



Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales

Département de Langue et Littérature Françaises

**PROBLÈME DE L'IDENTITÉ REPRÉSENTÉ DANS *LES NÈGRES*
DE JEAN GENET**

Umut UYURKULAK

Thèse de Maîtrise

Ankara, 2017

PROBLÈME DE L'IDENTITÉ REPRÉSENTÉ DANS *LES NÈGRES* DE JEAN
GENET

Umut UYURKULAK

Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales
Département de Langue et Littérature françaises

Thèse de Maîtrise

Ankara, 2017

KABUL VE ONAY

Umut UYURKULAK tarafından hazırlanan "Problème de l'identité représenté dans *Les Nègres* de Jean Genet " başlıklı bu çalışma, 22.05.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Nurmelek DEMİR (Başkan)



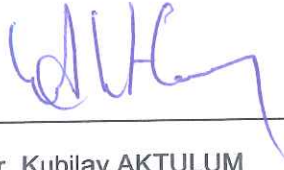
Yrd. Doç. Dr. Özlem KASAP (Danışman)



Prof. Dr. Kemal ÖZMEN



Prof. Dr. Jale ERLAT



Prof. Dr. Kubilay AKTULUM

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Sibel BOZBEYOĞLU

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

22.05.2017



Umut UYURKULAK

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenikle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

14 / 06 / 2017

Umut UYURKULAK

ETİK BEYAN

Bu çalıřmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiđimi, görsel, iřitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduđumu, kullandıđım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadıđımı, yararlandıđım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduđumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dıřında zgn olduđunu, Yrd. Do. Dr. zlem KASAP danıřmanlıđında tarafımdan retildiđini ve Hacettepe niversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Ynergesine gre yazıldıđını beyan ederim.



(imza)

Umut UYURKULAK

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier tout d'abord ma mère pour être la raison la plus belle de tout ce que j'ai accompli. Je voudrais bien aussi remercier mon père pour son amitié précieux. Mais avant tout, je les remercie pour leur soutien et précisément pour me faire preuve de patience pendant la rédaction de ce travail. Sans eux, cette étude n'aurait jamais eu lieu.

Mes plus vifs remerciements vont également à ma directrice de thèse Mme Özlem KASAP pour tout ce qu'elle m'a appris dès le premier jour de mes études de licence jusqu'à la fin de ce mémoire. Je voudrais bien aussi la remercier pour son patience et sa confiance infinie en moi. Sans doute, c'était son approche compréhensive et gentille qu'elle a accordée à mon égard qui a rendu possible la réalisation de cette thèse.

J'aimerais exprimer ma profonde gratitude à Mme Sibel BOZBEYOĞLU pour être un guide irremplaçable et pour son support morale pendant mes études et la rédaction de ce travail. Je la remercie aussi pour me faire réaliser mes qualités aussi bien que mes défauts afin que je sois capable de m'enrichir intellectuellement et personnellement.

Je remercie également à mes professeurs M. Kemal ÖZMEN, M. Kubilay AKTULUM et Mme Jale ERLAT qui m'ont guidé gracieusement pendant mes études de licence et sans qui je n'aurais jamais eu la connaissance et le courage pour pouvoir continuer à mes études supérieures. Je suis également reconnaissant envers Mme Nurmelek DEMİR pour ses conseils et son support qu'elle m'a accordé durant la soutenance de thèse.

Enfin, je voudrais bien remercier M. Nizamettin KASAP, M. Serhan DİNDAR, Mlle Damla ŞİKEL et précisément Mlle Ceren ÖZGÜLER et Mlle Merve SARI pour leur gentillesse, leur soutien et leurs conseils que je n'oublierai jamais.

