclure simplement que l'acteur du théâtre enchâssant regarde toujours le théâtre enchâssé. La Cour dans B regarde l'intrigue A seulement dans la première phase ; les Nègres ne regardent presque pas l'intrigue A dans la troisième phase. De plus, le cas de l'intrigue D est exceptionnel. Avec ses éléments constitutifs de l'intrigue, elle est considérée comme un jeu au cinquième degré. Quand Ville de Saint-Nazaire crée une illusion que D se trouve plutôt au quatrième degré, elle est vue par les Nègres dans C et la Cour dans B. Quand elle fait elle-même, sans acteur/narrateur, une illusion qu'elle est au premier degré avec l'intrigue F, les personnages et le spectateur réel peuvent seulement écouter des sons et voient quelques lumières marquant son existence. Ce que les personnages disent en croyant que ce sont les événements dans D peut être mensonger. On ne peut pas dire que le public de D dans le dernier cas existe certainement. Les Noirs sont le seul public possible. Le spectateur proprement dit dans la salle regarde tous ces théâtres. Bien que le texte et l'auteur entendent que le public de cette pièce soit blanc, il n'est pas obligatoire qu'on doive suivre cette opinion. En outre, à propos de ce public blanc, le dramaturge vise à un signe, non à une existence réelle. Le spectateur réel peut être des gens de toute couleur de peau.

Dans ce chapitre, nous avons choisi de désigner le « théâtre » comme un « jeu de rôle », et le « théâtre dans le théâtre » comme l'« espace dans l'espace ». C'est à

partir de ces définitions que nous avons essayé de rétablir la structure formelle du jeu de l'enchâssement tel qu'il se présente dans *Les Nègres*. Cette étude nous permet de saisir la forme du procédé de « théâtre dans le théâtre » dans cette pièce. Or, la forme est inséparable du sens : que dans *Les Nègres* les jeux soient d'une manière fort complexe enchâssés est loin d'être un jeu du hasard. La technique amène à un sens, et c'est ce sens qui sera l'objet de notre recherche dans le chapitre qui suit.

## CHAPITRE III

### L'UNIVERS DES ILLUSIONS

Nous essayons de montrer dans ce chapitre que *Les Nègres* présentent un univers dominé par l'illusion : ce que sont les personnages, ce qu'ils font, ce qu'ils disent, tout est trompeur. La présente étude portera donc respectivement sur les illusions de l'être, du faire et du dire des personnages.

#### I. La question de l'être

Les personnages des Nègres sont composés de deux identités fondamentales : identité raciale et identité sexuelle. Nous les montrerons de la manière suivante.

##### 1.1 L'identité raciale

Évidemment, la couleur de peau détermine des identités et des actions de tous les personnages. Les Noirs étant au théâtre au premier degré jouent le rôle des Nègres et des Blancs. Or, en traitant de l'identité raciale des Nègres et des Blancs, on ne saurait négliger le contexte historique du sujet : le colonialisme. Nous nous permettons ainsi de l'aborder préalablement.

Le colonialisme de l'Europe est le mariage entre le mercantilisme, l'impérialisme et l'orientalisme. D'un point de vue économique, la vente domestique et le commerce avec les pays voisins ne satisfont plus les gens. Ils cherchent de nouveaux marchés qui se situent de plus en plus loin ; ils essaient par tous les moyens d'obtenir plus de profits. Au sujet de la politique, conquérir un autre pays et posséder sa terre ne prouvent pas seulement la gloire militaire, mais facilite aussi une expansion rapide du système du marché européen. Dans l'optique culturelle, les Européens méprisent depuis longtemps les gens des pays occupés – soit par l'incompréhension d'une culture différente, soit par l'orgueil racial et la haine à l'égard du pouvoir militaire des pays orientaux, notamment les Arabes, qui ne cessent de les menacer.

La conquête des îles Canaries au nord-ouest de l'Afrique au XIV<sup>e</sup> siècle pourrait être considérée comme le premier pas du colonialisme européen (Thornton

1998 : 28). L'Europe communiquait auparavant avec l'Afrique seulement dans les frontières de la Méditerranée, c'est à partir du XV<sup>e</sup> siècle qu'elle s'est mise à contacter des autres rives de ce continent. Par conséquent, les états côtiers au nord-ouest et à l'ouest-central furent découverts. De toute façon, les états dans le continent étaient si forts que l'Europe ne pouvait les vaincre totalement qu'au XX<sup>e</sup> siècle. Avant cette victoire absolue, tous les commerces de l'Europe étaient plus ou moins contrôlés par le gré des Africains (*Ibid.* : 52-53). Même le commerce des esclaves qui augmentait considérablement – de 5,000 personnes en 1500 (*Ibid.* : 118) à 135,000 personnes en 1830 (Oliver et Atmore 1969 : 35) – dépendait de leur décision.

« The evidence strongly suggests that it was the decisions of African states that determined participation in this particular branch of trade [slave trade] and not so much European pressure. These decisions were the product of processes that our sources can reveal only dimly to us – they probably concerned the relative price of slaves versus the prices of other commodities, competing demands for labor, or the relative price of European imports versus exports other than slaves. Of course, Europeans always had a good market for slaves and naturally they were a preferred commodity, but the Europeans would not abandon trade and relations with a country simply because it would not or could not sell slaves. As long as some exchange was possible, trade occurred. At the same time, however, they were perfectly willing to buy slaves whenever an African country decided to sell them, and they always hoped they could get more. »

(Thornton 1998 : 112)

Il est indéniable que les esclaves africains sont l'une des clés du progrès de l'Europe, dont celui de la France. Ce pays commença ce type d'esclavage au XVII<sup>e</sup> siècle, surtout dans les Antilles – un groupe des îles dans les Caraïbes. Ces îles furent le producteur du sucre au niveau mondial. Des produits tropicaux ont été initiés en Europe et petit à petit, le mode de vie des Européens changea.

« Au XVIII<sup>e</sup> siècle, en Europe, de nouveaux goûts apparaissent ; les produits tropicaux venant des colonies deviennent à la mode : café, tabac, et sucre...

Bien vite les modes deviennent des habitudes et les habitudes des besoins.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les Européens se prennent de passion pour le « petit déjeuner à la parisienne » ... le café au lait sucré. »

(Meyer 2001 : 28)

Comme la demande de ces nouveaux produits était cruciale, le travail dans les plantations augmenta et la vie des esclaves africains devint la torture.

On ne peut pas blâmer les Blancs d'avoir asservi les Noirs puisque ces derniers avaient eux aussi ce système de travail dans leur propre société. Pourtant, après la vente de ces hommes, les Européens ne pouvaient plus nier le malheur dans la vie des esclaves qu'ils leur causèrent.

« Dans le navire négrier, l'entassement est inhumain. Les capitaines embarquent souvent le double du nombre d'esclaves que le navire peut contenir.

[...]

Les esclaves sont complètement nus pour éviter la vermine. [...] Les hommes sont marqués à la poitrine et au dos et enchaînés deux par deux, le poignet et la cheville de l'un au poignet et à la cheville de l'autre. [...] La nuit, les esclaves sont enchaînés par les bras, non par les pieds.

[...]

La nourriture à bord est d'une espérance monotonie. Riches en calories, pauvres en vitamines, les rations répondent à des soucis plutôt contradictoires : dépenser le moins possible, éviter de préparer le terrain à une épidémie, mais aussi ne pas laisser trop de forces à des esclaves susceptibles, s'ils étaient trop bien nourris, de se révolter. »

(*Ibid.* : 66-67)

« Mais il y a aussi des cas où la révolte réussit. Comme les esclaves ne peuvent diriger un bateau aussi complexe qu'un grand voilier de

l'époque, ces navires errent à travers les mers jusqu'à la mort de tous les occupants. »

(*Ibid.* : 69)

« [Après la vente entre un capitaine et un maître d'une plantation dans une colonie] Le Noir que l'on vient d'acheter est aussitôt marqué sur la poitrine ou sur l'épaule, avec une estampille d'argent brûlante, aux initiales de son nouveau maître. Cette opération achevée, on donne un nouveau nom à l'esclave : désormais il s'appellera La Fleur, Marie ou Jean... »

(*Ibid.* : 73)

Ayant survécu de la vie peineuse dans la cale du navire, un esclave noir devait travailler dur presque tous les jours dans la plantation de son maître. Il ne pouvait rien décider concernant sa propre vie. La possibilité de se marier ou de posséder un petit jardin dépendait du maître, à titre d'exemples. Pour les Européens, un esclave était une « personne qui n'[était] pas de condition libre, qui [était] sous la puissance absolue d'un maître, soit du fait de sa naissance, soit par capture à la guerre, vente, condamnation. » (*Le Petit Robert*). Cependant, les Africains ne partageaient pas cette définition. Pour eux, un esclave était une « personne qui [se soumettait] servilement aux volontés de quelqu'un. » (*Ibid.*).

« African slaves were often treated no differently from peasant cultivators, as indeed they were the functional equivalent of free tenants and hired workers in Europe. This situation, the result of the institutional differences between Europe and Africa, has given rise to the idea that African slaves were well treated, or at least better treated than European slaves. »

(Thornton 1998 : 87-88)

Un esclave d'un maître africain égalait plus ou moins un employé ou un serf dans la société européenne. Il possédait une certaine liberté et sa dignité humaine n'était pas toujours touchée : il pouvait être administrateur, soldat ou conseiller du roi ainsi qu'un soumis sans condition (*Ibid.*). La définition du mot « esclave » pour les Africains était donc très large. Le malentendu avait lieu peut-être au même moment que la vente des esclaves. Les Européens voulaient des esclaves, non des employés. D'un autre côté, les esclaves africains ne s'attendaient pas à être esclaves au sens strict. D'où les conflits et le malheur dans la vie des Noirs.

Hormis la différence de la culture, les Européens avaient une autre raison pour penser que les Africains leur étaient inférieurs. En Europe, les locaux se comparaient aux étrangers. Les Européens se nommaient les Occidentaux tandis que les non-Européens étaient appelés les Orientaux. Puisque les Orientaux désignaient les Africains, les Asiatiques et les Américains, ces derniers ne pratiquaient pas historiquement le christianisme, ou s'ils étaient chrétiens, le culte vénéré n'était pas le catholicisme comme en Europe. De plus, la plupart des Orientaux dès avant le Moyen Âge jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle étaient musulmans – grands ennemis de tout temps des chrétiens. Il va sans dire que les Occidentaux-chrétiens méprisaient les Orientaux-musulmans. D'ailleurs, ils croyaient avoir obtenu le caractère sublime de la race aryenne de leur ancêtre. Les Occidentaux étaient aryens mais les Orientaux ne l'étaient pas, ou s'ils l'étaient, ils l'étaient dans une forme tordue. La gloire des Aryens-orientaux ne résidait que dans le passé lointain, comme chez les Égyptiens (Said 2003 : 31-110).

« Tandis que dans l'opinion européenne le Noir devient le « nègre », objet de mépris, traité dans le meilleur des cas comme un objet ou un grand enfant.

L'Europe se rengorge d'un immense sentiment de supériorité envers les « autres » tout comme les Grecs à l'égard des « Barbares ». »

(Meyer 2001 : 37-38)

Il est difficile de voir ses propres fautes. Les Européens ne pensaient pas que leur discrimination raciale était inhumaine : au contraire, c'était un phénomène



normal de la société. Ils croyaient même qu'asservir les Noirs aidait à améliorer la vie de ceux-ci.

« Tous les négociants ont bonne conscience. Jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la mentalité générale admet l'esclavage comme l'un des éléments indispensables au grand commerce international.

Les négociants justifient ainsi leur commerce : l'esclavage existant déjà en Afrique et les esclaves étant vendus par les Noirs eux-mêmes, ou les marchands arabes, il vaut mieux que ce soient des Européens qui les achètent.

Les Noirs vont, grâce aux Européens, accéder à la civilisation, ils ne seront plus exposés aux incessantes guerres intestines de l'Afrique. Enfin, et surtout, on pourra les convertir au christianisme et les intelligents pourront s'affranchir ! »

(*Ibid.* : 36-37)

Au XIX<sup>e</sup> siècle, on justifie le colonialisme par les raisonnements scientifiques. Les sciences modernes servent à soutenir la discrimination raciste. En conséquence, des idées religieuses et racistes devinrent des faits plus ou moins neutres pour les gens à l'époque.

« Theses of Oriental backwardness, degeneracy, and inequality with the West most easily associated themselves early in the nineteenth century with ideas about the biological bases of racial inequality. Thus the racial classifications found in Cuvier's *Le Règne animal*, Gobineau's *Essai sur l'inégalité des races humaines*, and Robert Knox's *The Dark Races of Man* found a willing partner in latent Orientalism. To these ideas was added second-order Darwinism, which seemed to accentuate the "scientific" validity of the division of races into advanced and backward, or European-Aryan and Oriental-African. »

(Said 2003 : 206)

*Les Nègres* sont publiés pour la première fois en 1958. Dans un article intitulé « L'Art est le refuge... », Genet parle de la genèse de la pièce et dit clairement que l'orientalisme existe toujours dans la société, tout à fait identique à celui du passé.

« Le point de départ, le déclic, me fut donné par une boîte à musique où les automates étaient quatre Nègres en livrée s'inclinant devant une petite princesse de porcelaine blanche. Ce charmant bibelot est du XIII<sup>e</sup> siècle. À notre époque, sans ironie, en imaginerait-on une réplique : quatre valets blancs saluant une princesse noire ? Rien n'a changé. »

(Genet dans *Les Nègres au port de la lune* 1988 : 101)

Dans la pièce, nous trouvons des noms propres qui rappellent le colonialisme. M'Zaïta (p.493) est une ville au Maroc ; Bambaras (p.484) est une tribu se situant entre le Sénégal et le Niger ; Kouilou (p.493) et Oubangui (p.485) sont des colonies françaises en Afrique centrale ; Macupia (*Ibid.*) est une ville au Mozambique ; Hévée (*Ibid.*) est un arbre qu'on cultive en Guyane pour exploiter son latex ; Arabica et Robusta (p.493) sont des cafés dont la plante est originaire de l'Amérique. Il est à remarquer que ces noms indiquent des lieux colonisés par la France et des produits tropicaux en Afrique ainsi qu'en Amérique. En outre, les noms de certains personnages nègres portent des valeurs historiques. Graham dans le nom de Diouf fait référence peut-être à la ville Grahamstown en Afrique du sud ; Adélaïde dans le nom de Bobo désigne, d'un côté, Adelaide – un port important du sud de l'Australie et, d'un autre côté, la Terre Adélie – un territoire français en Antartique. D'ailleurs, Samba dans le nom de Diouf se réfère à une danse brésilienne et le mot « bald » dans le nom d'Archibald est l'anglais. Puisque l'Afrique du sud et l'Australie sont d'anciennes colonies de l'Angleterre et que le Brésil est une fois occupé par le Portugal, nous pourrions conclure que l'auteur essaie de reconstituer une image brute de la colonisation mondiale par l'Europe. Il jette une nouvelle lumière sur des maîtres-blancs et sur des tourments dans la vie des esclaves-noirs.

Le caractère stéréotypé des Blancs et des Nègres est soigneusement traité dans la pièce. Les personnages noirs dans le théâtre au premier degré se divisent en deux groupes : ceux qui jouent le rôle des Blancs et ceux qui interprètent le rôle des

Nègres. Être blanc et être noir – ou être nègre – deviennent un état conditionné par le regard des autres. Les Blancs jugent les Noirs et vice versa. Ce sur quoi nous nous focalisons sont des images préjugées et présentées dans le texte, non les vérités dans la vie réelle que le texte est loin d'aborder.

Nous étudions tout d'abord les images des Blancs : celle que perçoivent les Noirs et celle que les Blancs ont pour eux-mêmes. Les Noirs pensent que la couleur de peau des Blancs est très blanche (« blafarde » p.485 ; « pâleur, blanche, lait, lis, colombe, chaux, neige » p.498 ; « blême » pp.505-506) ou ressemble à des couleurs relatifs à l'amour (« colorez mes tempes... » p.498 ; « rosir, rougir, d'émoi, de confusion, doux termes qui ne s'appliqueront jamais à nous[les Nègres] » p.489). Les Blancs n'ont pas d'odeur propre de leur corps (« inodore, privée d'odeurs animales, privée des pestilences » p.485). Ils profitent des ressources ou des produits naturels dans les colonies (« or, émeraudes, cuivre, nacres » p.524).

Les Blancs se croient supérieurs aux autres races en raison du progrès continu de la civilisation occidentale (« vierges du Pathénon, ange du portail de Reims, colonnes valériennes, Musset, Chopin, Vincent d'Indy, cuisine française, Soldat Inconnu, chansons tyroliennes, principes cartésiens, ordonnance de Le Nôtre, coquelicots, bleuets, un brin de coquetterie, jardins de curés » p.500). La Reine est belle (« la plus douce, la meilleure et la plus belle des femmes ; la plus belle de notre pays » p.532) ; le Missionnaire améliore la vie des locaux : il les initie au christianisme et les apprend des savoirs à l'européenne (« Parlez de notre sollicitude pour eux... de nos écoles » p.530 ; « J'ai béni des époux, baptisé des négrillons, ordonné des bataillons de curés noirs, et je vous ai apporté le message d'un crucifié. » p.538) ; le Juge ne porte jamais des opinions partiales (« Je n'accuse pas toute l'Afrique en bloc, ce serait injuste et injurieux » p.526) ; le Gouverneur est coléreux, méchant et sadique : il peut tuer les Noirs si cela cause un avantage pour les Blancs, car il croit que les Noirs ne sont pas différents des animaux (« Après je l'exécute : balle dans la tête et dans les jarrets, jets de salive, couteaux andalous, baïonnettes, revolver à bouchon, poisons de nos Médicis ; Crevaison de l'abdomen, abandon dans les neiges éternelles de nos glaciers indomptés, escopettes corse, poing américain, guillotine, lacets, souliers, gale, épilepsie » pp.527-528 ; « Coup de pied en vache, mort aux rats, mort aux vaches, mors aux dents, morts debout, mort à genoux, mort

couché, mort civile, coqueluche. Ciguë ! » p.528 ; « Dites que nous avons des fusils pour les faire taire. » p.530).

Jetons maintenant un coup d'œil sur le caractère des Noirs, ou plutôt le caractère des Nègres puisque les Blancs ne traitent pas les Noirs comme ils sont mais comme les Nègres. La différence de ces deux termes réside dans la valeur portée par le lexique. Un Noir désigne une personne dont la couleur de peau est très sombre ou similaire à la couleur noire. Ce terme relève seulement de la description biologique. Quant au terme du Nègre, on l'emploie pour désigner aussi un Noir mais, cette fois, s'y ajoute une valeur péjorative du mépris, du dédain. Les Blancs pensent que les Nègres ont un physique disgracieux (« balaféré, lippu, camus » p.489). Leurs actions ressemblent à celles des animaux. Archibald court et fait du son du cheval (« [didascalie] il frappe du pied avec une rage excessive, presque comme un cheval, et il hennit comme un cheval. » p.481). La danse de Village en vue de séduire la Victime est identique à celle d'un insecte (p.501). Les Nègres sont également comparés aux animaux quand ils enfument la Victime (« C'est une ruche, c'est un nid de frelons, c'est un bois de lit pourri de punaises, c'est un terrier, c'est un repaire de rebelles. » p.486). Ils mangent les hommes (« mangeur, bouffeur, bâfreur de Blancs et de toutes les couleurs » p.489) et ne peuvent pas contrôler des besoins naturels du corps, tout à fait comme les animaux (« bavant, suant, rotant, crachant, baiseur de boucs, toussant, pétant, lécheur de pieds blancs, dégoulinant d'huile et de sueur » *Ibid.*). Ils sont sales (« voyez sa pauvre bouche qui bâille, grande ouverte, et ces colonnes de mouches qui en sortent... » pp.481-482 ; « crachant, toussant, pétant, malade » p.489 ; « Écoutez chantez mes cuisses ! » p.507), ont une mauvaise odeur (« La puanteur vous effraie, maintenant ? C'est elle qui monte de ma terre africaine. Moi, Bobo, sur ses vagues épaisses, je veux promener ma traîne ! Qu'une odeur de charogne me porte ! Et m'enlève ! » p.485) et ont des germes pathogènes (« chancre, vérolé » p.494). Aux yeux des Blancs, les Nègres sont soumis de plein gré (« Vous pensez donc être aimée de lui, vous, la négresse soumise ? » p.489). Ceux-ci respectent les Blancs. Ils organisent des funérailles pour la Victime blanche (« [les Nègres] dansent autour du catafalque une sorte de menuet sur un air de Mozart, qu'ils sifflent et fredonnent » p.478 ; « [didascalie] Tous les Nègres sortent une cigarette de leur poche, se donnent du feu en se saluant, cérémonieusement, puis se mettent en cercle en envoyant la

fumée autour du catafalque. Ils bourdonnent, bouche fermée, une mélodie... » p.486) et invitent les Blancs à juger leur crime. D'ailleurs, les Nègres sont encore comparés aux enfants, c'est-à-dire des êtres immatures (« On nous l'a dit, nous sommes de grands enfants. » p.495). Ils dansent, sifflent et chantent plusieurs fois dans toute la pièce. Ils sont malins (« feignant » p.489 ; « Parce que vous êtes déguisés en chien savants, vous croyez savoir parler, et déjà vous inventez des énigmes. » p.490).

Nous savons qu'un groupe de Noirs interprètent le rôle des Nègres. Ils jouent ce que les Blancs veulent voir. Néanmoins, nous ne savons pas l'identité des Noirs en tant que Noirs parce que ces personnages ne font que jouer à être nègres, dissimulant ainsi ce que sont vraiment les Noirs.

Le colonialisme implique le problème de la sexualité. Chercher une terre libre en vue de l'occuper et de profiter des locaux est un acte agressif et masculin. La terre occupée et les habitants primitifs peuvent être identifiés à une femme. D'après la croyance des Occidentaux, il faut que les hommes européens possèdent un pays oriental et contrôlent l'administration de ce pays-là afin de pouvoir mieux utiliser des ressources naturelles, d'améliorer la condition de vie des gens et de développer la société, voire le monde. Le statut des gens – homme ou femme – et des choses dans un pays oriental devient automatiquement plus ou moins semblable à celui de la femme occidentale dont les droits et la liberté sont limités presque totalement à l'époque, avant que les femmes aient le droit de voter. La femme existe, selon l'orientalisme, pour être dominée, pour être objet de désir et de fantaisie des hommes. Bien que la femme manque d'intelligence, elle est toujours désirée. Quand les Orientaux sont comparés aux femmes, toutes les valeurs féminines peuvent s'appliquer en bloc aux Orientaux.

« Along with all other peoples variously designated as backward, degenerate, uncivilized, and retarded, the Orientals were viewed in a framework constructed out of biological determinism and moral-political admonishment. The Oriental was linked thus to elements in

Western society (delinquents, the insane, women, the poor) having in common an identity best described as lamentably alien. »

(Said 2003 : 207)

« Orientalism itself, furthermore, was an exclusively male province. [...] This is especially evident in the writing of travelers and novelists: women are usually the creatures of a male power-fantasy. They express unlimited sensuality, they are more or less stupid, and above all they are willing. »

(*Ibid.*)

L'assimilation des Orientaux à une femme est pour les Occidentaux un moyen d'exercer le pouvoir. Dans la pièce nous pouvons voir une connexion entre la blanchitude et la masculinité et entre la négritude et la féminité. Le Gouverneur (un homme blanc) ordonne aux soldats (des hommes blancs) d'aller tous les samedis à la maison close où attendent des prostituées (des femmes noires) (« Au boxon cré vingt Dieux ! Et j'oblige ma troupe à y faire un saut tous les samedis. » p.494). Vertu (une femme noire), une actrice importante dont le nom signifie la « force morale appliquée à suivre la règle, la loi morale. » (*Le Petit Robert*), est une prostituée. Le nom du personnage est significatif : si la vertu des Nègres est de représenter la féminité et de faire commerce de ses charmes, le statut de ces gens est identique à celui des femmes occidentales – ils sont un objet désiré et aliéné par les Blancs qui veulent les gouverner entièrement.

Même si le jeu des Noirs correspond parfaitement à l'image stéréotypée des Nègres d'après la mentalité des Blancs, nous voyons de temps en temps que ces Noirs résistent au discours colonial et vont jusqu'à s'en moquer. La première version du meurtre inverse le pôle de pouvoir : la chasse des Blancs par les Nègres équivaut à la chasse des animaux par les Blancs. Normalement, les Blancs assument toujours un rôle actif. Ils tuent des animaux dans une colonie pour se plaire. Si on n'en trouve pas, torturer ou tuer des Nègres sert de plaisir de substitut puisque ces derniers sont proches des animaux. Pourtant, dans le récit et le jeu de Village, ce sont les Nègres qui chassent les Blancs lesquels ressemblent aux animaux.

« VILLAGE : [...] Un peu avant l'entrée du pont, il y avait une vieille clocharde accroupie – ou allongée – sur un tas de guenilles.

[...]

Monsieur Hérode Aventure et moi, nous nous sommes approchés, carrément. Elle pionçait : elle s'est réveillée à demi.

[...]

Dans le noir elle a dû nous prendre pour des agents. Elle puait le vin, comme toutes celles qu'ils rejettent sur les quais. Elle a dit : « Je ne fais pas de mal... »

[...]

C'est moi qui suis baissé. Je l'ai étranglée avec mes deux mains pendant que monsieur Hérode Aventure emprisonnait les siennes. Elle s'est un peu raidie... enfin elle a eu ce qu'ils appellent un spasme, et c'est tout. Un peu dégoûté à cause de la gueule de la vieille, d'une odeur de vin et d'urine, à cause de la crasse, monsieur Hérode Aventure a failli dégueuler. Mais il s'est vite dominé. Nous l'avons transportée jusqu'à notre Cadillac, et amenée ici, dans une caisse. »

(pp.485-486)

La victime est une vieille clocharde dont les vêtements sont en lambeaux. Puant le vin, elle s'endort à demi. Le vin est une boisson de renom de la France ; la vieillesse représente une longue civilisation européenne depuis les ères des Grecs et des Romains ; la somnolence décrit l'état de l'Europe qui était une fois à l'apogée de la hiérarchie globale mais cède, sans le vouloir, après la Deuxième Guerre Mondiale sa couronne aux États-Unis. Vivre sans domicile fixe est le caractère typique des Africains. La majorité d'eux pratiquent ce mode de vie puisque celui-ci leur permet de travailler dans le système des esclaves dans la société, comme nous l'avons précisé. D'ailleurs, la confrontation de l'actif et du passif est évidente. La femme s'allonge pendant que Village et son ami sont debout et s'approchent d'elle. Prenant des Africains pour des agents de police, la victime n'essaie pas de se défendre, elle s'enfuit. Remarquons que l'image de la police, du pouvoir de l'état, est prêtée aux Noirs. Les Noirs dans cette scène tiennent le pouvoir dans la main et menacent la

Blanche dépourvue de protection qui doit les laisser faire ce qu'ils veulent avec son corps. Elle s'est fait donc étrangler. Les Noirs tuent facilement la Blanche. Le cadavre est sale et laid ; il pue le vin et l'urine. Monsieur Hérode Aventure ne peut pas supporter le dégoût, il vomit une fois avant de pouvoir se maîtriser. Village et lui mettent le corps de la femme dans une voiture pour la transporter au lieu de la représentation théâtrale. Les odeurs désagréables et la situation du meurtre assimilent la Blanche à un animal. Au contraire, les Noirs peuvent contrôler leur corps et peuvent réaliser leur but. Ils utilisent une voiture symbolisant à la fois la civilisation humaine et le phallus. Les stéréotypes dans le discours colonial sont reproduits à l'envers : les Noirs sont comparés à l'homme et à l'être humain tandis que la Blanche est analogue à la femme et à l'animal.

Comme le texte fournit des valeurs inversées du discours colonial, les images parfaites des Blancs tombent automatiquement dans le discrédit. Nous trouvons que la Reine et le Juge ont un caractère dérisoire. La Reine est symbole de l'institution royale se situant au sommet de la hiérarchie sociale et administrative de l'Europe. Son homologue africaine est Félicité, dans les veines de laquelle circule l'Afrique en totalité dont, et surtout, l'histoire de la négritude. La joute verbale entre les deux reines représente une confrontation entre les chefs de traits différents. En même temps, il s'agit d'un débat entre les pour et les contre de la colonisation.

« FÉLICITÉ : Si vous êtes la lumière et que nous soyons l'ombre, tant qu'il y aura la nuit où vient sombrer le jour...

LA REINE : Je vais vous faire exterminer.

FÉLICITÉ, *ironique* : Sotte, que vous seriez plate, sans cette ombre qui vous donne tant de relief.

LA REINE : Mais...

FÉLICITÉ, *même ton* : Pour ce soir, jusqu'à la fin du drame, gardez-nous donc vivants.

LA REINE, *ournée vers la Cour* : Mon Dieu, mon Dieu, mais que lui dire...

*Le Gouverneur, le Juge, le Missionnaire et le Valet s'approchent d'elle et l'encouragent à mi-voix, et pressés.*



LE MISSIONNAIRE : Parlez de notre sollicitude pour eux... de nos écoles...

LE GOUVERNEUR : Citez des phrases de Bossuet...

LA REINE, *inspirée* : Vous n'empêcherez, ma belle, que je n'ai été plus belle que vous ! Tous ceux qui me connaissent pourront vous le dire. Personne n'a été chantée plus que moi. Ni plus courtisée ni fêtée. Ni parée. Des nuées de héros, jeunes et vieux, sont morts pour moi. [...]

FÉLICITÉ : [...] nous étions la Nuit en personne. Non celle qui est absence de lumière, mais la mère généreuse et terrible qui contient la lumière et les actes. »

(p.530)

La Reine n'est pas une bonne directrice du pays. Elle ne peut pas répondre aux arguments de Félicité. Embarrassée, elle hésite et ne peut dire que l'introduction de la phrase (« Mais... ; mon Dieu, mais que lui dire... ; Et alors, qu'est-ce que je dois répondre ? » *Ibid.* ; Mais enfin, je n'ai pas dit mon dernier mot...» p.531). Les autres membres de la Cour l'aident en lui dictant des informations pratiques qui ne sont que les clichés du colonialisme : la bonté de l'éducation européenne (« écoles » p.530 ; « précepteur des enfants » p.531), de l'administration française (« phrases de Bossuet » p.530), et du christianisme (« le Père de Foucault » *Ibid.*). Mais la Reine laisse tomber ces clichés : elle ne saurait peut-être en faire les avantages. Ce dont elle parle, ce n'est que de sa beauté. Curieusement, elle utilise cette qualité pour approuver la grandeur, la justice et l'innocence des Blancs (« Mais qu'est-ce que je leur ai fait ? Je suis bonne, douce, et belle ! » p.532). Même le Missionnaire, en voyant que la Reine est sur le point de perdre le débat, lui conseille d'aborder la beauté du corps (« Montrez vos jambes » p.531 ; « la plus douce, la meilleure et la plus belle des femmes » p.532).

En revanche, Félicité arrive à débattre tous les arguments de la Reine. Quand celle-ci dit que les Nègres cherchent à détruire les Blancs, Félicité rétorque que les Blancs sont en leur déclin avant même les interventions des Nègres (« Tu es une ruine ! » p.529, c'est nous qui soulignons.). À la Reine qui se plaint de l'absurdité de la cruauté des Nègres, Félicité répond que cette absurdité persiste tant qu'il existe les

préjugés des Blancs, et, notamment, que les Blancs ne cessent de mépriser les Nègres (« Mais si de mon fantôme il ne restait qu'un souffle, et que le souffle de ce souffle, il entrerait par les orifices de votre corps pour vous hanter... – Nous lâcherons un pet, vous serez à la porte. » *Ibid.*). De plus, Félicité dit que les Nègres sont indispensables pour la création de l'image des Blancs : sans la laideur et la cruauté des Nègres, la beauté et la bonté des Blancs ne peuvent exister (Voir la citation en bloc au-dessus). La nuit n'est pas l'absence de lumière, elle produit la lumière et les actes, comme dans la genèse de l'univers de la mythologie grecque (Hamilton 1999 : 65-66). Quand la Reine imagine que dans l'avenir, les Nègres serviront encore les Blancs, Félicité réaffirme que les Nègres sont toujours prêts à se défendre et à déformer le discours des Blancs (« Songe, toi, aux moustiques de nos marécages, s'ils piquaient ma peau, de chaque abcès sortiraient un Nègre adulte, tout armé... » p.532).

La Reine ne manque pas totalement d'intelligence. Ses paroles sont parfois convaincantes. Félicité dit que les Blancs sont déjà en ruine avant le meurtre commis par les Nègres. La Reine répond que les actions des Nègres sont absurdes : si les Blancs sont morts, pour quel but les Nègres doivent encore les tuer (p.529) ? La remarque de la Reine est juste. En se querellant avec Félicité, si la Reine s'était contentée de l'argument de l'absurdité des Nègres, elle aurait pu gagner le débat. Mais elle ajoute que le cadavre d'un Blanc est digne. La dignité ayant quelque chose d'éternel, le Blanc, même s'il est mort, a quelque chose de vivant (« sublime ; qui bouge encore » *Ibid.*). À son avis, les Blancs morts sont donc supérieurs aux Nègres vivants. Un peu plus tard, elle insiste encore une fois sur la même idée. La Reine dit que la vengeance des Nègres en vue de libérer leurs enfants de l'esclavage est une vanité : les Nègres n'ont maintenant ni enfants ni petits-enfants, à quoi bon lutter alors pour les générations qui n'existent même pas ? Le raisonnement est valable, mais la Reine continue à prétendre que les enfants noirs n'auront rien à faire si les Nègres refusent de servir les Blancs et se libèrent pour toujours. En d'autres termes, la Reine prévoit que la génération des Nègres qui suit sera encore l'esclave des Blancs. Elle dit en outre que les maîtres Blancs ne seront pourtant pas exigeants (p.532). On voit que la Reine ne s'intéresse qu'à elle-même. Elle ignore les problèmes des Nègres.

Le Juge est un autre personnage qui n'est pas aussi parfait qu'il le prétend. C'est un personnage contradictoire. Plus il parle, moins il est juste.

« LE JUGE, *cauteleux* : Non, toute l'Afrique n'est pas responsable de la mort d'une Blanche, pourtant, il faut bien le reconnaître, l'un de vous est coupable et nous avons fait le voyage pour venir le juger. Selon notre code, bien entendu. Il a tué par haine. Haine de la couleur blanche. C'était tuer toute notre race et nous tuer jusqu'à la fin du monde... »

(p.527)

Le Juge n'est pas juste pour deux raisons. D'abord, il juge le crime en s'appuyant sur une mauvaise cause. Au lieu de se concentrer sur le fait, il ne s'intéresse qu'à l'émotion du criminel quand celui-ci a commis le crime : pour le Juge, le meurtre est criminel quand il se fait par la haine. Ensuite, le Juge généralise le cas. À ses yeux, tuer un Blanc, c'est tuer toute la race blanche. Le meurtre d'une personne devient l'attaque d'une race entière. Mais tuer une Blanche et exterminer les Blancs sont bien différents. Tuer une personne aujourd'hui n'implique pas que le coupable en tuera une autre dans le futur. Le Juge lui-même dit que tous les Nègres ne doivent pas être punis. Et comme on découvre plus tard que personne n'est tuée et qu'il n'y a aucun cadavre, personne n'est donc coupable (*Ibid.*). Cependant, quand la Reine a perdu le débat, le Juge cherche encore une fois le coupable de ce crime.

« LE JUGE : Qui est le coupable ? (*Silence.*) Vous ne répondez pas ? Je vais vous tendre une perche, la dernière. Écoutez : il nous est indifférent que ce soit l'un ou l'autre qui ait commis le crime, nous ne tenons pas à celui-ci ou à celui-là, si un homme est un homme, un nègre est un nègre... »

(pp.532-533)

Il néglige le fait que le meurtre est illusoire, et même si ce crime était réel, il se dispense de chercher le vrai meurtrier : pour lui quiconque pourrait être criminel, pourvu qu'on soit nègre. Il ne voit pas la différence entre un Nègre et un autre Nègre. Infliger une peine à un certain Nègre équivaut à la punition du vrai criminel. Un crime

personnel devient plus ou moins un crime collectif. Le Juge ne respecte pas les preuves qu'il a en main, il fait ce qu'il veut et va jusqu'à se contredire.

Genet reproduit les images stéréotypées des Blancs et des Noirs telles qu'elles se présentent dans le discours colonial avant d'ébranler la crédibilité de ce discours en présentant l'imperfection des Blancs. Mais le dramaturge va encore beaucoup plus loin, il détruit le discours en totalité. Pour ce faire, Genet a recours à deux procédés : la reproduction du discours avec exagération et l'usage de la théâtralité.

Le caractère des Nègres est de temps en temps accentué à outrance. Il est vrai que dès la scène d'ouverture, Archibald dit que les Nègres sont théâtralement nègres. Mais il est peut-être trop tôt pour que le spectateur comprenne exactement ce que veut dire Archibald. Il saura certainement à la fin de la pièce que les Nègres sont en fait les Noirs. Toutefois, pendant la représentation, le spectateur peut être frappé par le fait que ces Nègres ne sont pas normaux. Ils sont tout exprès absurdes.

« ARCHIBALD, *grave* : Je vous ordonne d'être noir jusque dans vos veines et d'y charrier du sang noir. Que l'Afrique y circule. Que les Nègres se nègrent. Qu'ils s'obstinent jusqu'à la folie dans ce qu'on les condamne à être, dans leur ébène, dans leur odeur, dans l'œil jaune, dans leurs goûts cannibales. Qu'ils ne se contentent pas de manger les Blancs, mais qu'ils se cuisent entre eux. Qu'ils inventent des recettes pour les tibias, les rotules, les jarrets, les lèvres épaisses, que sais-je, des sauces inconnues, des hoquets, des rots, des pets, qui gonfleront un jazz délétère, une peinture, une danse criminelles. Que si l'on change à notre égard, Nègres, ce ne soit pas par l'indulgence, mais la terreur ! »

(pp.502-503)

Archibald dit clairement qu'être nègre n'est pas naturel, mais c'est la société – donc les hommes – qui crée ce qui constitue un Nègre. Et si les Blancs espèrent que les Noirs sont nègres, ceux-ci le seront. Ils joueront à l'extrême le rôle des Nègres. Si les Nègres proprement dits sont cannibales et aiment manger les Blancs, les Nègres sur la scène qu'ils jouent mangeront aussi les amis de la même race. Ils inventeront de nouvelles recettes dont les ingrédients sont les parties du corps humain. À cela, il faut

ajouter la méchanceté et la cruauté dans tout ce qu'ils font, dont l'art. La mise en question des images stéréotypées consiste donc, pour Genet, à amplifier ces images. Félicité, par exemple, inverse la relation de force dans le discours colonial : elle attribue le côté positif aux Nègres.

« FÉLICITÉ : [...] Ce qui est doux, bon, aimable et tendre sera noir. Le lait sera noir, le sucre, le riz, le ciel, les colombes, l'espérance, seront noirs – l'opéra aussi, où nous irions, noires dans des Rolls noires, saluer des rois noirs, entendre une musique de cuivre sous les lustres de cristal noir... »

(p.531)

Pourtant, nous pouvons sentir un ton satirique suggéré par la répétition du mot « noir ». Il nous semble que ce mot, en caractérisant les noms tels que « Rolls » et « musique », n'améliore pas davantage l'image des Nègres. Le sens caché dans ces phrases présuppose l'opposition binaire noir-blanc. Le lait qui est normalement blanc devient noir afin qu'on passe la couronne aux Nègres. Le sucre, le riz, le ciel, les colombes et l'espérance suivent la même logique. Quant à la musique, elle n'est ni noire ni blanche. Mais quand le mot est caractérisé par un adjectif de couleur, nous remarquons l'absurde. Cet absurde nous amènerait à la destruction des valeurs portées par les couleurs.

« FÉLICITÉ : [...] Marchez doucement sur vos pieds blancs. Blancs ? Non, noirs. Noirs ou blancs ? Ou bleus ? Rouges, verts, bleu, blanc, rouge, vert, jaune, que sais-je, où suis-je ? Les couleurs m'épuisent... »

(p.515)

Dans le discours colonial, les Blancs sont supérieurs aux Noirs. Quand on bouleverse le pouvoir, les Noirs deviennent précieux et les Blancs dégoûtants. Genet dépasse ces niveaux et nous suggère que les deux côtés sont pareils. Il n'y a que celui qui cherche à contrôler la société et opprime l'adversaire. Les couleurs ne sont pas importantes en elles-mêmes. Le noir n'est donc pas différent du blanc. Une fois, Genet raconte qu'un

comédien lui demande de créer un théâtre pour les Noirs. Il ne sait pas vraiment de quelle couleur est un Noir (« Un soir, un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des Noirs. Mais qu'est-ce que c'est donc un Noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur ? » p.475).

La théâtralité est une autre stratégie dont Genet se sert pour démystifier le discours colonial. Nous voyons d'abord que les comédiens n'hésitent pas à avertir le spectateur de la différence entre le théâtre et la vie réelle. Il ne faut pas confondre les deux mondes. Archibald explique que hors la scène, chaque personnage exécute un métier différent (p.482). Les Nègres sur la scène ne sont pas les Nègres dans la vie réelle.

Seul le monde fictif se compose d'un bon nombre de niveaux théâtraux. Voyons l'exemple ci-dessous.

« VILLAGE, *reprenant* : J'entre. Et je m'approche, doucement. Je jette un coup d'œil furtif. Je regarde. A droite. A gauche. « Bonjour madame. » [...] Bonjour, madame. Il ne fait pas chaud. [...] Il ne fait pas chaud. Je suis entré un moment. J'ai eu cette audace. Ici au moins il fait bon. Vous tricotez un passe-montagne ? Rose ? La lumière est très douce. Elle convient bien à votre joli visage. Oui, je boirai un verre de rhum. Je boirai la goutte. (*Sur un autre ton et s'adressant aux Nègres* :) Je suis dans le ton ?