ÖZET

UYURKULAK, Umut. *Le problème de l'identité représenté dans "Les Nègres" de Jean Genet*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2017

Kimlik konusu ve bununla birlikte kimlik problemi, eser ve yazar arasındaki psikolojik ve toplumsal ilişkiden doğarak edebiyat tarihi boyunca birçok yapıtın içeriğini derinden etkileyen bir konu olmuştur. Bu bağlamda bireysel kimlik gelişimi ve bu sürecin sonucunda doğan kimlik problemi birçok eserde işlenmiş ve işlenmeye de devam etmektedir. Toplumsal kimlik söz konusu olduğunda, kendisini sosyal normların dışında gören Jean Genet'nin bireysel kimlik gelişiminin eserlerindeki etkisi yadsınamayacak kadar büyüktür. Çalışmamızda, yazarın kimlik konusundaki bu tutumunun edebi düzlemde nasıl bir toplumsal sorun olarak ifade edildiği ve bu sorunun yazarın *Les Nègres* (Zenciler, 1963) adlı eserinde nasıl işlendiği konusu ele alınmaktadır. Doğumundan kısa bir süre sonra annesi tarafından terk edilen, babasını hiç tanımamış, ve gençliğini koruyucu aileler ve sosyal yardım kuruluşları bünyesinde geçirmek zorunda kalan Genet'nin kendi kimliğini, toplumsal düzenin dışında kalan "öteki" kimliği doğrultusunda şekillendirdiğini görmek mümkündür. Yazar, toplumun kendisine atfettiği ve aşağılayıcı bir anlam taşıdığı öngörülen "hırsız", "eşcinsel", "suçlu" gibi nitelermeleri kendi öz kimliği olarak kabul etmekte ve bu kimliğini toplum karşısında bir "silah" olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda, yazar, kendi sosyal ve psikolojik durumundan yola çıkarak, bu toplumsal tutumunu yarattığı kişiler üzerinden *Les Nègres* adlı oyununda sergileyecek, dışlanan ve aşağılanan "öteki" kimliğini, şiirsel dili ile imgeleştirerek seyircinin karşısına bir tür "kimlik çatışması" ve bu çatışma sonucunda da bir "kimlik problemi" sunacaktır. Yazar, tıpkı kendi kişisel kimlik gelişiminde tecrübe ettiği gibi, toplumun "siyahi" kimliği üzerinden bireyi maruz bıraktığı "ötekileştirme" durumunu oyunundaki karakterlere özümseterek oyuncularının bir "iç arınma'ya" ulaşmalarını, seyircinin ise bu "arınmaya" birinci dereceden tanıklık etmelerini sağlayacaktır.

Anahtar Sözcükler: toplumsal kimlik, bireysel kimlik, suç, çatışma, öteki, ötekileştirme, iç arınma, kimlik çatışması

ABSTRACT

UYURKULAK, Umut. *Le problème de l'identité représenté dans "Les Nègres" de Jean Genet*, Master Thesis, Ankara, 2017

The subject of identity along with the problem of identity, which have risen out of the psychological and social relationship between text and the author, have influenced the content of many texts deeply throughout literary history. In this context, individual identity development and the problem of identity which is a result of this process have been covered in many texts and continue to do so. When it comes to the issue of social identity, the influence of individual identity development is highly effective in Jean Genet's texts. In this study, the author's stance towards identity as a social problem and how his approach towards the issue is handled within the literary context is analysed in his *Les Nègres* (The Blacks, 1963). Abandoned by his mother shortly after his birth, not ever getting to know his father, and forced to have spent his adulthood in foster care and social welfare institutions, it is possible to perceive how Genet shaped his own identity as outside the social order; as "the other". The author claims derogatory terms such as "thief", "homosexual", and "criminal" that have been allotted to him by the society as his own and uses this identity as a "weapon" against the society itself. In this respect, drawing upon his own social and psychological situation, the author represents his social approach via the characters he created in his play, *Les Nègres*, through which he reflects an "identity crisis" embellished with poetic language to his readers/audiences that would lead to an "identity problem" as a consequence of the identity of "the other" as someone who has been marginalised and denigrated. The author, just like he himself have experienced throughout his identity development process, makes his characters internalise the effects of "alienation" through "black" identity and thus, enables his characters to reach an "inner purgation" while allowing his readers/audiences to experience this "catharsis" first-hand.