TOUS, *haletants* : Oui ! »

(pp.506-507)

Dans la première partie – dès le début jusqu'à la phrase avant les entre-guillemets – Village parle avec le ton narratif. Il est à constater que le récit se déroule au moyen du discours rapporté sous la forme du style direct, pris entre les guillemets, et du discours directement issu de Village, sans guillemets. Village le narrateur devient petit à petit le comédien de son récit-théâtre. Le jeu continue pour un moment et arrête quand Village devient encore une fois narrateur et réclame des commentaires aux autres Nègres par la phrase « Je suis dans le ton ? ». Le spectateur voit dans cette scène deux jeux au même moment. Village dans le théâtre emboîtant est narrateur. Il se situe dans

le même niveau que les autres Nègres. Un autre Village est comédien dans le théâtre emboîté. Il n'y a que lui et la victime, un personnage imaginaire, qui sont dans ce niveau de représentation. Les autres Nègres dans le théâtre emboîtant regardent ce jeu intercalé. Cet exemple montre déjà deux niveaux de représentation. Mais le texte intégral est combiné de cinq niveaux au total, comme nous avons étudié dans le chapitre précédent.

De plus, les Blancs et les Nègres sur scène ne sont pas vraiment ennemis. Ils collaborent au jeu comme le prescrit le texte. Au début de la pièce, la Reine annonce indirectement au public que les Nègres vont tuer une Blanche avant que ces derniers agissent (« Vont-il la tuer ? » p.480). Archibald, lui aussi, annonce dès l'ouverture que tous les personnages sont comédiens (« Ce soir *nous* jouerons pour vous. » p.481 ; c'est nous qui soulignons.). Il est certain que le mot « nous » désigne les Blancs et les Nègres. Autrement dit, les deux côtés savent tout ce qui se passera sur/hors la scène avant le commencement des petits jeux. Ils sont complices pour créer la discontinuité de la représentation. Dans le tribunal, les Nègres demandent de faire ce qu'ils veulent (« Si vous le permettez, nous vous entendrons accroupis ; Pourrons-nous pleurnicher ? » p.526). Si les Nègres et les Blancs ne sont pas dans le même parti, ces demandes devraient être négligées et refusées. À la fin du texte, le Gouverneur veut commettre un suicide mais les Nègres ne le lui permettent pas et lui demandent d'attendre le moment où ils le tuent (« non, n'allez pas mourir. Monsieur le Gouverneur, restez ! Ce que nous aimions, c'était vous tuer... » p.536). Lorsque Le Gouverneur est tiré et tombe sur place, Archibald ne se contente pas de la position de son cadavre. Il lui demande de changer de place (« Non, viens mourir ici. » p.537). Une autre preuve est l'enlèvement des masques des membres de la Cour après des explosions de pétards dans la coulisse. Ces personnages discutent avec les Nègres. Le spectateur est maintenant sûr que tous les personnages sont en fait les Noirs. C'est le texte qui impose le rôle des Nègres et des Blancs aux personnages.

Une question importante se pose : si la pièce essaie vraiment de révéler les problèmes dans la vie des Noirs, pourquoi le meurtre est souvent interrompu et peut être réalisé juste à la fin du texte ? Si le dramaturge veut lutter pour ces marginaux, il est bizarre qu'il laisse les Blancs se justifier et mépriser les Nègres sans cesse. Il est possible que le fait que les Noirs tournent autour du pot et détruisent la vraisemblance

et la crédibilité des personnages et des événements signale la ressemblance entre les Blancs et les Nègres. Si les Blancs utilisent le discours colonial pour exploiter les Nègres et pour tromper les autres, les Nègres ne sont pas différents. Ils répètent les mêmes stéréotypes sans essayer de s'en échapper. Genet traite ce sujet pour indiquer les obsessions mentales des Blancs et des Nègres. Le conflit racial est seulement un prétexte plutôt qu'une essence. Être Blanc ou être Nègre signifie, dans un sens, la prise de position politico-sociale plutôt que l'essence naturelle biologique. Le dramaturge veut nous pousser à aller au-delà des préjugés des autres ainsi que des nôtres.

### 1.2 L'identité sexuelle

La proportion des hommes et des femmes et l'influence de chaque sexe sur les événements dans la pièce sont bien intéressantes. Il semble que les femmes exercent un pouvoir supérieur. Le côté des Nègres comprend quatre hommes et quatre femmes ; le côté des Blancs quatre hommes une femme. Chacun des personnages de la race blanche, sauf le Valet, représente les institutions sociales. L'unique Blanche symbolise la Reine, le pouvoir suprême de l'État, pouvoir supérieur à l'administration, au pouvoir militaire (le Gouverneur), à la religion (le Missionnaire) et à la justice (le Juge). Quant aux Nègres, ils sont pourvus de traits distinctifs, ayant chacun un nom complet, présentant parfois une épaisseur psychologique assimilable à un être réel. Nous trouvons que les hommes ont un peu peur des femmes. Félicité est la Reine de l'Afrique, tous les Nègres lui obéissent (« (à Diouf) Ce soir vous êtes la morte. En place. » p.503 ; « S'il (Village) hésite encore, qu'il prenne la place de la morte. » p.515) ; Vertu est une seule femme qui peut dominer les Blancs (« Elle a plus de pouvoirs que toi. Il lui arrive de dominer les Blancs – oh, je sais, par son coup de rein magique ! Mais c'est encore les dominer. » p.495) et qui peut imiter et être le miroir de la Reine blanche et de la Victime blanche ; Neige interrompt les jeux et irrite les autres personnages à son gré. Archibald présente un statut particulier en ce sens qu'il est le metteur en scène qui donne des ordres à tout le monde.

Cependant, le statut des femmes est beaucoup plus compliqué. Il est vrai qu'elles sont plus ou moins supérieures aux hommes. Mais les images qu'elles représentent sont plutôt négatives. Nous nous concentrons sur trois personnages : la



Reine blanche, la Victime et Vertu. Dans la deuxième version du meurtre, la Victime travaille dans un bar. Elle est mariée mais elle a une relation amoureuse avec Village. Cette nuit-là, elle ne s'occupe pas de sa mère et ne fait pas la prière (pp.502-516). Il ne faut pas oublier que Village fait la cour à la Victime ainsi qu'à Vertu. La première s'est fait violer ; la deuxième est prostituée. Les deux personnages sont les objets de désir de Village. De plus, la deuxième version et la première version du meurtre se réfèrent à la même situation. Nous pouvons donc comparer la vieille clocharde – ou la première victime – à la femme mariée – ou la deuxième victime –, puisque les deux personnages jouent le même rôle. Il est à remarquer que la clocharde et la Reine prennent les mêmes paroles (« Je ne fais pas de mal » p.486 ; « Car je n'ai rien fait de mal, n'est-ce pas ? » p.525 ; « Mais qu'est-ce que je leur ai fait ? » p.532). Le fait que la Reine parle en harmonie, une autre fois, avec un autre personnage se produit quand celle-ci somnole. Vertu imite la Reine en récitant sa parole. D'où l'état de miroir triangulaire : Vertu est le double de la Victime et de la Reine, et la Reine est le double de la Victime. Conformément à cette logique, l'importance de ces femmes réside dans la beauté de leur corps et dans la position de l'objet de désir pour les hommes. On pourrait dire en outre qu'une reine blanche ressemble à une prostituée noire.

Nous avons montré que, selon le point de vue colonial, les Blancs sont masculins et que les Nègres sont féminins. Pourtant, l'étude purement textuelle ne permet guère d'identifier la masculinité et la féminité : la pièce des *Nègres* ne donne pas de données suffisantes pour qu'on puisse reconstituer les identités sexuelles de l'homme et de la femme. La seule chose qu'on sache, c'est qu'on prête la féminité ou l'homosexualité au personnage masculin pour se moquer de lui ou pour le mépriser. Par exemple, Bobo appelle Diouf qui cherche à s'entendre avec les Blancs « madame » (« Quoi, madame ? Vous, madame. Son œil brille : est-ce qu'il voit déjà son voluptueux décolleté désiré par le Nègre ? » p.502), et Félicité le choisit pour le rôle de la Victime – une femme blanche. Le Valet nous offre un autre exemple. Les autres Blancs détestent les Nègres tandis que lui, artiste, il aime la stylistique dans le discours de Village. Le physique du Nègre lui plaît (« Il ne me déplaît pas du tout. (À Village :) Allongez et multipliez les soupirs, charmant négrillon ! » p.484 ; (*très maniéré*) « Qu'on ne les condamne pas d'abord, mais qu'on les écoute. Ils ont une spontanéité exquise, leur beauté est étrange, leur poids de chair plus grand... » p.485).

Il est appelé « foutu gamin perdu par l'amour de l'exotisme » par le Gouverneur (*Ibid.*) et « jeune efféminé » par le Missionnaire (p.487) parce qu'il prend quelquefois parti pour les Nègres. Ces exemples montrent ainsi que la féminité et l'homosexualité ne sont pas les identités sexuelles de haute valeur.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que les Nègres et les Blancs dont les actions ne correspondent pas aux images stéréotypées présentent une sexualité ambiguë. Village qui pense souvent à annuler le projet du meurtre est presque sur le point de jouer le rôle de la Victime (une femme) au lieu de Diouf (p.515). Nous ne savons pas la préférence sexuelle de Ville de Saint-Nazaire mais il se situe du même côté que Diouf (p.490). Diouf, lui, est pleurnichard et faible comme une femme. Le Valet, homosexuel, et Vertu, une femme phallique, sont demi-nègres demi-blancs. Il est curieux aussi que ces personnages soient les clés du dynamisme des événements importants. Sans Village, personne ne jouerait le rôle du meurtrier. Nous ne savons même pas si Monsieur Hérode Aventure, un autre criminel dans la première version du meurtre, existe vraiment. Sans Ville de Saint-Nazaire, le spectateur et les Nègres n'auraient pas été au courant des situations de hors-scène. La scène finale de la pièce ne serait jamais arrivée s'il n'y avait pas eu de bruits de pétards dans la coulisse (p.533). Sans Diouf, l'acte de tuer se serait produit trop tôt parce que celui-ci, Neige, Village et Ville de Saint-Nazaire aident à attarder la représentation du meurtre. Sans le Valet et Vertu, le spectateur ne se rend pas compte de l'envers du stéréotype : tous les Blancs ne sont pas typiquement blancs, ils peuvent être nègres en même temps qu'être blancs, et vice versa. Genet voudrait suggérer peut-être qu'afin de bien comprendre la psychologie des Noirs (et des Blancs [?]), il ne faut pas voir le monde comme un univers fixe de deux pôles opposés : blanc-nègre, homme-femme. Dans la réalité, l'homme est plus compliqué que ces concepts généralisés.

## **II. La question du faire**

Les personnages s'attachent aux trois actions : le meurtre, l'amour et la vengeance religieuse. Ces trois actions font toutes partie du jeu de l'illusion.

## 2.1 Le meurtre

Plusieurs éléments dans le meurtre de la Victime blanche commis par les Nègres sont dubitatifs. Les personnages racontent plusieurs fois le meurtre en question mais aucune version n'est crédible. Les informations détaillées dans le récit et le théâtre ne sont pas stables. D'abord, qui est vraiment le criminel ? Dans la première version, ce sont Village et Monsieur Hérode Aventure. Ils étranglent la Victime. Dans la deuxième version, Village devient le seul coupable. Il tue la Victime dans la chambre. Il est douteux que cette dernière version raconte la vraie situation. Elle serait un autre mensonge : Village a peut-être trouvé un cadavre qu'un autre criminel avait tué. Personne n'est sûr de son récit. Ensuite, qui est exactement la Victime ? Elle est une fois en guenilles (p.485), une autre en robe (p.501). Est-elle accroupie ou allongée sur les quais (p.485) ? ; est-elle assise à une machine à coudre ou debout derrière un comptoir (p.502) ? ; est-elle morte d'étranglement (p.486) ou d'éventration (p.513) ? En outre, la Victime n'est pas forcément une femme d'un certain âge. Ce peut être qui que ce soit qui présente la blancheur. Les Nègres ont tué un ancien chanteur de charme tombé dans la misère et dans l'oubli, une dame impotente et brave, un laitier, un facteur, une remailleuse de bas et un notaire. Ils peuvent tuer également un enfant, un vieux cheval, un chien ou une poupée qui pourraient jouer le rôle de la Victime (pp.495-496). En ce qui concerne les actions dans la chambre derrière le paravent, le Gouverneur explique que la Victime est tuée après s'être fait violée et qu'un peu plus tard, Village se lave les mains, les essuie et fume une cigarette (pp.516-517). Quant à Village et Ville de Saint-Nazaire, dans la chambre, la Victime et Village s'assoient, échangent un sourire et ne font rien de plus (p.519).

Le spectateur ne peut être sûr de rien parce que les personnages se contredisent tout le temps. On peut même douter que le meurtre existe bel et bien. Quand on dresse le tribunal, les deux chaises disparues sont trouvées. Elles se sont déguisées en catafalque, le lieu où repose le corps de la Victime (p.526). Comme le catafalque devient les chaises couvertes par un drap et comme le cadavre n'existe pas, nous ne savons plus si le meurtre a eu lieu réellement. La dernière certitude se résout en l'air.

Dans *les Nègres*, il y a un autre meurtre : le carnage théâtral des Blancs par les Nègres à la fin de la pièce. À notre avis, ce carnage doit être considéré comme une répétition du meurtre représenté par Village et Diouf, c'est-à-dire comme le double de celui-ci. Le carnage est différent dans la mesure où il s'agit d'un meurtre collectif : tous les Nègres tuent tous les Blancs. Il est à remarquer que ce jeu ne cherche pas du tout à créer la vraisemblance. Les actions sont évidemment théâtrales. Le Gouverneur est tiré : « Village tire un coup de revolver, *mais aucun bruit n'explose*. Le Gouverneur tombe sur place. » (p.537). Archibald demande même à ce cadavre de changer de place. Le Gouverneur se relève et tombe au milieu de la scène (*Ibid.*). Le Juge est tué par une détonation, le son venu de la coulisse (p.538). Le Missionnaire se transforme en vache : il « marche à quatre pattes, feint de brouter l'herbe, lèche les pieds des Nègres... » avant d'être envoyé à l'abattoir (p.539). Le Valet est tué par les tapements des pieds et des mains des Nègres (p.540). Quant à la Reine, elle se meurt seulement parce qu'elle dit qu'elle est morte (« Et maintenant, je meurs, faut-il l'avouer, étouffée par mon désir d'un Grand Nègre qui me tue. Nudité noire, tu m'as vaincue. » p.541). Et pour quitter la scène, les membres de la Cour, qui sont tous morts, se lèvent et sortent (*Ibid.*).

En groupant toutes les versions du meurtre, on pourra même parler de l'inexistence de cet acte. Quand Village raconte son récit pour la première fois, tout semble être vrai. Mais répétant le même récit, il change de détails. Le spectateur est petit à petit alerté par le néant qui s'implique derrière ces actions.

## 2.2 L'amour

Dans cette pièce, l'amour est inséparable de son contraire, la haine. Très souvent, ces deux sentiments coexistent et dans bien des cas ils sont interchangeables. La racine de cette ambivalence réside peut-être dans la relation entre les maîtres blancs et les esclaves noirs dans la maison.

« Sur toutes les plantations, grandes ou petites, l'existence des planteurs blancs et de leurs esclaves noirs affectés au service de la maison est intimement mêlée. Les esclaves dorment souvent au pied du lit, ou dans le lit de leur petit maître ou maîtresse lorsque ceux-ci sont

des enfants. Dehors, enfants blancs et enfants noirs partagent les mêmes jeux. Une nourrice noire surveille la vie des domestiques blancs, une servante noire assiste continuellement sa maîtresse, un homme à tout faire noir aide son maître blanc surchargé de travail.

Un maître élevé par un Noir portera en lui la culture africaine, presque comme une seconde nature, ne serait-ce pas par la connaissance des musiques et des chants nègres.

Mais cette relation ambiguë est souvent dominée pour les Blancs par la méfiance, pour les Noirs par la haine. La crainte d'être vendu et emmené loin des siens est pour l'esclave un tourment quotidien. Les maîtres organisent souvent des mariages entre esclaves, mais la formule rituelle de mariage « jusqu'à ce que la mort nous sépare » est bannie... »

(Meyer 2001 : 100-101)

Il est possible que les Nègres-comédiens de ce théâtre soient domestiques, ou anciens domestiques, des Blancs. Les Nègres, sauf Ville de Saint-Nazaire, sont en frac, avec une cravate blanche des messieurs, accompagné de chaussures jaunes. Les Négresses sont en robe du soir très pailletées. Ces vêtements de luxe ne sont pas impensables pour les domestiques. Ceux qui jouent le rôle de la cour savent bien comment imiter les idées et les gestes des Blancs. De plus, la langue de ces Noirs est assez souvent soignée, voire poétique, comme la langue des éduqués.

L'analyse de Meyer mentionnée là-haut montre qu'en fait, chez les Blancs et les Noirs, les uns n'ignorent pas l'humanité des autres. Ils vivent et travaillent ensemble. L'affection entre eux est donc naturelle. Pourtant, la société les sépare en deux classes sociales différentes. Dès lors, les Blancs et les Noirs ne sont plus sûrs de leur statu quo. La méfiance s'intensifie. Les Blancs craignent que les Nègres ne les trompent ; les Noirs ont peur d'être vendus et de se voir séparer de leur famille. Ce conflit cause la xénophobie et fait naître la convention de préférer se marier seulement avec les gens de la même race : un Blanc avec une Blanche, un Nègre avec une Négresse. La convention rassure le calme. Dans le texte, nous trouvons trois couples : Village et Vertu, Village et Neige, le Valet et la Reine. Village confesse plusieurs fois

son amour à Vertu ; Neige qui se déclare ennemi de l'amour du couple précédent aime peut-être Village, elle est jalouse de Vertu ; Le Valet est toujours avec la Reine ; quand Village viole la Victime dans la chambre, le Valet et la Reine sont également dans la coulisse. Il est à noter par ailleurs que l'amour entre les amants de la même race deviendra impossible, si leur statut social est différent : une maîtresse et un domestique ne peuvent pas se marier l'un avec l'autre.

Il existe pourtant l'Eros entre les Blancs et les Noirs. Les soldats blancs visitent la maison close tous les samedis. Bien qu'une telle relation ne puisse pas être considérée comme un amour proprement dit, ce désir pour des femmes est proche de l'amour. De même, on pense que Village qui a commis le viol est amoureux de sa victime. Que Diouf aime les Blancs ou non, on ne le sait pas, mais évidemment, il ne les déteste pas. Notons malgré tout que la relation amoureuse entre les deux races est infâme, et surtout inadmissible conformément au discours colonial.

Chez les Nègres, la situation est encore pire : le discours colonial veut que l'amour soit le sentiment qui leur est inconnu ; les Nègres ne doivent pas savoir aimer. Le cas de Village et Vertu est très intéressant. Leur négritude les empêche de s'aimer l'un l'autre mais Village s'obstine. Toutefois, Village est trop versatile et trop lâche pour pouvoir se moquer du qu'en-dira-t-on. Tout en disant qu'il veut aimer et protéger Vertu, il n'est pas assez fort pour faire face aux commentaires de la société qui le reproche d'avoir transgressé la convention. Vertu dit qu'elle doit porter un masque tout le temps pour faire un jeu de l'amour avec les clients (p.494). Alors, il est possible que Village soit l'un de ses clients. Sous une telle condition, l'amour de ce couple est difficile à se réaliser.

Il ne faut pas oublier que parmi les Nègresses, seule Vertu est le miroir de la Reine et de la Victime. C'est la seule qui travaille avec les Blancs. Dans un sens, elle est une fausse Blanche. L'amour entre Village et elle pourrait donc relever d'un amour interracial, une relation interdite. Il est plus facile pour Village de changer l'amour en haine.

« VILLAGE : Madame, je ne vous porte rien de comparable à ce qu'on nomme l'amour. Ce qui se passe en moi est très mystérieux, et ma couleur ne saurait en rendre compte.

[...]

Quand je vous vis, j'eus tout à coup, je crois, durant une seconde, la force de nier tout ce qui n'était pas vous, et de rire devant l'illusion, hélas mes épaules sont bien fragiles. Je ne pus supporter la condamnation du monde. Et je me suis mis à vous haïr quand tout en vous m'eût fait entrevoir l'amour, et que l'amour m'eût rendu insupportable le mépris des hommes, et ce mépris insupportable mon amour pour vous. Exactement, je vous hais. »

(p.493)

### 2.3 La vengeance religieuse

Le meurtre et la vengeance religieuse se réfèrent à la même intrigue, E<sub>2</sub>. De toute façon, la première action est une attaque corporelle tandis que la deuxième action est une attaque spirituelle. Dans la seconde version du meurtre, la Victime s'appelle Marie. Félicité, dans le rôle de la mère de la Victime, et Bobo, jouant la boulangère, nous permettent de savoir son nom (p.508). N'oublions pas que ce personnage de Marie est reflété, dans le jeu de miroir, par la Reine et Vertu. La Reine est accompagnée par le Valet. Celui-ci est nommé Joseph (p.521). Il est si attaché à la Reine qu'on pourrait croire que leur rapport est aussi professionnel que personnel. Quand les Nègres encouragent Village à entrer dans la chambre pour tuer la Victime, Bobo dit « Leur valet t'a donné l'exemple. Il est déjà chez la Reine. » (p.514). À ce moment-là la Reine est sortie de la scène pour pleurer et le Valet l'a suivie. Avant de sortir, le Valet dit « Je vais la consoler. J'ai ce qu'il faut. » (*Ibid.*). Nous savons que la Victime n'est pas simplement tuée ; elle s'est fait également violer. Or, il n'est pas inconcevable qu'elle s'offre volontiers à Village, puisqu'elle obéit à tous les ordres de l'agresseur (« Elle sait jouer du piano. [...] Jouez nous donc une mélodie de Charles Gounod. ; À genoux ! Les mains jointes. Les yeux au ciel. Bien. Priez ! » pp.511-512 ; « Marchez ! [...] Tirez-moi vers vos dentelles ! » p.513) et que c'est elle, symbolisée par un gant blanc (pp.514-515), qui invite son violeur à entrer dans sa chambre quand son mari n'est pas là. Comme ces deux situations se déroulent en même temps, il est probable qu'elles se reflètent. La phrase « J'ai ce qu'il faut. » du Valet signifie donc qu'il va avoir une relation sexuelle avec la Reine ; celle-ci rentre

dans la scène avec Diouf masqué qui vient au monde des Blancs pour la première fois. Autrement dit, le moment de la « naissance » de la Victime dans le monde des Blancs succède le moment dans la coulisse de la Reine et du Valet. De plus, le Valet emploie le mot « petite », un terme familier, pour désigner la Reine (p.520). Et en admettant que dans la coulisse, ces deux personnages – Joseph et un double de Marie – ont une relation sexuelle, tous les signes correspondent alors à la vie de Jésus-Christ : ses parents s'appellent Joseph et Marie. Or, Marie est vierge. Grâce à Dieu, elle accouche d'un enfant. Le couple Joseph-Marie décide de l'adopter. Quand la Victime est née, le Valet emploie aussi ce terme (« Sa Majesté va l'adopter. » *Ibid.*).

Vertu, un autre reflet de la Victime et de la Reine, serait une autre Marie. Certains prétendent que Marie la Vierge a pour homologue Marie Madeleine, une prostituée repentie qui, d'après quelques anecdotes, est la femme de Jésus. Vertu exerce la prostitution. Il y a donc une certaine analogie entre Vertu et Marie Madeleine.

Dans la première version du meurtre, il est clairement indiqué que les criminels sont Village et Monsieur Hérode Aventure. Le nom de ce dernier fait penser au roi Hérode d'Égypte qui donna un ordre de tuer tous les garçons âgés de moins de deux ans dans son pays en vue d'éliminer son futur ennemi – le Christ (Mathieu 2:13-18). Dans la pièce, il est possible que Marie soit tuée également dans le même sens de l'antichristianisme. En effet, le christianisme n'est pas sans rapport avec le colonialisme. En France, il existe depuis 1622 des Troupes de marine ou des Troupes coloniales travaillant à l'extérieur de la France à son profit. Même aujourd'hui, ces forces sont présentes et sa devise est « Et au nom de Dieu, vive la coloniale ! » Le voyage transatlantique des négriers est un autre exemple. Au début du journal de chaque voyage du capitaine, il écrit que sa mission est dédiée à Dieu. On trouve un peu partout dans le monde des groupes de missionnaires catholiques qui ont une bonne intention d'améliorer les gens locaux selon les principes chrétiens. La religion est souvent utilisée pour justifier le pouvoir militaire. Le christianisme soutient donc délibérément la gloire du colonialisme. Le jeu des Nègres qui constitue à tuer la mère de Jésus symbolise la vengeance des opprimés.

Ville de Saint-Nazaire contribue aussi à ce jeu intertextuel à la Bible. Comme Saint Nazaire est une ville importante du télégraphe transatlantique de la France, le



personnage portant ce nom est donc messager. En plus, le mot « nazaire » est dérivé du mot latin « nazarius » signifiant « de Nazareth », une ville en Galilée, le lieu où se trouve la maison de Jésus. Ville de Saint-Nazaire connote ainsi Jésus. Comme d'autres prophètes, Jésus est avant tout messager de Dieu. Dans la pièce, sur la scène et hors de la scène un Nègre est jugé et sera exécuté parce qu'il a tué un Blanc. Ville de Saint-Nazaire est le seul personnage qui nous rapporte les événements qui se produisent en coulisse. Sauf lui, personne ne voit exactement la situation. D'une manière métaphorique, c'est comme s'il avait rencontré Dieu qui est invisible mais omniprésent. Après chaque rencontre, il rapporte ce que Dieu lui a dicté. La coulisse devient la résidence de Dieu à laquelle le spectateur et les autres personnages n'ont pas accès. Le rôle de Ville de Saint-Nazaire de relier les deux mondes est aussi essentiel que fragile. Sans lui, on ignore ce qui se passe hors-scène mais, en même temps, ce qu'il rapporte, ce dont il est le seul témoin, n'est pas digne de confiance totale. Nous avons vu que plusieurs sujets traités dans le texte qui semblent très sérieux au début deviennent trompeurs et se détruisent à la fin. La religion n'en est pas une exception. Avec discrétion, Genet reconstruit et déconstruit le christianisme au profit des Nègres. Marie est tuée après avoir été présentée comme une femme infidèle. Nous doutons de la crédibilité des paroles de Jésus-acteur et de l'existence de Dieu. En d'autres termes, l'image de Jésus change, de celle du Messie à celle du menteur ; la religion sacrée se transforme en supercherie.

### **III. La question du dire**

Les paroles des personnages sont loin d'être véhicule de la vérité. La complexité de l'identité des personnages est étroitement liée aux problèmes du langage. Dans cette partie de notre travail, nous étudierons le rôle de la langue familière, puis celui de l'injonctif. Ensuite, nous nous focaliserons sur les figures de style qui créent et détruisent le discours colonial et les réalités sur la scène.

#### 3.1 La langue familière et la cérémonie intime

Les Blancs et les Nègres utilisent fréquemment la langue familière avec les personnages du même groupe, et quelquefois avec l'autre groupe, tantôt pour exprimer l'indifférence à l'égard de la cérémonie théâtrale, tantôt pour montrer la

proximité entre les personnages. Nous nous intéressons au tutoiement (et au vouvoiement) et au choix des mots.

### 3.1.1 « tu » ou « vous » ?

Dans ce théâtre, le vouvoiement et le tutoiement sont codés. Le vouvoiement est un signe indiquant qu'on est au théâtre, tandis que le tutoiement fait revenir au monde réel. C'est ainsi que Archibald le metteur en scène tient strictement au vouvoiement pendant que les comédiens jouent :

« DIOUF : Je t'en prie...

ARCHIBALD : Ne me tutoyez pas. Pas ici. Que la politesse soit portée au point qu'elle en doit effrayer. Des spectateurs nous observent. »

(p.492)

Le fait que les personnages des *Nègres* se tutoient de temps à autre marque ainsi le bouleversement de la théâtralité. Le plus souvent, le passage du vouvoiement au tutoiement signifie qu'on quitte le monde théâtral pour regagner la sphère de la réalité. Le jeu du vouvoiement et du tutoiement présente ici trois modalités.

*- Le premier cas : dire plutôt « vous-vous » - l'acceptation de la distance solennelle*

L'usage de « tu-vous » s'explique par le contexte social : l'inégalité entre les Blancs et les Nègres. On vouvoie les Blancs qui sont (anciens) maîtres depuis l'esclavage, alors que le pronom « tu » est pour les Nègres-employés. La Reine dit « Continue. » à Archibald (p.482) ; celui-ci lui dit « Laissez-nous continuer. » (p.487). Dans ce contexte, « vous » marque la supériorité. Au contraire, « tu » marque l'infériorité. Village, par exemple, tutoie sa victime. Cependant, quand on représente la scène du viol, le Juge préfère que Village vouvoie la victime :

« VILLAGE : [...] Je vais donc la faire travailler. (*Au Masque* :) Tu es prête ?

LE JUGE : Non, non, il vaut mieux utiliser le vous.

VILLAGE : Vous y tenez tellement ?

LE JUGE : Oui. C'est mieux. Ne craignez pas d'établir de la distance.

VILLAGE : Comme vous voudrez. [...] (*Au Masque* :) Jouez-nous donc une mélodie de Charles Gounod. »

(p.511)

Ce passage du tutoiement au vouvoiement s'explique par le fait que sur la scène, il s'agit du théâtre, de la fiction. Employer le pronom « tu » pourrait évoquer les vrais sentiments et la vraie vengeance des Nègres. Village passe de « tu » à « vous », suggéré par la forme conjuguée du verbe « jouer », pour séparer l'illusion de la « réalité ».

*- Le deuxième cas : utiliser « vous-vous » et « tu-tu » ensemble  
– la rivalité entre jeu et non jeu*

Bien que dans le jeu théâtral on tienne au vouvoiement, il est parfois difficile de maintenir le vouvoiement jusqu'au bout. Observons la scène suivante :

« FÉLICITÉ : À toi !

LA REINE : Je t'assure, je peux attendre...

[...]

LA REINE : Chaque soir, et à chaque seconde, vous vous livrez, sur moi, sur les miens, je le sais, à un rite saugrenu et néfaste. [...]

[...]

FÉLICITÉ : Si tu es toute morte, qu'as-tu, mais qu'as-tu donc à me reprocher de te tuer ?

LA REINE : [...] Mon sublime cadavre, mais qui bouge encore – ne te suffit pas ? Il te faut le cadavre du cadavre ?

[...]

LA REINE : ... et que le souffle de ce souffle, il entrerait par les orifices de votre corps pour vous hanter...

FÉLICITÉ : Nous lâcherons un pet, vous serez à la porte. »

(pp.528-529)

Le vouvoiement et le tutoiement s'emploient alternativement, selon que l'interlocuteur désigne un individu ou un collectif. Quand la Reine assure qu'elle peut attendre et quand elle reproche Félicité de la tuer sans cesse absurdement, elle parle de son interlocutrice en tant qu'individu, d'où le tutoiement. Mais quand elle mentionne le souffle blanc dans le corps noir, elle emploie le pronom « vous » désignant les Nègres en général. De même, le pronom « vous » utilisé par Félicité désigne les Blancs, tandis que son « tu » ne se rapporte qu'à la Reine. Néanmoins, dans cette scène, il y a quelque confusion. En parlant du corps ou du cadavre pour la première fois, on tutoie. Mais pour la deuxième fois, on préfère vouvoyer. Il semble donc que le choix du pronom est ici arbitraire.

*- Le troisième cas : dire plutôt « tu-tu » - l'ignorance de la cérémonie*

À la convention qui veut qu'on se vouvoie sur scène et qu'on se défende de se tutoyer, certains comédiens résistent avec entêtement. Les plus récalcitrants sont Village et Vertu.

« VILLAGE : Madame, je ne vous porte rien de comparable à ce qu'on nomme l'amour. [...] Quand je vous vis... »

(p.493)

« VILLAGE : Je t'aime.

VERTU : [...] Mais, tu parles d'amour et tu nous crois seuls ?  
Regarde. »

(p.497)

« VERTU : Village, je te le demande, cesse.

VILLAGE, *regardant Vertu* : La limpidité de votre œil bleu, cette larme qui brille au coin, votre gorge de ciel...

VERTU : Tu délires, à qui parles-tu ?

VILLAGE, *regardant toujours Vertu* : Je vous aime et je n'en puis plus. »

(p.510)

« VERTU : Tu es stupide. Et qui va cueillir les fraises ? Toi ? [...]

Village : Je le fais pour te plaire, et tu... »

(p.537)

Vertu tutoie constamment Village, mais ce dernier l'appelle tantôt avec « vous » tantôt avec « tu », selon qu'il s'adresse à Vertu elle-même ou à un reflet d'une femme blanche. En s'adressant à la Victime, Village la vouvoie. Sinon, en parlant à et de Vertu son amante, il tutoie pour montrer l'intimité entre eux. Il leur est interdit d'exprimer l'amour, puisqu'ils sont nègres et que les Nègres ne savent pas aimer. De toute façon, les deux s'entêtent à tutoyer et à s'aimer. Les conventions rituelles du jeu les laissent indifférents.

### 3.1.2 Les mots familiers

Les mots familiers abondent dans le texte. La langue familière est normalement employée quand les personnages de la même couleur de peau se parlent. Elle marque l'intimité entre les locuteurs surtout quand ils se disent des injures ou s'insultent. Le Gouverneur appelle le Valet « foutu gamin » lorsque celui-ci apprécie la beauté et le talent de Village (p.485) ; la Reine choisit le verbe « chier » au lieu du verbe « accoucher » (p.513). Quant aux Nègres, en discutant, ou plutôt se disputant, ils emploient les mots tels que « flic » (p.483), « gueuler » (p.484), « putain » (p.495), « gosse » (p.496), « boulot » (p.505), « flemmard » (p.514). Cependant, les Blancs et les Noirs emploient aussi des termes du registre familier pour s'injurier les uns les autres. Le Gouverneur exprime son mécontentement sur l'existence des Nègresses dans les maisons closes. Il dit « boxon » et « (sa)cré nom de Dieu » (p.494). Village montrant la colère contre la mère de Marie dit « garce » (p.508) et « louper » (p.509). En parlant avec la Victime blanche, non avec les Nègres, Village appelle la femme « salope » (p.510) et son mari « cocu » (p.511).

### 3.2 L'injonctif et le contrôle de la cérémonie solennelle

Les personnages du théâtre au premier degré assument tous un ou plusieurs rôles dans les jeux insérés constituant les autres niveaux de la représentation. Mais le rôle d'Archibald est spécifique : il doit veiller aux actions des autres comédiens de peur qu'on ne respecte pas « le texte ». Pour ce faire, chaque fois que les comédiens semblent négligents, il donne des ordres (p.479, pp.481-485, p.488, pp.490-493, p.495, p.500, pp.502-504, p.510, p.517, etc.). Dans la plupart des cas, notre metteur en scène emploie l'impératif ou les verbes d'ordres tels que « falloir » (« C'est à moi qu'il faut obéir. » p.484) et « ordonner » (« Je vous ordonne d'être noir jusque dans vos veines et d'y charrier du sang noir. » p.502). Archibald tient beaucoup à la continuité du théâtre au cinquième degré (le meurtre d'une Blanche). Cela s'observe surtout à l'égard du langage des comédiens.

« Archibald est allergique à la disjonction que risque d'introduire le mot « mais » : « Pas de mais, ou sortez ! Ma colère n'est pas jouée ». Le mot qu'il affectionne et qu'il attend toujours de pied ferme est « ensuite ». La conjonction de coordination « et » ne fait pas partie de son vocabulaire. S'il lui préfère l'adverbe « ensuite », c'est pour souligner et rappeler que la cérémonie doit, comme convenu, suivre l'ordre d'un texte appris et maîtrisé et que c'est à lui qu'incombe la tâche d'assurer, à la manière d'un métronome, la régularité et la continuité de cette récitation. »

(Khélil 2001 : 80-81)

En donnant des ordres, Archibald fait comprendre le jeu aux comédiens (« Votre père ? N'utilisez plus ce mot. En le prononçant il vient de passer dans votre voix, monsieur, comme un tendre sentiment. » p.488 ; « N'oubliez pas ceci : nous devons mériter leur réprobation, et les amener à prononcer le jugement qui nous condamnera... » p.491 ; « Ne me tutoyer pas. Pas ici. Que la politesse soit portée au point qu'elle en devienne une charge monstrueuse. Elle aussi doit effrayer. Des spectateurs nous observent. » p.492). Il sait demander doucement la coopération de Village quand les ordres ne lui disent rien (« Village, pour la dernière fois, je vous en

conjure... » p.500). Archibald utilise plusieurs techniques langagières pour ordonner et régir ses comédiens-nègres.

« Ses phrases comportent souvent des incises parce qu'il sait qu'un ordre risque d'être inefficace ou mal entendu s'il n'est pas justifié, expliqué et illustré par des exemples. [...] Un pédagogue averti prend son temps pour expliciter ce qu'il dit, mais doit aussi se montrer incisif et aller vite. Ses phrases sont tantôt longues et amples tantôt concises et acérées. Il doit non seulement convaincre et entraîner ses partenaires, mais aussi veiller au respect du principe d'alternance dans la prise de parole. Archibald sait qu'il n'a pas à monopoliser excessivement la parole, sinon la cérémonie deviendrait un interminable soliloque. »

(Khélil 2001 : 81-82)

Archibald fait tout pour que le théâtre ne s'éloigne pas du « texte ». Et ce texte dont parlent les personnages (« Vos arguments sont connus. [...] vous parlerez d'amour. Faites-le, puisque nos répliques sont prévues par le texte. » p.490 ; « Mais, Nègres, on a oublié les insultes. / C'est juste. Il a raison. » p.505 ; « Je descends donc vous ensevelir, puisque c'est écrit. » p.541) est en fait le discours colonial, origine des stéréotypes fixes. Ainsi, quand il arrive parfois que les comédiens soient négligents dans leur rôle et qu'ils n'observent guère le texte, cela montre leur désir de se libérer des contraintes sociales issues du discours colonial des Blancs. Village se montre un mauvais comédien précisément parce que, d'après Neige, il a commis le crime dans l'amour, non dans la haine. Village veut, de plus, aimer publiquement Vertu. Diouf exprime explicitement son intention de se réconcilier avec les Blancs. Ces actes ne correspondent pas aux stéréotypes du discours colonial : tous les Nègres ne connaissent pas les émotions telles que l'amour ; ils détestent et veulent tuer les Blancs.

Archibald en tant que meneur du jeu est indéniablement complice de la reproduction du discours. Mais en même temps, il exagère et ridiculise le discours.

« ARCHIBALD : Je vous ordonne d'être noir jusque dans vos veines et d'y charrier du sang noir. Que l'Afrique y circule. Que les Nègres se nègrent. Qu'ils s'obstinent jusqu'à la folie dans ce qu'on les condamne à être, dans leur ébène, dans leur odeur, dans l'œil jaune, dans leurs goûts cannibales. Qu'ils ne se contentent pas de manger les Blancs, mais qu'ils se cuisent entre eux. Qu'ils inventent des recettes pour les tibias, les rotules, les jarrets, les lèvres épaisses, que sais-je, des sauces inconnues, des hoquets, des rots, des pets, qui gonfleront un jazz délétère, une peinture, une danse criminelles. Que si l'on change à notre égard, Nègres, ce ne soit par l'indulgence, mais la terreur ! »

(pp.502-503)

Les ordres en série se présentent, pour la plupart, sous la forme du subjonctif de l'ordre à la troisième personne. Archibald donne des ordres, ajoute ses propres opinions et fournit des exemples. Il demande aux Nègres de reproduire les images fixes de façon à les amplifier et à les rendre absurdes. Il tient à ce que les Nègres demeurent cannibaliques et qu'ils soient obsédés des crimes. Le refus des rôles des Nègres dictés par le discours et l'exagération de ces rôles sont donc deux façons de se moquer des images stéréotypées des Nègres.

### 3.3 Les figures de styles et le récit colonial

Afin de reconstruire et s'en prendre au discours colonial, Genet a recours aux figures de style. Les unes visent à reproduire le discours, les autres tendent à le détruire.

#### 3.3.1 La reproduction du discours colonial

On cherche à reproduire les images fixes et les caractères stéréotypés des Blancs et des Nègres par différents moyens. Le dramaturge emploie l'énumération, l'apostrophe et la prosopopée, la périphrase et le champ lexical du sexe et de la saleté.



- *L'énumération*

Neige doute de la négritude de Village :

« NEIGE : Si j'étais sûre que Village eût descendu cette femme afin de devenir avec plus d'éclat un Nègre balafre, puant, lippu, camus, mangeur, bouffeur, bâfreur de Blancs et de toutes les couleurs, bavant, suant, rotant, crachant, baiseur de boucs, toussant, pétant, lécheur de pieds blancs, feignant, malade, dégoulinant d'huile et de sueur, flasque et soumis, si j'étais sûre qu'il l'ait tuée pour se confondre avec la nuit... Mais je sais qu'il l'aimait. »

(p.489)

Elle reproche à Village de ne pas avoir commis le crime pour être plus noir (« pour se confondre avec la nuit »). Un Nègre idéal doit être laid (« balafre, puant, lippu, camus »), cannibale (« mangeur, bouffeur, bâfreur de Blancs et de toutes les couleurs »), sale (« bavant, suant, rotant, crachant, toussant, pétant, malade, dégoulinant d'huile et de sueur »), malin (« feignant ») et obéissant aux Blancs (« lécheur de pieds blancs, flasque et soumis »). Mais Village a tué la Victime par amour.

Vertu reflétant la Reine prononce le même discours que cette dernière. Elle parle de la gloire des Blancs.

« VERTU, *doucement, comme somnambulique* : Je suis la Reine Occidentale à la pâleur de lis ! Résultat précieux de tant de siècles travaillés pour un pareil miracle ! Immaculée douce à l'œil et à l'âme !... (*Toute la Cour écoute, attentive.*) Soit que je sois en bonne santé, éclatante et rose, soit qu'une langueur me mine, je suis blanche. Si la mort me fixe, c'est dans la couleur de victoire. Ô nobles pâleurs, colorez mes tempes, mes doigts, mon ventre ! Œil, iris aux nuances délicates, iris bleutés, iris des glaciers, iris pervenche, violette, réséda, tabac, gazon anglais, gazon normand, par vous, mais que voit-on ?...

*La Reine qui s'est enfin réveillée, stupéfaite, écoute le poème, puis elle va réciter en même temps que Vertu.*

... Blanche, c'est le lait qui m'indique, c'est le lis, la colombe, la chaux vive et la claire conscience, c'est la Pologne et son aigle et sa neige !  
Neige...

[...]