Keywords: social identity, individual identity, crime, crisis, the other, alienation, inner purgation, identity crisis

TABLE DES MATIÈRES

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
REMERCIEMENTS	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
TABLE DES MATIÈRES	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I: LE DÉVELOPPEMENT IDENTITAIRE DE JEAN GENET	10
1.1. LA QUESTION DE L'IDENTITÉ	10
1.1.1. Le « Moi » et l'« Autre »	11
1.1.2. L'enfance d'un « autre »	13
1.1.3. La première rencontre avec les Arabes	21
1.1.4. Genet le vagabond.....	23
1.1.5. Genet le criminel.....	27
1.2. JEAN GENET ET « LES AUTRES »	30
1.2.1. Genet, le dramaturge militant	35
1.2.2. La Guerre d'Algérie et <i>les Paravents</i>	40
1.2.3. Jean Genet et « les Panthères Noires »	43
1.2.4. Jean Genet et les Palestiniens	46
1.2.5. Un autre entre la politique et la littérature	49

CHAPITRE II: L'IDENTITÉ EN TANT QU'ÉLÉMENT DRAMATIQUE	54
2.1. JEAN GENET LE DRAMATURGE	55
2.1.1. La poésie et le théâtre genetien.....	59
2.1.2. Le rite et le théâtre genetien.....	63
2.2. LES NÈGRES EN TANT QUE PIÈCE GENETIENNE.....	72
2.2.1. Une Question de l'identité : « le Noir » dans <i>les Nègres</i>	73
2.2.2. La langue comme une arme	76
2.3. LES NÈGRES EN TANT QUE PIÈCE RITUELLE.....	83
2.3.1. Le rite et les éléments dramatiques <i>des Nègres</i>	83
2.3.2. Le conflit rituel	87
CHAPITRE III: LA REPRÉSENTATION DU PROBLÈME DE L'IDENTITÉ ..	93
3.1. L'IDENTITÉ ET LE PERSONNAGE GENETIEN	93
3.1.1. L'identité et la transformation de l'acteur	94
3.1.2. Le personnage en conflit.....	98
3.2. LES ÉLÉMENTS DRAMATIQUES ET L'IDENTITÉ	103
3.2.1. Le masque en tant que symbole de l'identité.....	103
3.2.2. La scénographie et l'identité.....	105
3.2.3. Le costume et l'identité.....	107
3.3. LA CRISE D'IDENTITE DANS <i>LES NÈGRES</i>	112
3.3.1. Le problème de l'identité et le conflit.....	114
3.3.2. La distinction absolue entre « le Blanc » et « le Noir ».....	122
3.3.3. La cérémonie d'exorcisme.....	128
3.3.4. La catharsis absolue	138

CONCLUSION.....	143
BIBLIOGRAPHIE.....	151
EK 1 : ORİJİNALLİK RAPORU.....	155
EK 2 : ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU.....	157

INTRODUCTION

« Les Noirs en Amérique blanche sont les signes qui écrivent l'histoire, qui donnent sens à ce continent livide ; sur la page blanche, ils sont l'encre qui lui donne un sens. »

Jean Genet, *Un captif amoureux*

Compte tenu des caractéristiques propres à lui, l'homme a plutôt tendance à se définir « dans » une société. Il est évidemment à noter que cette définition identitaire se complète, au sein d'une société, à travers divers facteurs externes et internes, à savoir l'éducation reçue, l'orientation sociale et intellectuelle, les conditions socio-économiques de la famille qui sont entre autres, autant de déterminants influant le développement psychologique de l'individu. La position sociale qu'il prendra, l'identité qu'il se forgera, est une conséquence de tous ces facteurs et de tout ce qu'un individu expérimente et observe pendant sa vie. Cette définition de soi commence certes à se former dès la petite enfance mais se poursuit jusqu'à ce que l'individu puisse être capable de se fixer une identité qui lui sera propre, d'en être conscient et de se l'approprier. Ainsi, il serait convenable de préciser que la formation de l'identité commence par des facteurs externes – la famille, essentiellement – mais que le processus continue par des facteurs internes.