VERTU et LA REINE, *ensemble* : ... C'est l'innocence et le matin. »

(pp.498-499)

Pour être noble et digne, il leur faut être pâle/blanche et douce. Elles sont comparées aux choses en blanc – e.g. le lis, le lait, la colombe et la chaux – et aux valeurs positives – e.g. la victoire, la conscience, l'innocence et le matin. Il est intéressant de noter que les autres couleurs soient également employées avec les Blancs. Les roses et le gazon sont polychromes. Il est possible que toutes les couleurs vives puissent s'appliquer aux Blancs. Seul le noir est réservé aux Nègres.

Si Vertu et la Reine essaient de montrer la bonté des Blancs, le Gouverneur révèle un autre côté – la violence.

« LE GOUVERNEUR : Après je l'exécute : balle dans la tête et dans les jarrets, jets de salive, couteaux andalous, baïonnettes, revolver à bouchons, poisons de nos Médecins...

[...]

LE GOUVERNEUR : Crevaison de l'abdomen, abandon dans les neiges éternelles de nos glaciers indomptés, escopette corse, poing américain, guillotine, lacets, souliers, gales, épilepsie...

[..]

LE GOUVERNEUR : Coup de pied en vache, mort aux rats, mort aux vaches, mors aux dents, mort debout, mort à genoux, mort couché, mort civile, coqueluche. Ciguë !... »

(pp.527-528)

Il énumère les moyens permettant de tuer les Nègres : par les objets (« balle dans la tête et dans les jarrets, couteaux andalous, baïonnettes, revolver à bouchons, crevaison de l'abdomen, escopette corse, guillotine, lacets »), par les attaques physiques

(« poing américain, souliers, coup de pied en vache, mors aux dents »), par les poisons (« poisons de nos Médecins, mort aux rats, mort aux vaches, ciguë »), ou par les maladies (« gales, épilepsie, coqueluche »). Remarquons que le Gouverneur traite les Nègres d'animaux. Il parle d'un cadavre comme si ce n'est pas un être humain (« balle dans la tête et dans les jarrets, jets de salive, crevaison de l'abdomen, abandon dans les neiges éternelles de nos glaciers indomptés ») ; il utilise du poison pour les animaux (« mort aux rats, mort aux vaches »).

*- L'apostrophe et la prosopopée*

Pour encourager les Nègres, Félicité prononce deux fois un discours adressé à tous les Nègres dans le monde. Elle utilise l'apostrophe et la prosopopée à la fois parce qu'elle parle tantôt aux Nègres vivants tantôt à l'Afrique et aux Nègres morts.

« FÉLICITÉ : Dahomey !... Dahomey !... À mon secours, Nègres de tous les coins du monde. Venez ! Entrez ! Mais pas ailleurs qu'en moi. Que me gonfle votre tumulte ! Venez. Bousculez-vous. Pénétrez par où vous voudrez : la bouche, l'oreille – ou par mes narines. Narines, conques énormes, gloire de ma race, pavillons ténébreux, tunnels, grottes béantes où des bataillons enrhumés sont à l'aise ! Géante à la tête renversée, je vous attends. Entrez en moi, multitude, et soyez, pour ce soir, seulement, ma force et ma raison. »

(p.499)

Dahomey était un centre du marché d'esclaves en Afrique. Les esclaves noirs sont vendus ici avant d'être embarqués pour se revendre en Amérique. Quelques-uns seraient pris pour l'Europe. Les esclaves nègres habitaient donc dans trois continents par ce commerce. Ils étaient dans « tous les coins du monde ». Puisque Félicité est le seul personnage nègre qui peut discuter amicalement avec la Reine, elle reflète celle-ci et joue le rôle de la Reine de l'Afrique. Elle représente toute l'Afrique et tous les Nègres. Elle a l'autorité d'employer des impératifs avec les autres Nègres (« venez, entrez, pénétrez, soyez ») afin qu'ils se réunissent en elle. Si l'Europe présente une

civilisation splendide, l'Afrique est caractérisée par le désordre (« tumulte ») et des monstres (« Géante à la tête renversée »).

« FÉLICITÉ : Dahomey !... Dahomey !... À mon secours, Nègres ! Tous. Sous vous blancs parasols, messieurs de Tombouctou, entrez. Mettez-vous là. Tribus couvertes d'or et de boue, remontez de mon corps, sortez ! Tribus de la Pluie et du Vent, passez ! Princes des Hauts-Empires, princes des pieds nus et des étriers de bois, sur vos chevaux habillés, entrez. Entrez à cheval. Au galop ! Au galop ! Hop ! Hop ! Hop-là ! Nègres des Étangs, vous qui pêchez les poissons avec votre bec pointu, entrez. Nègres des docks, des usines, des bastringues, Nègres de chez Renault, Nègres de Citroën, vous autres aussi qui tressez les joncs pour encager les grillons et les roses, entrez et restez debout. Soldats vaincus, entrez. Soldats vainqueurs, entrez. Serrez-vous. Encore. Posez vos boucliers contre le mur. Vous aussi, qui déterrez les cadavres pour sucer la cervelle des crânes, entrez sans honte. Vous, frère-sœur emmêlé, inceste mélancolique et qui marche, passez. Barbares, barbares, barbares, venez. Je ne peux vous décrire tous, ni même vous nommer tous ni nommer vos morts, vos armes, vos charrues, mais entrez. [...] Tu es là, Afrique aux reins cambrés, à la cuisse oblongue ? Afrique boudeuse, Afrique travaillée dans le feu, dans le fer, Afrique aux millions d'esclaves royaux, Afrique déportée, continent à la dérive, tu es là ? Lentement vous vous évanouissez, vous reculez dans le passé, les récits de naufragés, les musées coloniaux, les travaux des savants, mais je vous rappelle ce soir pour assister à une fête secrète. (Elle regarde en elle-même.) C'est un bloc de nuit, compact et méchant, qui retient son souffle, mais non son odeur. Vous êtes là ? Ne quittez pas la scène sans mon ordre. Que les spectateurs vous regardent. Une somnolence profonde, visible presque, sort de vous, se répand, les hypnotise. Tout à l'heure nous descendrons parmi eux. [...] »

(pp.514-515)

La deuxième version du discours est assez semblable à la première mais beaucoup plus détaillée. Les premières phrases restent presque les mêmes (« Dahomey !... À mon secours, Nègres ! Tous. »). Comme la société africaine se divise historiquement en tribus, Félicité les convoque toutes (« Tombouctou ; tribus couvertes d'or et de boue ; tribu de la Pluie et du Vent ; prince des Hauts-Empires, princes des pieds nus et des étriers de bois ; Nègres des étangs »). Félicité aborde aussi les Nègres du XX<sup>e</sup> siècle (« Nègres des docks, des usines, des bastringues, Nègres de chez Renault, Nègres de Citroën »). Les Nègres sont toujours inhumains et n'observent pas les normes sociales (« vous qui pêchez les poissons avec votre bec pointu ; vous autres aussi qui tressez les joncs pour encager les grillons et les roses ; vous aussi, qui déterrez les cadavres pour sucer la cervelle des crânes ; vous, frère-sœur emmêlé, inceste mélancolique ; barbare, barbare, barbare »). Après avoir décrit les Nègres, l'apparence de l'Afrique (« Afrique aux reins cambrés, à la cuisse oblongue ; Afrique boudeuse ») et son histoire (« Afrique travaillée dans le feu, dans le fer, Afrique aux millions d'esclaves royaux, Afrique déportée, continent à la dérive ; les récits de naufragés, les musées coloniaux, les travaux des savants »), Félicité demande à tous ses interlocuteurs de rester avec elle et de l'aider.

La Reine s'exprime avec le même style que Félicité quand elle se donne du courage.

« LA REINE : Ariane, ma sœur, de quel amour, je meurs...

LE VALET : Madame se meurt !

LA REINE : [...] À moi, vierges du Parthénon, ange du portail de Reims, colonnes valériennes, Musset, Chopin, Vincent d'Indy, cuisine française, Soldat Inconnu, chansons tyroliennes, principes cartésiens, ordonnance de Le Nôtre, coquelicots, bleuets, un brin de coquetterie, jardins de curés... »

(pp.499-500)

Dans les notes du texte, Michel Corvin explique les allusions dans le passage ci-dessous :

« La Reine appelle à la rescousse tout le patrimoine culturel occidental : « Ariane, ma sœur... » est un vers de *Phèdre* (I, 3) de Racine ; « Madame se meurt » est tiré de l'Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre par Bossuet ; les « vierges du Parthénon » font allusion aux jeunes filles qui participent à la procession des Panathénées sur la frise du Parthénon ; les « colonnes valériennes » se réfèrent aux « Cantiques des colonnes » de Valéry. Quant à l'« ordonnance de Le Nôtre » elle fait allusion à la composition du paysage par le jardinier du Roi, à Versailles notamment. »

(Genet 2005 : 174-175)

Outre ce que mentionne Corvin, Musset et la cuisine française sont également ce qui représente l'essence de l'Europe. L'emploi de l'apostrophe dans la phrase « Ariane, ma sœur, de quel amour, je meurs » montre que la Reine prend l'essence européenne pour son interlocuteur.

#### *- La périphrase*

Les Nègres sont censés cruels : aucun sentiment positif ne leur est connu. Ainsi, dans le jeu théâtral, si les comédiens sont obligés de prononcer les mots qui impliquent l'affectivité, ils les évitent en ayant recours à la périphrase. Le mot « père », par exemple, connote le lien familial. Village, pour évoquer cette personne, dit « le mâle qui engrossa la négresse de qui je suis né » (p.488).

#### *- Le champ lexical du sexe et de la saleté*

Un autre aspect des Nègres que Genet veut nous montrer est leur obsession pour le sexe, notamment la séduction et la copulation. Pour attirer la Victime dans le bar, Village prétend que « Mon sexe est orné de mousse... [...] ... de mousse, ou d'algues ? » (p.499) et que « Mes léopards s'étirent. Si je me déboutonne, c'est un aigle des Grands Empires qui fondra de nos neiges jusqu'à vos Pyrénées. » (p.508). Les métaphores sexuelles se présentent. L'exemple suivant montre la confrontation entre la religion et le désir sexuel.

« VILLAGE : [...] Elle[Marie] allait à sa chambre à coucher...  
FÉLICITÉ, *imitant la vieille femme* : Ma praline et ma prière !  
VOIX DE NEIGE : Oui, oui, je suis toute seule dans le jardin, à cheval  
sur le jet d'eau.  
BOBO, *semblant revenir* : Bonsoir, Marie. Fermez bien votre porte.  
VILLAGE, *voix du récit* : ... à sa chambre à coucher où je la suivis  
pour l'étrangler. »

(p.511)

Chaque réplique représente la luxure et la moralité. Village mène Marie à la chambre à « coucher » ; la présence de la mère de la victime connote un frein moral qui devrait rappeler à Marie son devoir de la fille et de la croyante, et qui détournerait la fille ainsi de ses affaires avec Village ; Neige livrée à la masturbation représente peut-être le désir refoulé de Marie ; Bobo lui défend de laisser entrer dans la maison un étranger, c'est-à-dire de commettre l'adultère ; Village répète son intention de tuer Marie dans cette chambre.

Village n'est pas le seul personnage qui rapproche la sexualité à la brutalité. Neige encourage Village : « Fais jaillir des torrents. Après ceux de ton sperme, ceux de son sang. (*Elle met ses mains en coquilles* :) Je le boirai, Village. Je m'en laverai le menton, le ventre, les épaules... » (p.514). Ces répliques sont choquantes, et elles montrent la préférence, chez Neige, pour la saleté. Il semble que les autres Nègres partagent le même goût, vu leur expression comme « pissait (p.499) ; pète, colonne (p.506) ; cuisses (pp.507-508) ; trou du cul (p.508) ».

### 3.3.2 La destruction du discours colonial et des réalités sur la scène

Genet utilise les figures de style également pour embrouiller le discours colonial. Nous étudions deux figures importantes : la parodie et l'antithèse.

#### *- la parodie*

Avant que Village commette un crime, il faut que les Nègres le poussent avec les insultes. Vertu et Neige parlent donc des défauts des Blancs. Vertu récite les litanies des Blêmes.

« VERTU : Blêmes comme le râle d'un tuba(r),  
Blêmes comme ce que lâche le cul d'un homme atteint de jaunisse,  
Blêmes comme le ventre d'un cobra,  
Blêmes comme leurs condamnés à mort,  
Blêmes comme le dieu qu'ils grignotent le matin,  
Blêmes comme un couteau dans la nuit,  
Blêmes... sauf les Anglais, les Allemands et les Belges qui sont  
rouges... Blêmes comme la Jalousie,  
Je vous salue, Blêmes ! »

(pp.505-506)

La série de comparaisons évoque les images des Blancs. Il faut remarquer que les « Blancs » ici sont uniquement les Français ; ne comprenant pas d'après le texte les Anglais, les Allemands et les Belges. Ces pays participent à la partition de l'Afrique aux XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle ; les Européens partagent les terres africaines entre eux. C'est peut-être pourquoi les uns « se fâchent tout rouge » et les autres sont « jaloux ». Les Blancs sont décrits comme un être maladif (« blême, râle, atteint de jaunisse ») ou comme ceux qui se meurent certainement (« condamnés à mort »). Ils sont dangereux parce qu'ils sont comparés au ventre du cobra, animal venimeux. Néanmoins, ils sont tués (« un couteau dans la nuit ») et mangés (« grignotent ») par les Nègres. Ces litanies montrent, d'un côté, la vengeance des Nègres et ridiculisent, d'un autre côté, la littérature religieuse des Blancs. D'habitude, les litanies servent à invoquer des saints en vue de les célébrer, mais les Nègres s'en servent pour glorifier leur victoire.

*- l'antithèse*

Maintes fois les Nègres et les Blancs disent des phrases contradictoires qui sont difficiles à comprendre ou à croire. Quand la Reine arrive en Afrique, elle dit : « Ainsi je pose le pied sur mes possessions d'outre-mer. » (p.523). Mais plus tard, pas loin de cette réplique, elle se demande où elle est (« Mais, nous sommes bien en France ? » p.525). Le spectateur devient donc confus sur le lieu des actions. Le Juge aussi, il est à l'origine de beaucoup de confusions. Il dit que tous les Nègres ne sont pas coupables mais il ignore qui est le coupable parce qu'il pense que tous les Nègres



sont les mêmes ; il dit qu'il n'y a aucun crime puisqu'il n'y a aucun cadavre mais il veut quand même chercher le coupable de ce crime inexistant ; il dit que, pour juger, il a « des textes fortiches, calés, serrés » mais en détails, il prononce les « articles 280 - 8.927 - 17 - 18 - 16 - 4 - 3 - 2 - 1 - 0 » (p.528), qui sont visiblement absurdes. Un autre exemple est la confusion du temps à la fin de la pièce. La Reine dit : « Qu'on apporte la Nuit ! » (p.524). Mais presque tout de suite, Félicité et les autres parlent de l'arrivée de l'aurore (« C'est l'Aurore ! » p.525).

La contradiction se présente aussi au niveau de la représentation. Archibald prend une fois le contre-pied de ses avis. Il dit que juger une personne doit être sérieux en vertu de l'humanité (« Réfléchissez : il s'agit de juger probablement, de condamner, et d'exécuter un Nègre. C'est grave. Il ne s'agit plus de jouer. L'homme que nous tenons et dont nous sommes responsables est un homme réel. Il bouge, il mâche, il tousse, il tremble : tout à l'heure il sera tué. ») (p.517), mais plus tard, il dit que juger n'est qu'une comédie (« (VILLAGE) Ils vont venir, monsieur ? Ils vont venir nous juger, nous peser ? / (ARCHIBALD) Ne crains rien, il s'agit d'une comédie ») (p.520). Village est un autre personnage dont les expressions sont parfois antithétiques. Chez lui, deux mots radicaux mais opposés sont interchangeables : quand Neige lui demande si tout s'est bien passé comme prévu, il répond que « tout » égale « rien » (« (NEIGE) Il ne s'est rien passé ? / (VILLAGE) Rien. Ou, si vous voulez, tout s'est passé comme d'habitude, et très proprement ») (p.519). Toutes les histoires et tous les théâtres sont illusoire, mensongers. Même la haine et la vengeance des Nègres sur scène ne sont pas réelles lorsqu'elles sont traitées dans les théâtres intercalés.

Dans ce chapitre, nous avons voulu montrer que *les Nègres* représentent un univers dominé par les illusions. À propos de l'identité des personnages, les Blancs et les Nègres suivent parfaitement les stéréotypes dans le discours colonial. Les Blancs sont supérieurs et nobles ; les Nègres sont méchants et malins et ressemblent aux animaux. Genet révèle petit à petit que les Blancs ne sont pas irréprochables. En même temps, les Nègres amplifient les images fixes que la société (des Blancs) leur impose. Dans le texte, les femmes tiennent le pouvoir supérieur mais elles sont présentées par des images négatives. En ce qui concerne la sexualité, nous ne savons

ni ce qui est la masculinité ni ce qui est la féminité. Mais nous sommes sûrs que le caractère homosexuel est indésirable. En matière d'actions, les détails du meurtre sont imprécis et changeants. En outre, les personnages-comédiens se décident, de temps en temps, à négliger le réalisme de leur jeu. On aurait pu croire à l'amour entre Village et Vertu si Vertu n'exerce pas la profession du théâtre et que les deux ne se rejoignent pas à la danse des autres Nègres à la fin de la pièce. Les messages quasi-religieux de Ville de Saint-Nazaire seraient réels, eux aussi, si ce dernier n'est pas un comédien. Au sujet de la langue, le théâtre demande le vouvoiement et la langue officielle. De toute façon, les personnages se tutoient et emploient souvent des mots familiers. Par là, Archibald est obligé de donner des ordres presque tout le temps pour faire tourner ses comédiens à la cérémonie. Les interventions d'Archibald permettent au spectateur de se rendre compte que les situations sur scène sont irréelles. Comme le texte est court, le dramaturge utilise les figures de style pour reproduire le discours colonial. Plus tard, il les utilise pour détruire le discours également. Alors, tout le texte est mensonger. C'est une « architecture de vide et de mots ». *Les Nègres*, en fin de compte, représentent l'impossibilité de la communication théâtrale, comme Archibald le notifie dès le début du jeu :

« ARCHIBALD : [...] Ce soir nous jouerons pour vous. Mais, afin que dans vos fauteuils vous demeuriez à votre aise en face du drame qui déjà se déroule ici, afin que vous soyez assurés qu'un tel drame ne risque pas de pénétrer dans vos vies précieuses, nous aurons encore la politesse, apprise parmi vous, de rendre la communication impossible. La distance qui nous sépare, originelle, nous l'augmenterons par nos fastes, nos manières, notre insolence – car nous sommes aussi des comédiens. »

(p.481)

Et la communication théâtrale de ce théâtre est d'autant plus impossible qu'il s'agit du théâtre dans le théâtre. En plus, la pièce ne contient pas seulement deux niveaux de la représentation, mais cinq. Devant cette complication théâtrale, on ne sait plus distinguer la réalité de l'illusion : on est dans le chaos.

Dans le chapitre suivant, nous montrerons que *les Nègres* sont un théâtre qui parle du théâtre. Autrement dit, la métathéâtralité est un des messages essentiels de cette pièce.

## CHAPITRE IV

### LE MÉTATHÉÂTRE

Ce chapitre vise à montrer qu'il existe dans *Les Nègres* un message de métathéâtre. Nous étudions les allusions aux autres théâtres, et ensuite, aux conventions théâtrales. Nous verrons enfin que notre texte parle aussi du rôle du spectateur.

#### I. Le jeu intertextuel

*Les Nègres* abondent en références d'autres textes littéraires. Des écrits, des chansons, des théâtres, etc. sont traités tantôt explicitement tantôt implicitement. Nous nous focalisons ici seulement sur les textes théâtraux qui peuvent être divisés de deux manières : ceux dont les personnages parlent tout le temps et ceux dont les personnages chantent et qui donnent ainsi plus d'importance à la musique ainsi qu'à la danse.

##### 1.1 Le théâtre qui parle du théâtre verbal

Nous trouvons trois pièces de théâtre importantes qui sont d'une certaine manière insinuées dans les *Nègres* : *A Midsummer Night's Dream* (*Le Songe d'une nuit d'été*) de William Shakespeare, un dramaturge anglais de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, *Phèdre* de Jean Racine, un dramaturge français du XVII<sup>e</sup> siècle, et *La Vida es sueño* (*La Vie est un songe*) de Pedro Calderón de la Barca, un dramaturge espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle.

##### - *Le Songe d'une nuit d'été*

Égée porte plainte contre sa fille, Hermia, auprès de Thésée, duc d'Athènes. Elle n'obéit pas à la décision du père qui veut qu'elle se marie avec Démétrius parce qu'elle aime un autre homme, Lysandre. Les deux hommes sont amoureux de cette femme mais Démétrius est aimé par Héléna, non par Hermia. Selon les règles athéniennes, la fille doit toujours accepter la décision de son père, sinon elle doit mourir. Thésée fournit à Hermia quatre jours pour reconsidérer l'affaire. Lysandre et

Hermia décide donc de s'enfuir dans la forêt. Ils sont poursuivis par Démétrius qui est à son tour poursuivi par Hélène. C'est par hasard que le duc lui-même se mariera avec Hippolyte, reine des Amazones, dans quatre jours aussi. Pour célébrer la fête, un groupe de gens se prépare à la représentation de l'histoire de Pyrame et Thisbé devant les futurs conjoints. Ils font une répétition, eux aussi, dans la forêt. Dans cette forêt, les fées rendent les situations amoureuses des Athéniens plus compliquées avant de résoudre tous les problèmes. Grâce à quelques magies, en sortant de la forêt, tous les personnages sont contents.