Mais que se passe-t-il quand les facteurs externes se détachent de la norme sociale communément « acceptée » ? Plus précisément, dans le cas d'un individu comme Jean Genet, la question se formulerait plutôt ainsi : comment se définir une identité quand les facteurs externes qui vous entourent se caractérisent plutôt par le mépris ? La réponse que se propose cette étude est justement ce que le parcours entrepris par Genet fit de lui : « un autre ».

La question d'identité dans la vie de Genet est si prépondérante que nous ne pouvons interpréter ses œuvres sans prendre en considération sa position sociale. Abandonné par sa famille, élevé par les institutions de l'Assistance publique et plus tard dans une colonie pénitentiaire, de plus, condamné à être bâtard, voleur, homosexuel, criminel, Genet

affirme n'avoir eu d'autre choix, quant à son développement identitaire, que de devenir ce qu'on l'avait accusé d'être.

Le problème d'identité de Genet, comme on qualifiera ce problème durant notre étude, n'est pas une simple complication sociale qui obstrua son chemin à une certaine période de sa vie. Ce problème est ancré dans sa vie et détermine à lui seul chaque moment de son existence. Même avant de devenir écrivain et de commencer à se servir de ce problème dans son processus créateur, Genet considérait son identité comme une menace qu'il pouvait utiliser contre la société. Il cherchait à se venger de cette société « avec » cette identité. Après avoir été reconnu comme écrivain, il ne cessa de considérer cette identité comme son meilleur allié contre la société. C'est justement la raison pour laquelle nous considérons la question d'identité comme un pilier de l'œuvre de Genet.

Dans ce présent travail, nous tenterons donc de traiter cette fonction significative de l'identité dans l'œuvre de Genet, plus précisément, dans *les Nègres*, œuvre théâtrale écrite en 1948 et représentée pour la première fois en 1959. Nous nous proposons de montrer le lien indéniable qui existerait entre le développement identitaire de l'auteur et celui des personnages afin de pouvoir révéler comment ceux-ci perçoivent ce « problème d'identité ».

Diverses études menées dans divers domaines des sciences sociales permettraient d'affirmer qu'une œuvre, entre autres littéraire, ne pourrait et surtout ne devrait pas seulement être considérée comme un simple « produit » de l'artiste. Sur la toile de fond d'une œuvre, il serait possible de distinguer plusieurs indices déterminants à propos de son créateur et surtout de ses intentions artistiques. Pur produit de l'artiste, l'œuvre révèle également des informations plutôt personnelles qui se manifestent en « intention ». Une œuvre est une représentation de l'intention artistique d'un artiste qu'il concrétise via une technique dépendant de son talent, certes, mais il ne faut pas négliger qu'il y a toujours un fond très personnel mais aussi social qui influence sa forme et aussi son contenu. Une œuvre est représentative au sujet de la condition sociale et psychologique de l'artiste, de

l'époque et de la société. Un texte littéraire, par exemple, n'est pas seulement une unité de mots qui raconte une histoire fictive ; une chanson n'est pas une simple composition de notes, au contraire, chaque énonciation présentée par l'œuvre met une autre dimension en évidence qui, à travers une perception non-littéraire, révèle des aspects psychologique, sociologique ou bien politique de l'artiste et parfois ces énonciations surpassent la dimension artistique de l'œuvre. Les sujets comme la relation de l'individu et de la société, la psychologie de l'artiste, la condition politique de l'époque où cette œuvre est créée sont déterminants au sujet de la base artistique et interdisciplinaire de l'œuvre en question. Et cette base qui définit le fond « non-artistique » d'un artiste, parallèlement de l'œuvre, nous informe sur les facteurs externes ou internes qui évoquent l'intention principale de celui-ci. L'œuvre se charge de toutes les caractéristiques individuelles de l'artiste. Dans une approche sociologique ou psychologique, l'œuvre devient l'incarnation de la condition personnelle de son créateur et de la situation sociale d'une société précise.