Les jeux emboîtés tels qu'ils se présentent dans *le Songe d'une nuit d'été* et dans *les Nègres* sont similaires. Les personnages abordent une histoire tragique mais la représentent d'une manière comique. Pyrame et Thisbé commettent un suicide. Il serait facile pour le spectateur bien informé de se laisser tomber dans la tristesse si celui qui prend le rôle de Thisbé ne disait pas auparavant que « What is Thisby ? A wand'ring Knight ? » ; « Nay faith, let not me play a Woman : I have a Beard coming. » (Shakespeare 1996 : 25) Quant aux Nègres, ils risquent leur vie pour chercher une Victime blanche. De toute façon, ils se disputent sur de petits sujets imbéciles : « Votre père ? N'utilisez pas ce mot. [...] – Et comment me conseillez-vous d'appeler le mâle qui engrossa la négresse de qui je suis né ? » (p.488). Le spectateur est mis au courant dès le début du jeu intercalé qu'on joue pour lui plaire : « Our true intent is. All for your Delight » (Shakespeare 1996 : 135), ce qui fait penser à l'annonce d'Archibald : « Ce soir, nous ne songerons qu'à vous divertir » (p.482). Il est certain que la pièce de Shakespeare est plus drôle que celle de Genet, car elle est une comédie au sens plein. La pièce de Genet est plutôt le théâtre de la cruauté. Nous y reviendrons plus tard. Notons ici que le comique dans les deux théâtres est différent. Les Athéniens font un jeu comique en vue de célébrer le mariage du spectateur principal, tandis que les Nègres emploient l'humour noir et la satire pour tromper et attaquer le spectateur prospectif, les Blancs : « Nous étions sèches. Sèches, messieurs, comme les mamelles des vieilles dames Bambaras. » (p.484).

Il est possible que le groupe des Nègres étant les personnages-comédiens s'inspire du groupe des acteurs athéniens. Si on divise les personnages en groupe des comédiens et en groupe des spectateurs, il paraît clair que les comédiens

appartiennent à une classe inférieure : ce sont les Nègres (*Les Nègres*) et les ouvriers (un tisserand, un charpentier, un raccommodeur de soufflets, un chaudronnier rétameur, un menuisier et un tailleur dans *le Songe d'une nuit d'été*). En revanche, le statut des spectateurs est supérieur. Ils sont dans les deux pièces les membres de la cour (royal/de justice). Le spectateur fait des commentaires sur le jeu.

« PROLOGUE : If we offend, it is with our Good Will.

That you should think, we come not to offend,

But with Good Will. To shew our simple Skill,

That is the True Beginning of our End.

[...]

THESEUS : This fellow doth not stand upon Points.

LYSANDER : He hath rid his Prologue, like a rough Colt: he knows not the Stop. A good Moral, my Lord: it is not enough to speak, but to speak true. »

(Shakespeare 1996 : 135)

Thésée et Lysandre critiquent la manière de parler du Prologue. Ce dernier ne sait pas faire des pauses au bon moment dans la phrase. Au lieu de dire « If we offend, it is with our Good Will / That you should think. We come not to offend, / But, with Good Will, to shew our simple Skill, / That is the True Beginning of our End. », le Prologue change de ponctuations et rend le message moins compréhensible.

Les personnages sont conscients de ce qu'ils font et peuvent parler avec le spectateur. Le Lion, par exemple, corrige la compréhension du spectateur. Il demande même de quelle manière le duc veut que le jeu se termine.

« THISBY : [...]

Thus Thisby ends.

Adieu, adieu, adieu.

DUKE : Moonshine and Lion are left to bury the Dead.

DEMETRIUS : Ay, and Wall too.

LION : No, I assure you: the Wall is down, that parted their Fathers.  
Will it please you to see the Epilogue, or to hear a Bergomask daunce  
between two of our Company?

DUKE : No Epilogue, I pray you: for your Play needs no Excuse. [...] »  
(*Ibid.* : 151)

Dans *Les Nègres*, de même, le spectateur – le Missionnaire et le Gouverneur – peut parler avec le personnage – Diouf – et critique la pensée de ce dernier.

« LE MISSIONNAIRE, *après avoir toussé* : Dites-moi, mon cher vicaire, et l'hostie ? Oui, l'hostie ? [...]

DIOUF : Mais, mon seigneur, nous avons mille ingrédients : nous la teindrons. Une hostie grise...

LE GOUVERNEUR, *intervenant* : Accordez l'hostie grise, vous êtes perdu, il exigera, vous verrez, de nouveaux compromis, de nouvelles étrangetés.

DIOUF, *plaintif* : Blanche d'un côté, noire de l'autre ? »

(pp.491-492)

Parmi le groupe de personnages-comédiens il existe un metteur en scène : Lecoin(Quince) dans *Le Songe d'une nuit d'été*, et Archibald dans *Les Nègres*. Ces metteurs en scène distribuent les rôles aux autres : « Robin Starveling, you must play Thisby's Mother. ; You[Snout], Pyramus's Father. My self, Thisby's Father. » (Shakespeare 1996 : 25) ; « Je me nomme Archibald Absalon Wellington. [...] Voici Monsieur Dieudonné Village. [...] Mademoiselle Adélaïde Bobo. » (p.479) Le personnage important du groupe, ou le héros si on veut, est toujours plus ou moins rebelle au jeu. Bottom qui prend le rôle de Pyrame, le protagoniste de l'histoire, veut jouer aussi d'autres rôles : « let me play Thisby too. I'll speak in a monstrous little Voice ; Let me play the Lion too. I will roar that I will do any man's Heart good to hear me. » (Shakespeare 1996 : 25) Quant à Village qui joue le rôle du meurtrier hésite très souvent de continuer l'acte de tuer une Blanche : « Je ne sais si je pourrai... » (p.506). Il s'intéresse à l'amour pour Vertu ce qui n'est pas écrit dans le

texte : « Nous ne voulons plus être coupables de rien. Vertu sera ma femme. » (p.495)  
En dépit des résistances de ces personnages ennuyants, le metteur en scène sait flatter pour les convaincre : « You can play no Part but Pyramus : for Pyramus is a sweet-fac'd Man ; A Proper Man as one shall see in a Summer's Day ; a most lovely Gentleman-like Man. Therefore you must needs play Pyramus. » (Shakespeare 1996 : 27) ; « Village, pour la dernière fois, je vous en conjure... » (p.500) Il est à remarquer que les personnages-comédiens des *Nègres* portent un seul nom. Village, meurtrier ou non, est toujours appelé Village. Mais ceux du *Songe d'une nuit d'été*, ils en ont deux. Bottom porte le nom de Pyrame dans le jeu inséré, par exemple.

La différence la plus grande entre *Le Songe d'une nuit d'été* et *Les Nègres* est la maîtrise de la langue des acteurs. Nous avons appris dans le chapitre dernier que les Nègres maîtrisent bien la langue. Ils emploient la langue poétique et la langue argotique à leur gré. Ce n'est pas le cas pour les personnages-comédiens dans *Le Songe d'une nuit d'été*. Ils essaient de bien parler mais cela ne produit que le burlesque. Shakespeare crée un groupe d'acteurs athéniens privés d'un bon sens et d'intellectualité.

« THISBY : O Wall, full often hast thou heard my Moans,

[...]

Thy Stones, with Lime and Hair knit up in thee.

PYRAMUS : I see a voice [...]

Thisby?

THISBY : My Love Thou Art, My Love I Think.

PYRAMUS : Think what thou wilt, I am thy Lover's Grace;

And like Limander, am I trusty still.

THISBY : And I, like Helen, till the Fates me kill.

PYRAMUS : Not Shafalus to Procrus was so true.

THISBY : As Shafalus to Procrus, I to you »

(Shakespeare 1996 : 140-141)

Pyrame dit « je vois une voix » en entendant la voix de Thisbé. Au lieu d'employer le verbe « entendre » qui est plus convenable, il choisit le verbe « voir ». La



conversation amoureuse qui suit n'est pas romantique du tout ; elle est risible à cause de l'excès d'un emploi maladroit des allusions mythiques. Tout d'abord Pyrame se compare à Léandre, un homme qui nage toutes les nuits à l'autre rive de la mer pour rencontrer son amante Héro. Il fait cela jusqu'à la mort. L'histoire est bonne mais Pyrame change de nom de cet amoureux de « Léandre » en « Limandre » juste pour faire une rime avec le mot « lime »(anglais) dans les vers cités ci-dessus. Thisbé, elle aussi, est maladroite en assimilant sa fidélité à Hélène de Troie, icône de l'infidélité. Pyrame, qui semble connaître les mythes mieux que son amante, se réfère encore à Céphale (Cephalus en anglais) et Procris, un couple très fidèle l'un à l'autre. Malheureusement, Céphale devient, par accident, le meurtrier de Procris. Pyrame affirme qu'il ne tuera pas sa femme comme Céphale, mais il change le nom de cet homme en « Shafalus » et le nom de la femme de « Procris » en « Procrus » pour faire une rime avec le nom Shafalus. Thisbé ne connaît peut-être pas cette histoire. Elle dit alors qu'elle fera à Pyrame la même chose (le meurtre) que Céphale a faite à Procris. Tout effort pour raffiner la langue est donc voué à l'échec.

« Shakespeare satirizes the extravagance and unnaturalness of popular tragedies of his day in the ridiculous language he puts into the mouths of the clowns in their play. This is indicated by strained alliterations, “with blades, with bloody blameful blade, he broach'd his boiling bloody breast”; with padded lines, “that I am that same wall; the truth is so”; bad rhyming, “plain...certain,” “sinister...whisper,” “pap...hop”; repetitions, “crannied hole or chink”; [...] absurd transferred epithets, “finds his trusty Thisby's mantle slain,” “blameful blade,” and “boiling breast.” »

(Shakespeare 1960 : 56)

Shakespeare critique les hommes de théâtre de son époque qui abusent de la langue ; Genet critique les Blancs de son temps qui portent des préjugés contre les Noirs. En ce sens, les deux dramaturges réalisent une comédie sociale – un théâtre plus ou moins comique traitant les sujets sociaux ou les sujets moraux afin d'exercer une

certaine influence sur le spectateur. Shakespeare attaque ses personnages tandis que Genet prend leur parti.

- *Phèdre*

Dans *Les Nègres*, la Reine blanche somnole et prononce les mêmes paroles que Vertu. Celle-ci est en train de parler d'amour avec Village. Après avoir dit « je t'aime », la Reine regagne sa conscience et dit « Ariane, ma sœur, de quel amour, je meurs... » (p.499) Cette phrase vient de *Phèdre* de Racine (I, 3 vers 253).

Épouse de Thésée, Phèdre tombe amoureuse de son beau-fils, Hippolyte. Croyant que son mari est mort, elle avoue son amour au jeune homme qui la refuse. On annonce plus tard que Thésée est encore vivant. À cause de la calomnie d'Œnone, confidente de Phèdre, Thésée croit que Hippolyte a tenté de séduire sa belle-mère. Furieux, le père bannit son fils et prie Neptune de le venger. Phèdre lui révèle plus tard la vérité, mais Hippolyte a déjà été tué par un monstre marin et Phèdre se suicide.

L'amour entre Phèdre et Hippolyte est impossible parce que l'inceste est un tabou. Même si le jeune homme n'est pas son propre fils, Phèdre, étant la femme de Thésée, est dans la position de sa mère. Si la Reine évoque la pièce de Racine, c'est qu'elle éprouve de l'amour envers le Nègre. Selon la convention à l'époque coloniale, une Blanche n'est pas permise d'aimer un Noir. Mais dans la pièce, un Nègre viole une Blanche et la Reine elle-même dit « Comme j'ai aimé. Et maintenant, je meurs, faut-il l'avouer, étouffée par mon désir d'un Grand Nègre qui me tue. Nudité noire, tu m'as vaincue. » (p.541). Interdit, le désir érotique interracial n'est pourtant pas différent du tabou de l'inceste qui tente la transgression.

- *La Vie est un songe*

Quand la Reine blanche et Vertu parlent ensemble, elles décrivent la blanchitude que « (Blanche...) c'est la Pologne et son aigle et sa neige ! » (p.498). À notre avis, Genet se réfère ici au théâtre de Calderón, *la Vie est un songe*, car l'histoire de cette pièce se déroule en Pologne et on parle de temps en temps d'un aigle.

Convaincu par le signe des étoiles indiquant le caractère tyrannique d'un garçon né par la mort de sa mère, Basyle, roi de Pologne, enferme à perpétuité son

fils, Sigismond, dans une forteresse de peur de voir un futur tyran dans son pays aimé. Plus tard, le roi décide de mettre à l'épreuve le caractère de Sigismond en lui proposant de monter sur le trône pour un jour. Si celui-ci se montre bon roi, il sera l'héritier de la couronne. Sinon, il retournera dans son isolement et une journée sur le trône ne sera pour lui qu'un songe. Le temps venu, Sigismond tue un domestique et menace Basyle. Il ne montre que l'agressivité et la vanité du pouvoir suprême. Étant retourné en captivité, Sigismond pense que ce qui s'est passé dans la cour a été un songe. Or, ce songe le pousse à réfléchir et à se décider à changer de caractère. Il ne fera désormais que du bien envers les autres malgré leur méchanceté. Plus tard, le peuple vient libérer Sigismond car ils ne veulent pas un roi étranger. Basyle comprend que son fils change de comportement ; il lui demande pardon et lui donne volontairement le titre d'héritier.

La référence à ce théâtre s'observe dans la parole de la Reine. Son statut ressemble à celui de Sigismond qui dit que, dans le songe, « I was lord of all, and on all I took my vengeance. » (Calderón dans Flores 1991 : 224) Sigismond le roi était une fois prisonnier ; la Reine blanche était une Nègresse. Quand les deux jouent le rôle tenant le pouvoir dans la main, ils exercent des représailles. Sigismond essaie de tuer deux fois le gardien de la prison, la seule personne qu'il connaît pour plusieurs années et qu'il déteste beaucoup ; les Nègres (représentés par la Nègresse) tuent symboliquement une Blanche et la Cour blanche. L'autorité des Blancs fait éventuellement penser à la tyrannie, la cruauté et la vanité de Basyle et Sigismond. Fier de son intelligence, le roi oublie de considérer les autres facteurs qui pourraient corrompre un homme. Il ignore que c'est lui qui forme l'agressivité chez son fils. Quant à Sigismond, il est excessivement violent avec ceux qui ne lui plaisent pas. Il tue un domestique seulement parce que celui-ci ose lui conseiller de bien se comporter. Que ce soit roi, noble ou femme, il ne respecte pas ses interlocuteurs et ne pense qu'à lui. Parallèlement, dans une société coloniale, les Noirs de tous les rangs sociaux sont traités de la même manière puisqu'ils sont esclaves. Les Blancs cherchent à profiter des locaux. Ils sont tyrans aux yeux des Noirs.

Néanmoins, la fin des Nègres et celle de Sigismond sont différentes. Le Polonais améliore sa conduite. Voici sa nouvelle devise : « whether it be dream or truth, to do well is what matters. If it be truth, for truth's sake. If not, then to gain

friends for the time when we awaken. » (*Ibid.* : 229) Mais les Nègres sont déterminés à faire du mal aux Blancs. Le jeu cyclique, suggéré par la danse sur un air de Mozart et la découverte d'un autre catafalque, montre que les Nègres s'obstinent dans le cadre colonial fixe. Ils n'essaient pas d'explorer d'autres solutions possibles pour leur problème.

Au niveau de la structure, les deux pièces emploient le théâtre dans le théâtre de la même manière. Le jeu emboîté n'est pas un jeu secondaire qui est moins important que le jeu emboîtant ; il peut être considéré comme le jeu central de la pièce. Sans l'histoire insérée, le texte entier n'avance guère.

### 1.2 Le théâtre qui parle du théâtre musical

Au début de la pièce, les Nègres dansent « une sorte de menuet sur un air de Mozart » (p.478). À la fin, ils dansent les « premières mesures du menuet de Don Juan » (p.542). Il est possible que la musique des occasions soit la même, faisant référence à un opéra *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni (Le Débauché puni ou Don Juan)* (K.527) dont la musique est composée par Wolfgang Amadeus Mozart et dont le livret italien est écrit par Lorenzo Da Ponte.

Don Giovanni (Don Juan) se déguise avant d'entrer dans la maison de Donna Anna, la fiancée d'Ottavio, pour la séduire. Celle-ci crie à l'aide. Son père, le Commandeur, apparaît et se lance dans un duel avec l'envahisseur. Mais il est tué et le meurtrier s'enfuit. Ensuite, Don Giovanni essaie de séduire deux fois Zerlina, l'épouse de Masetto, mais il n'y réussit pas et doit prendre la fuite pour éviter la vengeance de Donna Anna, Ottavio, Masetto et Donna Elvira, une des amantes abandonnées. Don Giovanni demande à son domestique, Leporello, de prendre son habit et d'aller voir Donna Elvira. Pourtant, Leporello rencontre les ennemis de son maître et risque sa vie afin de se sauver. Don Giovanni écoute ces histoires dans un cimetière et rit aux éclats. La statue du Commandeur lui demande de baisser la voix au nom du respect pour le lieu. L'homme insolent l'invite à dîner chez lui. Au palais de Don Giovanni, Donna Elvira et la statue du Commandeur lui demandent de se repentir de toutes ses fautes. Il s'y refuse. La statue du Commandeur l'emmène alors à l'enfer.

Les signes de la similitude entre Don Juan et les Nègres sont nombreux. D'abord, Don Juan aime se déguiser afin que personne ne le reconnaisse ; un groupe de Nègres portent des masques blancs pour être blanc, un autre groupe se maquille avec du cirage pour être nègre. Le déguisement servant à tromper les autres, Don Juan dupe les femmes, les Nègres le spectateur blanc. Puis, les protagonistes négligent les règles sociales et la moralité. Don Juan n'hésite pas à prendre les femmes mariées et les abandonne comme si elles n'étaient qu'un objet gratuit. Il tue le Commandeur sans même réfléchir et ne le respecte pas même quand celui-ci est déjà mort. Quant aux Nègres, ils savent que le spectateur blanc s'identifie inévitablement à la Victime blanche sur scène. Ils la tuent et retuent plusieurs fois, en mots et en actions. Que le rôle de la Victime soit joué par un homme, une femme, un enfant, ou un animal, cela leur est égal (pp.495-496). Enfin, les protagonistes ne se repentent jamais de leurs actions. Ils savent que ce qu'ils font n'est pas agréable pour les autres ; ils se moquent de la réaction des gens et de la société. À se convertir, Don Juan préfère aller à l'enfer. Les Nègres refusent de modifier ou d'arrêter leur jeu.

D'après Pierre Brunel, Genet a réalisé dans *les Nègres* du Baroque moderne à travers l'intertextualité au *Songe d'une nuit d'été*, à *la Vie est un songe* et à *Don Giovanni* qui sont respectivement les théâtres baroques des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. (Brunel 1996 : 146) *Les Nègres* sont baroques dans la mesure où les histoires sont structurées par l'affrontement, le compromis et l'harmonie entre le réel et l'imaginaire/l'illusion, où les moyens de se déguiser sont abondamment utilisés et où l'excès du caractère et des actions des personnages est souligné. La pièce est moderne en ce sens qu'elle traite de l'anticolonialisme, problème actuel dans les années 1950s-1960s, et que le style discontinu et fragmentaire du récit est une des esthétiques à la mode à la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

## **II. Les allusions aux conventions du théâtre occidental**

L'histoire du théâtre européen remonte jusqu'à l'Antiquité. Genet est nettement influencé par ce patrimoine culturel, et cette influence est si forte qu'il ne manque pas d'y faire allusion dans son œuvre. Quatre éléments de théâtre semblent

particulièrement préoccuper notre dramaturge : le personnage, le jeu, la scène et l'objet.

### 2.1 Le personnage

Les personnages des *Nègres* ont trois fonctions : acteur, spectateur et chœur. Nous avons montré dans le premier chapitre qu'il y a six théâtres et cinq niveaux de représentation (Voir l'appendice B). Les personnages qui ne jouent pas mais se présentent sur scène deviennent automatiquement spectateurs. Le statut de l'acteur et du spectateur change plusieurs fois tout au long du récit. Les Nègres jouant le meurtre deviennent spectateurs quand la Cour arrive en Afrique et monte le tribunal, et ils reprennent encore une fois le statut d'acteur à la fin de la pièce. On peut dire qu'en général, tous les Nègres sont acteurs et spectateurs. Pourtant, quelques-uns d'entre eux jouent aussi un rôle supplémentaire : les chœurs.