Il paraît évident que l'identité sociale engendre divers attributs par lesquels l'individu donne sens à son existence. C'est par ce sens que l'individu détermine sa propre identité individuelle et sociale. L'histoire, la religion, la société, les civilisations, la langue, l'art, la géographie, même la nature est influencée par cette identité spécifique. Pour l'individu, s'identifier et trouver des qualités pour décrire l'espace qu'il occupe concrètement ou abstraitement fait de lui un être déterminé aussi bien que déterminant.

Parmi tous ces facteurs déterminants le concernant et les questions fondamentales par lesquelles l'individu comprend mieux son existence dans la société, la question de l'identité est probablement l'une des questions essentielles qui influence tous les aspects sociaux de celui-ci. Une identité, à la base, montre comment un individu se définit dans la société d'après les facteurs sociaux ou psychologiques. Chaque individu a tendance à manifester ses propres qualités par une identification personnelle et ainsi à se distinguer d'un autre. C'est par cette distinction identitaire que l'individu se découvre en face d'un autre et qu'il découvre donc, « l'autre ». Mais comment définit-on un individu en tant qu'« un autre » ? Il est à noter que la structure d'une société nécessite plusieurs

classifications d'après les caractéristiques distinctives d'un groupe majoritaire et d'un autre minoritaire. L'autre est un concept créé par la distinction identitaire de la majorité qui se diffère de la minorité par plusieurs qualités communes partagées par les membres de celle-ci, en conséquence, l'individu de ce groupe minoritaire devient « un autre ». La démarcation entre ces deux identités différentes dans une même société est une conséquence de la distinction politique, ethnique ou sociologique entre eux. La majorité d'une société, dont les caractéristiques identitaires sont différentes que celles de « l'autre », considère parfois « l'autre » comme un étranger, un adversaire. À travers une comparaison identitaire, un groupe majoritaire social détermine la position du groupe minoritaire. En conséquence, l'individu appartenant à ce dernier, rencontre des difficultés pour prendre position dans la société.

Ainsi, à partir de l'identification, se manifeste la relation qui s'établit entre l'individu et la société. Dans cette même société dont les caractéristiques sont prédéterminées par les membres constituants, la présence de l'individu en tant que forme organique d'une identité précise détermine les qualités représentatives sociales, et, par conséquent ces qualités suscitent le fond social et psychologique des produits artistiques.

L'identité est certes influente dans les domaines comme la sociologie, l'anthropologie, l'histoire, bref dans tous les domaines qui traitent l'homme. L'art, produit par et pour l'homme est un autre domaine qui se nourrit souvent de cette question d'identité et de ses conséquences psychologiques ou sociales. Entre autres, la littérature, produit individuel artistique, apparaît comme un domaine où ce concept d'identité s'ancre et influence notablement le processus de création d'une œuvre. Nous voyons qu'à la base de l'écriture de l'auteur, se trouve un questionnement fondamental au sujet des facteurs déterminants de la condition sociale et psychologique par lesquelles ce dernier s'identifie et identifie les éléments constructifs de ses œuvres.

Dans la littérature, les traces d'une ou de plusieurs identités spécifiques sont évidentes et celles-ci déterminent le contenu et le fond « non-littéraire » de l'œuvre. Le sujet traité, les

personnages, les événements, la psychologie de l'auteur sont indéniablement significatifs dans un texte.

Dans le cas particulier de Genet sur qui porte cette étude, il est possible de voir l'influence de son identité « personnelle » comme celle de l'autre « sociale ». La manifestation de cette identité est visible certes dans son œuvre littéraire mais également dans son engagement social. Traiter des œuvres de Genet sans souligner l'importance de cette identité serait une approche incomplète puisque l'auteur construit clairement son œuvre essentiellement sur l'image de « l'autre ». Ainsi, il serait convenable d'indiquer que traiter son identité, ou plus précisément « le problème d'identité de l'autre dans la société » est indispensable pour mener une étude sur l'auteur « complexe » et « compliqué » qu'est Jean Genet.

Nous essaierons, dans ce travail, de mettre au clair certains aspects au sujet de l'identité de l'auteur et de révéler la relation entre son identité et ses œuvres. C'est la base de ce problème que nous voulons principalement traiter dans ce travail car nous considérons ce « problème d'identité » comme un questionnement social essentiel qui permettrait de comprendre le fond sociologique et psychologique de l'œuvre genettienne. Notre étude se concentrera donc sur cette question d'identité et sur ce qu'elle signifie pour Genet, précisément afin de définir le fondement sociologique *des Nègres*.

Cette pièce qui s'élève, tout comme les autres pièces de l'auteur, comme une révolte contre les normes sociales, s'interroge principalement sur un problème qui se veut évidemment social et que la société française de l'époque appréhende à juste titre, cependant, son point de départ est plus personnel : il s'agit de la recherche identitaire de l'auteur dans une société qui lui fait subir toutes sortes de contraintes. Sa position dans la société, comme nous venons de le préciser ci-dessus, est influente sur son texte. Comme il s'était toujours demandé ce que des mots comme « criminel », « bâtard », « homosexuel » signifiaient en tant qu'étiquette identitaire, dans cette pièce, il expose la même intention au sujet de la signification du mot « noir ». À travers un langage poétique

et une technique dramatique exceptionnelle, il tient à argumenter une identification sociale partant d'un groupe minoritaire.

Dans l'objectif de traiter ce que nous avons défini comme problème d'identité, nous nous interrogerons d'abord sur le fond psychologique et social de la création littéraire de l'auteur. Dans un premier chapitre intitulé « Le développement identitaire de Jean Genet » que nous avons divisé en deux sous-chapitres, nous essaierons de définir l'identité de « l'autre » que clamait Jean Genet et de montrer à quel point l'auteur et cette identité forgée étaient inséparables. À travers une brève analyse sur la relation entre l'individu et la société, nous soulignerons la position sociale de « l'autre » par une approche sociologique. Ce que ce mot signifie dans la sociologie nous montrera la perception identitaire de Genet à propos de sa condition sociale. D'après cette signification identitaire de l'autre, nous tenterons de spécifier comment et pourquoi nous considérons Genet comme « un autre ».

Dans le premier chapitre de cette partie, nous étudierons sa vie précédant sa notoriété en tant qu'auteur du fait que l'influence psychologique de cette période « pré-littérature » est significative dans la période « post-littérature » de Genet. Il faudrait également indiquer qu'il s'agit là d'un tournant de sa vie aussi bien que de son identité littéraire. Nous essaierons de trouver et si possible de démontrer, par une approche psychologique et sociologique, le lien existant entre sa position sociale en tant qu'« autre » et son évolution en tant qu'artiste. Nous pensons que l'identification sociale qu'il subit dès son enfance jusqu'à ce qu'il soit reconnu comme écrivain est la raison psychologique principale de son identité « d'autre », de ses œuvres, ainsi, du problème d'identité que nous traiterons dans ce travail.

Ensuite, dans le deuxième chapitre de cette partie, nous chercherons à expliquer la conséquence sociologique découlant de son identité distinctive et ce chapitre sera consacré à la période littéraire qui fut influencée plutôt par cette identité. Le résultat de son engagement identitaire avec « les autres » mettra en évidence un lien inévitable entre

l'auteur et les autres minorités ethniques comme les Arabes, les Noirs et les Palestiniens. Notre but essentiel dans ce chapitre sera de montrer l'intention essentielle de Genet au sujet de la politique qui avait dicté les règles sociales concernant ces groupes. Nous nous efforcerons à montrer comment Genet « l'autre » [ne] se présente [pas] dans un monde politique et comment les conséquences sociales de cette présence « soi-disant politique » sont influentes dans son œuvre littéraire. Finalement, nous espérons établir une base psychologique qui nous guiderait vers une interrogation sociologique de l'identité de « l'autre » de Genet aussi bien que de son identité artistique.