Les chœurs existent depuis les premières tragédies grecques. Leur fonction est de narrer les histoires et de commenter les actions des personnages. À l'aide de l'appendice C, nous remarquons que les intrigues B, C et D ont une fonction qui s'apparente aux chœurs. Ville de Saint-Nazaire dans D est le narrateur qui rapporte le procès tenu contre un Nègre qui a tué un Blanc dans la coulisse. Les Nègres dans C critiquent les jeux et les récits dedans. La Cour dans B fait la même chose que C mais elle peut critiquer C aussi. Archibald peut être considéré comme le chef des chœurs car c'est lui qui commente le plus les jeux des Nègres. L'annonce du prologue est une coopération entre la Reine et Archibald (Archibald : « Mesdames, messieurs [...] Ce soir encore nous sommes venus travailler à votre chagrin. [...] Mon discours terminé, tout, ici » pp.479-481 ; la Reine « Vont-ils la tuer ? » p.480) tandis que pour l'épilogue, seul Archibald le prononce (« Mais peut-être soupçonne-t-on ce que peut dissimuler cette architecture de vide et de mots. Nous sommes ce qu'on veut que nous soyons, nous le serons donc jusqu'au bout absurdement. » p.541).

Les chœurs dans les tragédies grecques ont une autre fonction d'apprendre au spectateur tous les événements importants dans l'histoire et d'indiquer les émotions des personnages centraux afin que le spectateur se concentre sur les réactions du protagoniste. Et si les chœurs font les commentaires sur l'affectivité des personnages, c'est que la convention théâtrale des Grecs présuppose que les personnages sont

assimilables aux êtres réels, c'est-à-dire qu'ils sont doués d'une psychologie susceptible d'être examinée. Or, les Nègres ne sont pas les personnages dans ce sens classique. Ils sont donc conscients que ce qu'ils jouent n'est qu'un rôle. Si nous étudions leur mentalité à un seul niveau de la représentation, nous découvrons les informations des rôles, non des personnages. Et comme la plupart des Nègres ne montrent pas leur véritable caractère au théâtre au premier degré, évaluer leur personnalité est une tâche difficile.

## 2.2 Le jeu

Trois théâtres exercent une influence profonde sur celui de Genet, à savoir : le théâtre existentialiste, le théâtre de la cruauté et le théâtre rituel.

Le théâtre existentialiste inspiré par la philosophie de Jean-Paul Sartre commence à s'épanouir en France un peu avant le moment où Genet produit ses œuvres. Il s'agit de la mise en valeur du caractère actif de l'homme. On peut toujours choisir sa façon de vivre. Ce choix est essentiel parce qu'il forme notre existence et les autres vont nous juger en considérant notre choix. Un héros existentialiste a le courage de se former, de se changer selon sa volonté sans crainte de l'échec éventuel. Les Nègres réfléchissent et décident d'adopter le caractère créé par les Blancs. Que les Nègres soient vraiment tel qu'ils jouent ou non, cela ne nous paraît pas important ; l'important est qu'ils connaissent la situation et prennent eux-mêmes une décision. Nous pouvons donc considérer que tous les personnages sont des héros existentialistes.

Toutefois, Village présente une exception. Meurtrier, Village est d'un point de vue plus courageux que les autres, mais le texte montre que ses actions ne sont pas héroïques du tout. Il est lâche et peut accomplir la mission seulement quand il est poussé, ou bien menacé, par les autres Nègres. Il joue ce rôle parce qu'on le lui attribue. Ainsi, il a une « mauvaise foi » : il a peur de l'expulsion des autres Nègres (de la société), agit comme on l'ordonne et refuse de se conduire comme il veut. De toute façon, il se rebelle deux fois – au milieu et à la fin de l'histoire. Ce qui compte pour lui et pour sa vie au présent est l'amour de Vertu. Village accepte de se séparer des Nègres, même si c'est en fait juste de courte durée, pour faire la cour à sa femme aimée. La scène finale est significative. Tous les membres de la Cour ont déjà été tués

et sont allés à l'enfer ; les autres Nègres disparaissent. Le jeu est officiellement fini. Mais Village et Vertu sont encore sur la scène et s'échangent des mots d'amour. Le spectateur est sûr que le couple va bien ou au moins, Village aime réellement sa chère. Les paroles terminées, le couple tourne le dos et va rejoindre les autres Nègres au fond de la scène. On pourrait comprendre cette scène comme la victoire sur la mauvaise foi de Village. Il ose aimer Vertu ; il ose se changer. Le retour aux autres Nègres montre qu'il veut encore faire partie de cette communauté ; il partage avec eux la haine des Blancs. Mais cette fois, le nouveau Village se rend compte de la valeur de son existence. Il chérit ouvertement la position d'amant ainsi que son rôle du meurtrier.

Le crime est un des thèmes préférés de Genet. *Les Nègres* présentent répétitivement et grossièrement le meurtre des Blancs. Nous considérons donc que la pièce est aussi influencée par le théâtre de la cruauté fondé par Antonin Artaud. Ce dramaturge utilise les crimes, les obsessions et les idées hostiles pour monter un théâtre dont les personnages jouent d'une manière lyrique, voire à l'improviste. Chaque représentation est nécessairement nouvelle et plus ou moins unique. (Styan 1983 : 108-109) L'intrigue E<sub>2</sub> est l'intrigue la plus artaudienne du texte. Les personnages jouent lyriquement. L'attribution des rôles est spontanée (p.503, pp.507-510) ; l'objet important pour le jeu n'est pas préparé en avance, Félicité doit retirer son jupon et le donne à la Victime (p.507) ; le changement de Victime en fonction du sexe, de l'âge et de la profession demande un jeu différent (pp.495-496).

Le caractère rituel est également présent dans *Les Nègres*. Le rite est la cérémonie exigeant le respect du détail précis et assez fixe. Il concerne les événements importants, religieux ou non, dans la vie humaine. Dans le texte, nous trouvons deux rites normaux – les funérailles et l'exécution – et un rite spécial, propre à ce texte – le théâtre.

Il n'est pas exactement correct d'appliquer le mot « funérailles » au rite des Nègres qui est plutôt pour eux la fête de la mort blanche. Les Nègres en frac et en robe du soir dansent autour du catafalque une sorte de menuet qu'ils sifflent et fredonnent (p.478) ; ils chantent une mélodie quand le catafalque est enfumé (p.486). C'est tout ce que nous trouvons sur ce rite. Quant à l'exécution, les deux parties – la Cour en tant que jury et les Nègres en tant qu'accusés – se saluent poliment avant le



début du procès (p.526). Le Juge questionne les Nègres pour chercher la vérité avant de trouver que tout est un simulacre. Paradoxalement, à la fin de la pièce, les membres de jury sont exécutés un par un comme s'ils étaient les coupables. Ils prononcent même les derniers mots avant de mourir (pp.536-540).

Le texte nous suggère aussi que le théâtre atteint le même statut que le rite religieux. On fournit des chansons pour chaque action significative. D'abord, lorsque Diouf se transforme d'un Nègre à une Blanche, les Nègres chantent une sorte de berceuse dont le contenu décrit la vie peineuse des Nègres (p.504). Ensuite, afin d'encourager Village à commettre un crime, les litanies des Blêmes sont prises (pp.505-506). C'est dommage que nous ne trouvions pas leur texte originel. Nous ne sommes même pas sûr si elles existent réellement car seules cinq litanies sont officiellement acceptées par l'Église et les litanies des Blêmes ne sont pas dans cette liste. Mais il est toujours possible que celles-ci et beaucoup d'autres litanies populaires sont pratiquées dans une certaine communauté catholique. Toutefois, il nous semble que ces litanies sont peut-être inventées à cause des informations explicitement provocantes : « Blêmes comme ce que lâche le cul d'un homme atteint de jaunisse. », par exemple. Normalement, les litanies sont la prière dans laquelle on énumère les bonnes qualités du Dieu, de Jésus ou des parents de Jésus sous la forme d'une série d'épithètes. Les catholiques les appellent pour que ceux-ci leur donnent la force morale. À notre avis, les litanies des Blêmes sont la parodie des litanies de la Sainte Vierge, ou les litanies de Lorette, qui sont mentionnées plus tard (« Tour d'Ivoire, Porte du Ciel » p.506). Finalement, quand Village est sur le point de tuer la Victime, Neige et Vertu chantent leur poème sur un air du *Dies iræ* – une séquence au cours de la liturgie des défunts, qui est en fait la prière du jour du Dernier Jugement – pour rassurer leur volonté de se venger (pp.516).

### 2.3 La scène

La composition de la scène des *Nègres* est influencée par le théâtre élisabéthain dans lequel s'observe la présence d'une galerie pour le jeu au deuxième étage et d'un petit espace couvert par un rideau noir au fond de la scène (Bradbrook 1980 : 8). La Cour reste pour la moitié du texte sur un palier semblable à une galerie qui fait le tour sur la scène (p.478) ; les Nègres dansent autour d'un autre catafalque

qui est visible seulement après le lever du rideau au fond de la scène (p.542). *Les Nègres* ne sont pas divisées ni en actes ni en scènes. La pièce présente l'unique unité qui se déroule sans interruption dès le début jusqu'à la fin. Cette fluidité de l'espace est un autre caractère du théâtre élisabéthain. Ce n'est que par la parole et les actions des personnages que le spectateur connaît le changement de scène. Si un personnage dit qu'il va voyager et sort dans une direction et entre dans une autre direction, nous comprenons que, techniquement, le voyage est déjà fini (Bradbrook 1980 : 8-11). La Cour étant à gauche de la scène prononce qu'elle doit aller en Afrique pour juger les Nègres meurtriers avant de sortir et entre encore une fois à droite. Elle voyage ainsi de l'Europe en Afrique.

On a recours également à une convention française dans l'organisation de l'espace scénique qui présente le côté cour et le côté jardin. Historiquement, à la Comédie-Française au XVIII<sup>e</sup> siècle, on fit le théâtre dans « la salle des machines » du palais des Tuileries. Le théâtre se trouva entre la cour du bâtiment et le jardin. Les Français appellent dès lors le côté droit de la scène, vu de la salle par le spectateur, le « côté cour » et le côté gauche le « côté jardin ». Genet joue avec le sens du mot « cour ». À l'origine de l'expression, la cour signifie un espace dépendant d'une habitation. Mais Genet emploie ce mot dans le sens de la résidence du souverain et de son entourage ainsi que dans le sens du tribunal. La relation entre les côtés et les espaces est apparent. Le « côté cour » devient l'espace réservé à la Cour ; le côté opposé, côté jardin, est ainsi propre aux gens qui s'opposent à la Cour – les barbares, les Nègres (p.528). Pourtant, la Cour sur la scène est jouée par les Nègres. Comme elle est une fausse Cour, sa galerie est à gauche au lieu d'être située à droite (p.478) et, quand elle entre dans la scène à droite, elle doit marcher à reculons (p.522). La partie gauche de la scène est le seul chemin de Ville de Saint-Nazaire. Il essaie de sortir à droite mais les autres Nègres ne le lui permettent pas (p.483, p.490).

#### 2.4 L'objet

La convention grecque se présente aussi par l'emploi du catafalque et des masques. Le premier objet révèle « l'esprit de la tragédie grecque, *Les Choéphores* d'Eschyle évoluant autour du tombeau d'Agamemnon [...], *Antigone* de Sophocle allant d'un non-tombeau de Polynice à un tombeau interdit... » (Brunel 1996 : 144)

Pour le masque, il est essentiel dans le théâtre hellénique dont chaque représentation se réalise devant environ 20 000 spectateurs.

« Subtlety of facial expression was out of question in a theatre of such a vast size, and the mask painted with exaggerated features served to make it clear to the audience precisely what character was being represented. For the actor had to play many parts and it was the mask that enabled him to do this. »

(Vergas 1960 : 29)

Pour représenter les Blancs, les Nègres portent un masque blanc (pp.478-479). Parallèlement, le cirage est appliqué pour marquer la négritude des acteurs noirs (p.505). Toutefois, il semble que Genet a recours au déguisement pour en faire le signe du déguisement : ses personnages portent un masque pour montrer qu'il y a le masque. Le masque blanc ne couvre pas complètement le visage, on voit une large bande noire autour du masque et les cheveux crépus (pp.478-479). Les vêtements aussi, ils sont utilisés pour présenter la qualité factice des personnages-comédiens. Les hommes sont en frac avec une cravate blanche et des chaussures jaunes ; les femmes sont en robe du soir de mauvais goût (p.478). Le déguisement nous dit plutôt que le personnage déguisé est en train de se déguiser : c'est un signe de déguisement qui, loin de signifier l'illusion, dénote la réalité de l'illusion.

Les conventions classiques et baroques se mêlent dans le texte de Genet. De toute façon, l'influence du baroque est plus puissante en raison de l'usage du théâtre dans le théâtre. Quand une pièce contient les jeux en grande nombre, il est naturellement exclu d'observer la règle classique des trois unités – unité d'action, unité de lieu et unité de temps. Les actions des Nègres dans l'intrigue A, de Ville de Saint-Nazaire dans l'intrigue D, et de la Cour et des Nègres dans les intrigues B et C ne sont pas du tout identiques. Les lieux où se trouve le meurtre de la Victime de chaque récit et où se tient le procès judiciaire ne sont pas similaires. Il est vrai que les histoires dans les théâtres aux deuxième, troisième, quatrième et cinquième degrés se

déroulent seulement du soir à l'aube, mais le temps du théâtre au premier degré est cyclique, infini, éternel.

### **III. *Les Nègres* : école du spectateur**

Les spectateurs des *Nègres* se posent évidemment cette question : comment réagir au théâtre composé entièrement d'illusions où l'on ne peut s'identifier aux personnages ?

Il est indéniable que le texte utilise une idée anticolonialiste comme un thème majeur de la pièce et que les intrigues A et E<sub>2</sub> qui occupent la plupart du texte traitent de ce sujet. Néanmoins, le réalisme de ces intrigues est totalement détruit une fois que l'intrigue F est révélée. Même avant l'apparition de F, les intrigues B, C et D démolissent plus ou moins la crédibilité des jeux centraux. Tout ce qui se passe sur la scène est illusoire.

Pourtant, le monde imaginaire génétien ne se limite pas au proscénium, il envahit aussi la salle où s'assoient les spectateurs. Ce phénomène s'observe déjà dans *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Six personnages en quête d'auteur*) de Luigi Pirandello, un dramaturge italien du XX<sup>e</sup> siècle.

« The Actors enter casually, and the Director comes through the auditorium, the world of the audience itself, as does the Leading Lady, who enters late with her pet dog. [...] When Mme Pace enters unannounced [...], the Actors no longer stand back stupefied, but rush wildly off the stage in fear, thereby associating themselves in their anxiety with the audience in its uncertainty. »

(Styan 1983 : 81-82)

« The Characters advance downstage and stop at the footlights, but the Stepdaughter bursts into strident laughter and runs up the aisle through the auditorium. She turns at the door and screams with laughter again, and finally runs laughing into the foyer and out into the street, as if into the real world beyond. Only after this frightening incident does

Pirandello permit the curtain to fall and the audience to leave the theatre. »

(*Ibid.* : 83)

Pirandello suggère ainsi que le monde réel n'est pas différent du théâtre, que le spectateur et le personnage possèdent la même qualité. Cette idée se retrouve chez Genet. Il précise que son public est blanc. Si les Blancs sont absents, il faut un mannequin avec le masque blanc (p.475). Village décide une fois de rejoindre le spectateur quand Archibald n'accepte pas son amour pour Vertu (p.496). Il pense donc que son statut n'est pas différent de celui du spectateur. De plus, ce dernier monte lui-même une fois sur scène pour prendre le crochet de la Victime (p.511). À cet égard, le spectateur n'est pas plus réel que le personnage.

En outre, nous nous demandons ce que nous recevons de ce théâtre. Nous pourrions classer ce théâtre comme une comédie sociale mais il ne nous fait guère rire. Nous pourrions le considérer comme une tragédie. Celle-ci demande la catharsis. Dans une tragédie grecque, on présente une histoire douloureuse du héros ou de l'héroïne qui ne peut pas chérir directement et explicitement son désir immoral refoulé. Quand le spectateur voit le conflit intérieur du protagoniste et la mort de celui-ci, il se sent mieux parce qu'il voit la défaite de l'aventure spirituelle de son alter ego comme un exemple à ne pas suivre. Psychologiquement, le spectateur se purge parce que le théâtre satisfait son fantasme sans que sa vie réelle soit gênée. Son désir immoral et inacceptable par la société se voit réaliser dans le monde onirique du théâtre. Or, le concept de la psychologie des spectateurs n'est pas réservé à la tragédie grecque. Antonin Artaud entend le même procès psychique par son théâtre de la cruauté.

« In his theory Artaud advocated the use of the theatre as therapy. He called for a drama of savage shock-tactics, one which employed all the ancient arts of theatre magic to expose the audience to its own secret crimes and obsessions and hostilities. The intention was

to cleanse the audience's guilt, as Artaud put it, and so to bring to the surface its vital and valuable energies. »

(Styan 1983 : 108)

Il est intéressant de noter que la tragédie grecque et le théâtre de la cruauté partagent le même objectif malgré leur variété de traitement du sujet. Le premier préfère cacher la scène sanglante dans la coulisse. Elle est seulement rapportée par un personnage (Vergas 1960 : 30). Quant au deuxième type, on veut sur la scène la souffrance physique du personnage ainsi que sa souffrance mentale et morale (Styan 1983 : 108). *Les Nègres* correspondent à ces deux types en même temps. Dans le théâtre au cinquième degré, Village tue la victime derrière un paravent représentant la partie de la chambre ; le spectateur est au courant des actions par la narration du Gouverneur, de Village et de Ville de Saint-Nazaire (pp.516-517, p.519). Dans le théâtre au quatrième degré, les membres de la Cour sont massacrés : le corps touché d'un coup de revolver, la tête tranchée en tranches, le corps envoyé à l'abattoir (pp.536-540). Artaud créerait les effets assez réalistes mais Genet préférerait faire un lyrisme, d'une manière explicitement théâtrale. Le théâtre de Genet crée donc moins de la cruauté que celui d'Artaud.

Afin de réaliser la catharsis, grecque et/ou artaudienne, il est obligatoire que le spectateur s'identifie au personnage. Dans *les Nègres*, le personnage à qui le spectateur blanc, selon l'intention de Genet, peut s'identifier est la Cour, car les deux partis sont blancs et Archibald s'adresse aux deux en même temps au début de la pièce (pp.479-481). Toutefois, le spectateur ne peut s'identifier totalement à la Cour parce que celle-ci est en fait les Nègres visiblement déguisés et que la Cour est seulement le personnage du théâtre au deuxième degré. Puisque le théâtre au deuxième degré est encore encadré par celui du premier degré, la vision de la Cour ne véhicule pas la totalité du texte. Nous savons qu'au premier degré, les Noirs avec les noms et les Noirs anonymes manipulent le jeu. Tous les jeux emboîtés sont le rêve de ces Noirs. La catharsis éventuelle ici est la catharsis des personnages du théâtre au premier degré, non du spectateur proprement dit.

Le théâtre de Genet évoque les problèmes sociaux mais il a aussi un message métathéâtral. Parlant du colonialisme, du conflit interracial, ce théâtre se parle également. La mise en place du procédé du théâtre dans le théâtre permet à Genet de livrer un message politique, de mettre en question le dualisme réalité/illusion, et à la fin de mettre en scène la théâtralité même.

## CHAPITRE V

### CONCLUSION

La technique du théâtre dans le théâtre, telle qu'elle se présente dans *Les Nègres*, est extrêmement complexe puisque ce théâtre suppose la présence à l'intérieur de l'espace scénique d'un autre espace, où prennent place cinq degrés de la représentation théâtrale.

Une telle complexité n'est pas une acrobatie artistique. Martin Esslin, auteur du *Théâtre de l'absurde*, appelle le théâtre de Genet « un palais des miroirs » (Esslin 1977 : 195). Or, c'est précisément à travers l'enchâssement d'une pièce dans une autre qu'on arrive à voir clairement que sur la scène des *Nègres*, tout n'est autre qu'un reflet dans une chaîne de mirages. Ce que fait, ce que disent les personnages, tout est loin d'être ce qu'on pourrait prendre pour la réalité. La langue, au lieu d'exprimer la vérité, est le plus souvent utilisée pour la dissimuler, déformer.

Et ce palais des miroirs se réfléchit sur lui-même. Avec le dédoublement spectaculaire du théâtre, *Les Nègres* renvoient aux codes scéniques de différentes époques et parlent de la fonction qu'on accorde au spectateur. Curieux est le fait que cet effet-miroir, qu'on peut qualifier de métathéâtre, permet au spectateur de garder en permanence à l'esprit qu'on est au théâtre, dans l'univers des illusions.

*Les Nègres*, en toute certitude, peuvent être considérés comme un exemple du théâtre de l'absurde. Genet a en effet beaucoup en commun avec les grands noms tels que Beckett, Ionesco – l'abandon de la conception traditionnelle du personnage et de ses motivations, l'accentuation sur les états psychologiques et les situations humaines élémentaires plutôt que sur le développement de la narration d'une intrigue, de son début à sa conclusion ; la dévaluation du langage comme moyen de communication et de compréhension, le rejet de toute intention didactique, et la confrontation du spectateur avec son isolement, avec les faits cruels d'un monde dur.

Cependant, Genet se distingue d'autres auteurs sous la même étiquette par sa façon originale d'avoir recours à la technique du théâtre dans le théâtre. Au moyen de cette technique, toutes les idées chères aux dramaturges de l'absurdité sont, chez



Genet, présentées dans une autre forme artistique qui lui permet également d'exprimer ses propres points de vue sur le problème du colonialisme au rôle du spectateur.

Le théâtre dans le théâtre est donc un élément essentiel des *Nègres*. Sans ce pilier, Genet n'aurait pu construire son palais des miroirs.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### Œuvres en français

BÉNAC, Henri. 1949. *Le classicisme. La doctrine par les textes*. Paris : Hachette.