À ce stade, nous pensons qu'avant d'entrer dans le vif du sujet et d'aborder la question d'identité dans la pièce, il faudrait méditer sur la technique dramatique de Genet l'auteur. La deuxième partie, « L'identité en tant qu'élément dramatique » est consacrée à cette question concernant le style de Genet. Pour rendre plus clair ce qui constitue la dramaturgie genettienne et son rapport avec l'identité, nous déterminerons d'abord les éléments dramatiques et les étudierons sous deux dimensions : la dimension écrite et la dimension visuelle (la représentation scénique). Cette distinction nous aidera à mieux saisir l'intention « sociocritique » de l'auteur et la conséquence sociale de sa condition psychologique dans ses pièces. Dans un premier chapitre, nous nous concentrerons sur le langage et la mise en scène en termes « rituels » et poétiques qui seront indéniablement significatifs sur la question d'identité. Ensuite, d'après ces informations dramatiques, nous révélerons le fond sociologique de cette technique littéraire en montrant la relation entre l'auteur et ses pièces en général, et enfin, nous affirmerons par quelles caractéristiques une pièce genettienne se diffère essentiellement du théâtre des années 50 en général. Dans le deuxième chapitre de cette partie, nous indiquerons les caractéristiques littéraires propres à Genet dans *les Nègres*. Dans ce chapitre, nous nous concentrerons surtout sur le langage particulier de cette pièce et dans quels aspects cette pièce représente la dramaturgie de Genet. Nous essaierons d'indiquer l'importance du langage pour les personnages *des Nègres* et trouver un lien sociologique commun entre la condition psychologique de « Genet l'autre » et le langage de la pièce. Ainsi, nous chercherons à montrer ce que Genet aspire à représenter à travers le langage. Dans le dernier chapitre de cette partie, nous nous interrogerons sur la disposition des éléments dramatiques visuels, comme le maquillage, le décor, le costume, le masque et l'objet de

cette pièce et leurs caractéristiques « rituelles ». Nous essaierons de révéler les points communs entre « les éléments rituels » et « les éléments visuels dramatiques » évoquant les caractéristiques identitaires sur scène et comment ils s'unifient avec le langage pour mieux établir le fondement de la représentation identitaire de la pièce que nous étudierons dans la partie suivante.

Dans la dernière partie de notre étude, qui s'intitule « La représentation du problème d'identité » nous tenterons de traiter les indices qui sont significatifs au sujet du problème d'identité. Nous nous concentrerons dans ce chapitre, particulièrement sur le contenu de la pièce, à savoir sur la représentation *des Nègres*. Nous analyserons la pièce dans son intégralité à travers les informations identitaires, techniques et dramatiques que nous aurons déterminées dans la première et la deuxième partie. D'abord nous indiquerons dans quelle perspective le personnage pouvait être considéré comme l'incarnation d'une identité. Cette incarnation nécessitant une transformation littéraire, elle susciterait la symbolisation de l'identité et du personnage. Dans le premier chapitre, nous traiterons cette transformation symbolique et montrerons les particularités des personnages au sujet de l'identité. Nous verrons que chaque personnage assume diverses fonctions symboliques pour que cette transformation soit efficace, et selon ces fonctions, nous déterminerons les aspects identitaires et rituels du personnage. Dans le chapitre suivant, nous continuerons à garder la même approche pour démontrer la fonction des éléments dramatiques au sujet de la question d'identité et spécifierons comment la question d'identité devient significative dans *Les Nègres*. Dans le troisième et dernier chapitre de cette partie, nous étudierons la pièce avec une approche sociologique et psychologique pour révéler la crise d'identité traitée dans la pièce. Nous soulignerons les points culminants du conflit essentiel de la pièce et montrerons comment le personnage subit le problème d'identité. Nous analyserons la progression du conflit jusqu'à, ce que nous appellerons la catharsis identitaire du personnage.