BLANC, André. 1995. *Lire le classicisme*. Paris : Dunod.

BRUNEL, Pierre. 1996. *Formes baroques au théâtre*. Paris : Klincksieck.

BRUNEL, Pierre. 1998. "Les Nègres de Jean Genet : théâtre dans le théâtre." Dans Centre d'Études et Recherches Francophones du Centre Universitaire de Luxembourg. *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, 131-140. Carnières-Morlanivez : Lamman.

CORVIN, Michel. 2001. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Larousse.

"Côté cour et côté jardin." [en ligne]. (2013) Disponible au

[http://fr.wikipedia.org/wiki/C%C3%B4t%C3%A9\\_cour\\_et\\_c%C3%B4t%C3%A9\\_jardin](http://fr.wikipedia.org/wiki/C%C3%B4t%C3%A9_cour_et_c%C3%B4t%C3%A9_jardin) [le 9 juin 2013].

DEJEAN, Jean-Luc. 1991. *Le théâtre français depuis 1945*. Coll. Fac Littéraire. Paris : Nathan.

"Dies irae." [en ligne]. (2013) Disponible au

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Dies\\_irae](http://fr.wikipedia.org/wiki/Dies_irae) [le 14 juin 2013].

"Don Giovanni." [en ligne]. (2013) Disponible au

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Don\\_Giovanni](http://fr.wikipedia.org/wiki/Don_Giovanni) [le 8 juin 2013].

DORT, Bernard. 1967. *Théâtre public. Essais du critique*. Paris : Seuil.

DORT, Bernard. 1973. "Genet ou le combat avec le théâtre." Dans *Le théâtre moderne II depuis la deuxième guerre mondiale*, 57-69. Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

DORT, Bernard. 1993. "Le théâtre : une féerie sans réplique." Dans *Magazine littéraire* septembre, 313 : 46-50.

DORT, Bernard. 1995. *Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue*. Paris : P.O.L.

DUVIGNAUD, Jean, LAGOUTTE, Jean. 1974. *Le théâtre contemporain*. Paris : Larousse.

"Empire colonial." [en ligne]. (2012) Disponible au

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Empire\\_colonial](http://fr.wikipedia.org/wiki/Empire_colonial) [le 27 octobre 2012].

- “Empire colonial français.” [en ligne]. (2012) Disponible au [http://fr.wikipedia.org/wiki/Empire\\_colonial\\_fran%C3%A7ais](http://fr.wikipedia.org/wiki/Empire_colonial_fran%C3%A7ais) [le 27 octobre 2012].
- ESCOLA, Marc. 2002. *Le tragique*. Malesherbes : GF Flammarion.
- ESSLIN, Martin. 1977. *Théâtre de l'absurde*. Traduit par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre et Fance Frank. Paris : Buchet/Chastel.
- FORESTIER, George. 1996. *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*. Genève : Droz.
- “France d’outre-mer.” [en ligne]. (2012) Disponible au [http://fr.wikipedia.org/wiki/France\\_d'outre-mer](http://fr.wikipedia.org/wiki/France_d'outre-mer) [le 27 octobre 2012].
- GENET, Jean. 2002. *Théâtre complet*. Édition Bibliothèque de la Pléiade, présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy. [s.l.] : Gallimard.
- GENET, Jean. 2005. *Les Nègres*. Édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin. Coll. Folio théâtre. Mesnil-sur-l’Estrée : Gallimard.
- JOMARON, Jacqueline de (Directrice). 1989. *Le Théâtre en France. Tome 2. De la révolution à nos jours*. Paris : Armand Colin.
- JOUANNY, Sylvie. 1999. *La littérature française du 20<sup>e</sup> siècle. Tome 2. Le théâtre*. Paris : Armand Colin.
- KHÉLIL, Hédi. 2001. *Figures de l’altérité dans le théâtre de Jean Genet. Lecture des Nègres et des Paravents*. Paris : L’Harmattan.
- “La vie est un songe.” [en ligne]. (2013) Disponible au [http://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_vie\\_est\\_un\\_songe](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_vie_est_un_songe) [le 4 mai 2013].
- Les Nègres au port de la lune. Genet et les différences*. 1988. Bordeaux : La Différence.
- “Le songe d’une nuit d’été.” [en ligne]. (2013) Disponible au [http://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Songe\\_d'une\\_nuit\\_d'%C3%A9t%C3%A9](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Songe_d'une_nuit_d'%C3%A9t%C3%A9) [le 12 juin 2013].
- “Litanies de Lorette.” [en ligne]. (2013) Disponible au [http://fr.wikipedia.org/wiki/Litanies\\_de\\_Lorette](http://fr.wikipedia.org/wiki/Litanies_de_Lorette) [le 9 juin 2013].
- MAGNAN, Jean-Marie. 1971. *Jean Genet*. Paris : Seghers.
- MALBERT, Daniel. 1998. “Force souterraine de Genet. *Les Nègres, Haute surveillance*.” Dans *Le Français dans le monde* janvier, 294 : 18-19.

- MEYER, Jean. 2001. *Esclaves et négriers*. [s.l.] : Gallimard.
- MIGNON, Paul-Louis. 1986. *Le théâtre au XX<sup>e</sup> siècle*. Coll. Folio/Essais. Paris : Gallimard.
- PETIT, Jacques. 1974. “Structures dramatiques dans *Le Balcon* et *Les Nègres* de Genet.” Dans Paul VERNOIS, éd. *L’onirisme et l’insolite dans le théâtre français contemporain*, 231-251. Actes du colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de Strasbourg et la Société d’Études du XX<sup>e</sup> siècle, avril 1972. Paris : Klincksieck.
- “Premier espace colonial français.” [en ligne]. (2012) Disponible au [http://fr.wikipedia.org/wiki/Premier\\_espace\\_colonial\\_fran%C3%A7ais](http://fr.wikipedia.org/wiki/Premier_espace_colonial_fran%C3%A7ais) [le 27 décembre 2012].
- RACINE, Jean. 1971. *Phèdre*. Évreux : Larousse.
- REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain. 2012. *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française. Tôme 1*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- ROUSSET, Jean. 1985. *La littérature de l’âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris : Librairie José Corti.
- SARTRE, Jean-Paul. 1952. *Saint Genet, comédien et martyr*. [s.l.] : Gallimard.
- SCHMELING, Manfred. 1982. *Métathéâtre et intertexte, aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris : Lettres Modernes.
- “Second espace colonial français.” [en ligne]. (2012) Disponible au [http://fr.wikipedia.org/wiki/Second\\_espace\\_colonial\\_fran%C3%A7ais](http://fr.wikipedia.org/wiki/Second_espace_colonial_fran%C3%A7ais) [le 27 décembre 2012].
- SERREAU, Geneviève. 1966. *Histoire du “nouveau théâtre”*. Coll. Idées. [s.l.] : Gallimard.
- SURER, Paul. 1969. *Cinquante ans du théâtre*. Paris : Société d’Édition d’Enseignement Supérieur.
- UBERSFELD, Anne. 1996 a. *Les termes clés de l’analyse du théâtre*. Coll. Mémo. Paris : Seuil.
- UBERSFELD, Anne. 1996 b. *Lire le théâtre II. L’école du spectateur*. Coll. Lettres Belin Sup. Paris : Belin.
- VANNOUVONG, Agnès. 2010. *Jean Genet. Les revers du genre*. [s.l.] : les presses du réel.

VIRMAUX, Odette. 1975. *Le théâtre et son double. Antonin Artaud*. Paris : Hatier.

### Œuvres en anglais

BENTLEY, Eric. 1952. *Naked Masks. Five Plays by Luigi Pirandello*. New York : Meridian.

BENTLEY, Eric. 1967. *The Playwright as Thinker. A Study of Drama in Modern Times*. New York : Harcourt, Brace & World.

BRADBROOK, M.C. 1980. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge : Cambridge University Press.

CRABTREE, Susan, BEUDERT, Peter. 1998. *Scenic Art for the Theatre. History, Tools, and Techniques*. [s.l.] : Focal Press.

ESSLIN, Martin. 1980. *Brecht. A Choice of Evils*. London : Eyre Methuen.

FANON, Frantz. 1963. *The Wretched of the Earth*. Traduit par Constance Farrington. New York : Grove Press.

FANON, Frantz. 1968. *Black Skin White Masks*. Traduit par Charles Lam Markmann. New York : Grove Press.

FLORES, Angel (Éditeur). 1991. *Great Spanish Plays in English Translation*. New York : Dover.

GRAHAM-WHITE, Anthony. 1974. *The Drama of Black Africa*. London et Toronto : Samuel French.

GUICHARNAUD, Jacques. 1967. *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*. New Haven and London : Yale University Press.

HAMILTON, Edith. 1999. *Mythology. Timeless Tales of Gods and Heroes*. New York et Boston : Grand Central Publishing.

KENNY, Don (Compilateur). 1989. *The Kyogen Book. An Anthology of Japanese Classical Comedies*. Tokyo : The Japan Times.

MARUOKA, Daiji, YOSHIKOSHI, Tatsuo. 1983. *Noh*. Traduit par Don Kenny. Coll. Color Books. Osaka : Hoikusha.

OLIVER, Roland, ATMORE, Anthony. 1969. *Africa Since 1800*. Cambridge : Cambridge University Press.

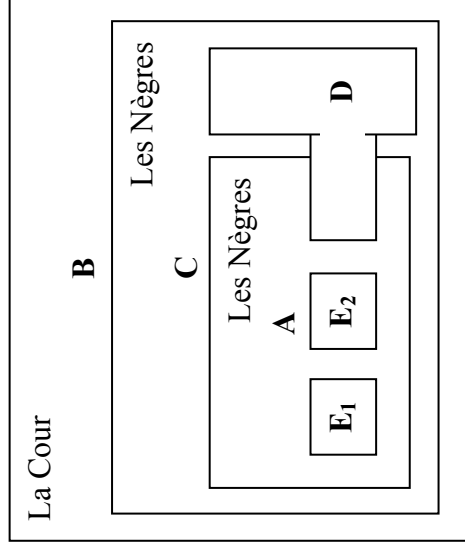
SAID, Edward. 2003. *Orientalism*. New York : Vintage.

- SHAKESPEARE, William. 1960. *A Midsummer Night's Dream*. James L. Roberts (Éditeur). Nebraska : Cliff's Notes.
- SHAKESPEARE, William. 1994. *A Midsummer Night's Dream*. Coll. Penguin Popular Classics. London : Penguin.
- SHAKESPEARE, William. 1996. *A Midsummer Night's Dream*. John F. Andrews (Éditeur). London et Vermont : Everyman.
- SHIMAZAKI, Chifumi. 1972. *The Noh. Volume 1. God Noh*. Tokyo : Hinoki Shoten.
- STYAN, J.L. 1983. *Modern Drama in Theory and Practice. Volume 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge : Cambridge University Press.
- The Holy Bible*. 2011. King James Version. [s.l.] : Hendrickson.
- THORNTON, John. 1998. *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400-1800*. Cambridge : Cambridge University Press.
- VERGAS, Luis. 1960. *Guidebook to the Drama*. Coll. The Teach Yourself. London : English Universities Press.

# APPENDICES

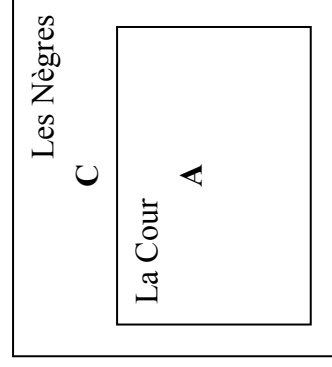
### 1<sup>ère</sup> phase

Les Nègres jouent dans A, D, E<sub>1</sub> et E<sub>2</sub>. Ces jeux sont regardés par les Nègres dans C. Tous les jeux sont regardés encore une fois par la Cour dans B.



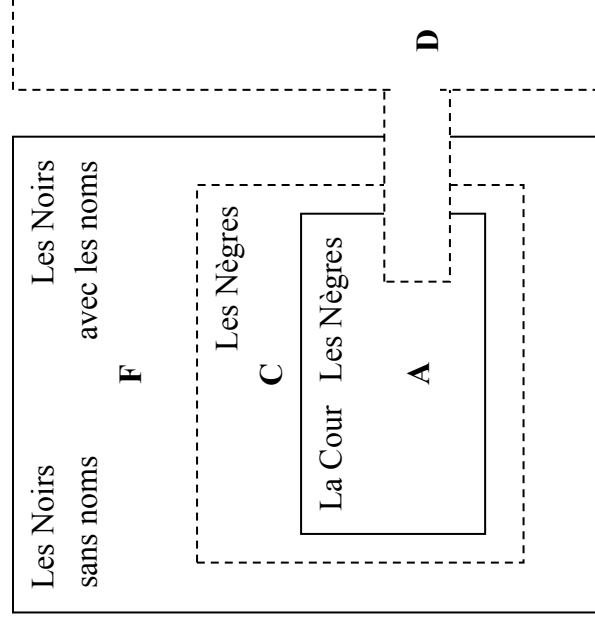
### 2<sup>e</sup> phase

La Cour joue dans A ; les Nègres sont spectateurs dans C.



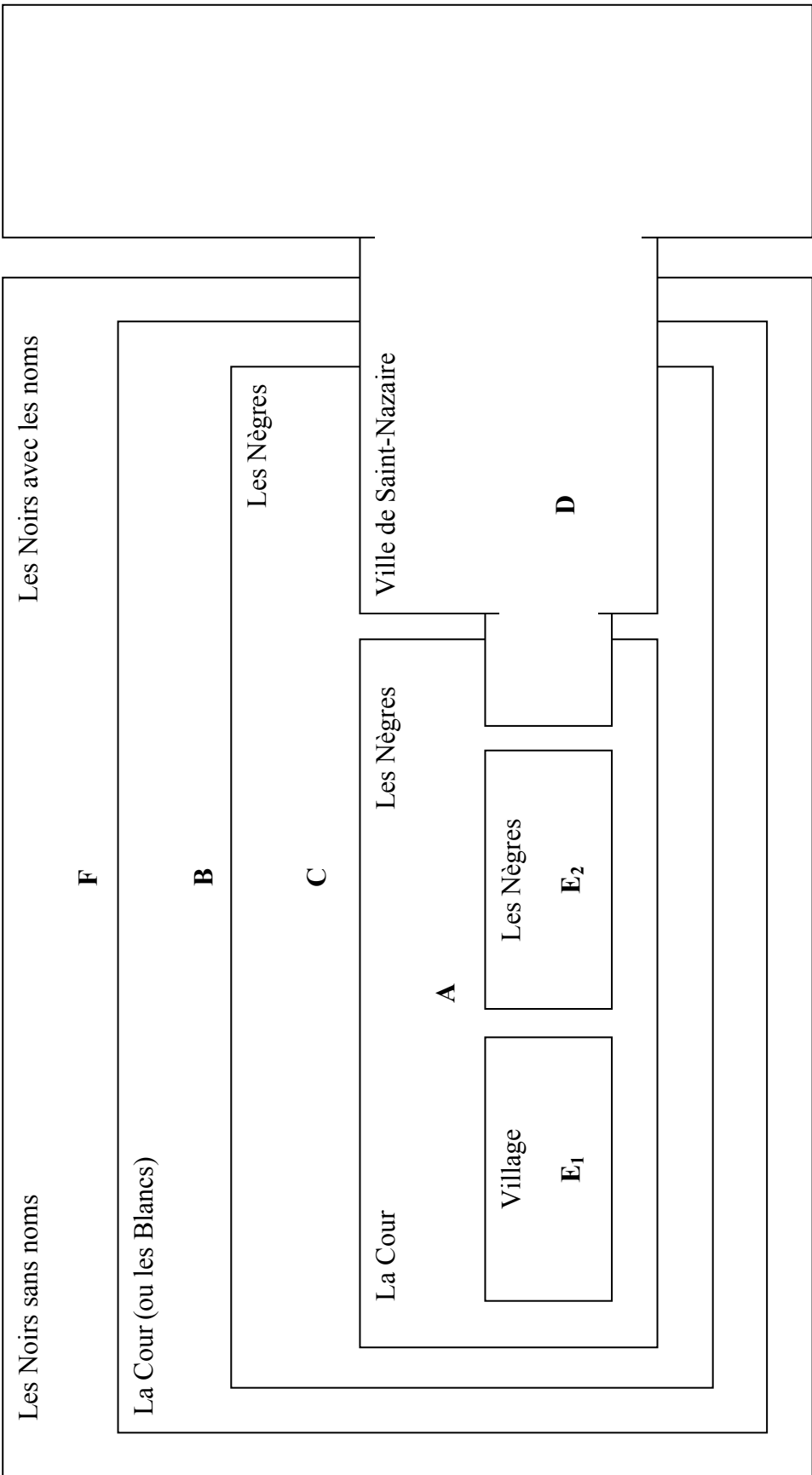
### 3<sup>e</sup> phase

La Cour et les Nègres jouent ensemble dans A. Les intrigues D et C apparaissent une seule fois. Le spectacle oscille plusieurs fois entre les intrigues A et F vers la fin de la pièce.



Appendice A : le changement de spectacle sur scène





Appendice B : l'emboîtement des théâtres présentant les intrigues et les acteurs de chaque théâtre

<b>Éléments de l'intrigue</b>	<b>Théâtre au 1<sup>er</sup> degré</b>		<b>Théâtre au 2<sup>e</sup> degré</b>	<b>Théâtre au 3<sup>e</sup> degré</b>	<b>Théâtre au 4<sup>e</sup> degré</b>			<b>Théâtre au 5<sup>e</sup> degré</b>		
	<i>Jeu (F)</i>	<i>Jeu et récit (D)</i>	<i>Jeu (B)</i>	<i>Jeu (C)</i>	<i>Jeu (A)</i>			<i>Jeu et récit (D)</i>	<i>Récit (E<sub>1</sub>)</i>	<i>Jeu (E<sub>2</sub>)</i>
<b>Acteurs</b>	Les Noirs (sans noms et avec les noms)	(Ville de Saint-Nazaire)	La Cour (ou les Blancs)	Les Nègres	1 <sup>e</sup> phase Les Nègres	2 <sup>e</sup> phase La Cour	3 <sup>e</sup> phase Les Nègres, La Cour	Ville de Saint-Nazaire	Village	Village, Diouf, Félicité, Bobo, Neige, Archibald
<b>Actions</b>	Faire des théâtres pour dissimuler la vérité sur l'identité et la vie des Noirs et/avec des Blancs	(Raconter le procès contre un Nègre qui a tué un Blanc)	Critiquer les jeux et les récits dans C, A, D, E <sub>1</sub> et E <sub>2</sub>	Critiquer les jeux et les récits dans A, D, E <sub>1</sub> et E <sub>2</sub>	Montrer le caractère type des Nègres	Montrer le caractère type des Blancs	Montrer la scène du procès contre les Nègres et la scène du meurtre de la Cour commis par les Nègres	Raconter le procès contre un Nègre qui a tué un Blanc	Raconter la scène du meurtre	Montrer la scène du meurtre

Appendice C : les éléments constitutifs de l'intrigue dans chaque théâtre selon le niveau de représentation (à suivre)

<b>Éléments de l'intrigue</b>	<b>Théâtre au 1<sup>er</sup> degré</b>		<b>Théâtre au 2<sup>e</sup> degré</b>	<b>Théâtre au 3<sup>e</sup> degré</b>	<b>Théâtre au 4<sup>e</sup> degré</b>			<b>Théâtre au 5<sup>e</sup> degré</b>	
	<i>Jeu (F)</i>	<i>Jeu et récit (D)</i>			<i>Jeu (B)</i>	<i>Jeu (C)</i>	<i>Jeu (A)</i>	<i>Jeu et récit (D)</i>	<i>Récit (E<sub>1</sub>)</i>
<b>Lieux</b>	Un pays colonisateur ou une colonie	Des lieux imprécis	Le(s) même(s) lieu(x) que A	Le(s) même(s) lieu(x) que A	Un lieu (des lieux) imprécis, l'Afrique	Un lieu (des lieux) imprécis, l'Afrique	Des lieux imprécis	Un pont sur les quais	Un bar
<b>Temps</b>	Un soir, l'éternité	Le même moment que F	Le même moment que A	Le même moment que A	Un temps imprécis, une nuit	Un temps imprécis, une nuit	Le même moment que A	Un soir	Un crépuscule
<b>Public</b>	-	(Les Noirs)	-	La Cour	Les Nègres, La Cour	Les Nègres, La Cour	Les Nègres, La Cour	Les Nègres, La Cour	Les Nègres, La Cour
- extérieur	Le spectateur proprement dit								

Appendice C : les éléments constitutifs de l'intrigue dans chaque théâtre selon le niveau de représentation (suite)

## BIOGRAPHIE

Né le 12 novembre 1987 à Bangkok, Jirawut Kitkarul a obtenu le diplôme de Licence de la Faculté des Lettres, Université Chulalongkorn, en 2009 et a poursuivi les études de Maîtrise en 2010. Il a présenté, en 2013, son article *Identité et théâtralité dans « Les Nègres » de Jean Genet*, dans la conférence Langue et littérature françaises, organisée par la Section de Français, Université Chulalongkorn, en vue de la présentation des travaux académiques des étudiants de maîtrise.