Nous espérons aboutir à l'idée que le fondement sociologique et psychologique de l'auteur en personne engendre la condition sociale des personnages dans la pièce et qu'à la base de cette condition, réside un problème social identitaire. Ce que Genet

expérimenta pendant toute sa vie est un exemple de cette identification par laquelle il devint « un autre ». D'après cette situation sociale de l'auteur qui influença son écriture, nous chercherons à établir un lien entre l'auteur et son personnage. Notre objectif sera donc de montrer qu'à travers un conflit social, une représentation rituelle et une catharsis identitaire, les personnages de la pièce trouvent la possibilité de se purifier d'une identification sociale. Comme Genet, l'autre, qui avait absorbé tout le mépris social, les personnages *des Nègres* expérimenteront la même transition d'une identité méprisée à une autre purifiée de celle-ci.

Pour mieux étudier cette relation entre l'artiste et l'œuvre, la méthode principale que nous avons adoptée est la méthode sociocritique par laquelle nous essaierons de préciser que le fondement psychologique de cette identification est une conséquence de la condition sociale qui a des caractéristiques sociologiques au sujet de l'individu, son identité et sa relation avec la société. Afin d'établir le fond psychologique de la condition sociale de l'auteur, nous nous servirons des ouvrages biographiques d'Edmund White et de Jean-Paul Sartre. D'après les informations psychologiques de Genet présentées dans ces œuvres, nous méditerons sur la méthode que Paul Ricoeur propose dans son article intitulé « L'identité Narrative » dans lequel l'auteur fusionne « le récit historique » et « le récit de fiction » à partir de « l'identité narrative » qui est influencée par la condition « individuelle » ou « sociale » de l'auteur. Enfin, à travers des informations méthodologiques de cet article, nous visons révéler le lien entre la condition psychologique et sociale de Genet et ses œuvres. Ainsi, pour quelques chapitres concernant le fond personnel de l'individu ou d'un personnage, nous avons décidé qu'il serait nécessaire d'utiliser une approche secondaire psychologique car la condition sociale de l'autre que Genet traite dans cette pièce est l'origine de la condition psychologique de l'auteur et de ses personnages.

CHAPITRE I

LE DÉVELOPPEMENT IDENTITAIRE DE JEAN GENET

1.1. LA QUESTION DE L'IDENTITÉ

La vie de Jean Genet est l'histoire d'un « autre ». Un « autre » qui a toujours demeuré hors de la société et des valeurs abstraites de celle-ci, un « autre » qui n'a jamais cessé de chercher la réponse à la question fondamentale : « Qui suis-je ? ». Enfant de l'Assistance publique, élevé par des parents nourriciers, ayant maintes fois été incarcéré et ayant plutôt vécu parmi des criminels, Jean Genet ne trouva comme seule solution que d'être un « autre ». Un « autre » qui ne convint jamais à la société qui d'ailleurs ne l'avait jamais accepté comme des siens. Il rejettera durant toute sa vie cette société qui l'avait rejeté dès sa naissance.

« Abandonné par ma famille il me semblait déjà naturel d'aggraver cela par l'amour des garçons, cet amour par le vol, et le vol par le crime ou la complaisance au crime. Ainsi refusai-je décidément un monde qui m'avait refusé. » (Cité dans White, 1993, p. 97)

Avant de parler de « l'autre », il serait convenable de définir ce que ce mot signifie en tant que terme sociologique sans quoi nous ne serions capables de comprendre comment cette appellation aurait influencé la personne de Genet, sa vie et par conséquent, ses œuvres – notamment ses personnages qui ont souvent un lien étroit avec l'auteur.

L'homme a tendance à 'se regrouper' et à 'se sentir faire partie d'un groupe' de par sa caractéristique naturelle d'« être social ». Cette tendance est basée non sur un intérêt social mais plutôt sur un intérêt personnel : une auto-évaluation positive et le besoin d'exalter le respect de soi. Le concept d'« identité sociale », dimension non négligeable du sentiment d'identité apparaît justement à ce stade.¹ (Demirtaş-Madran, 2012, p. 74)

¹ Traduit par nous-mêmes.

Selon Demirtaş Madran, chaque individu forme sa propre identité d'après ses caractéristiques, ses tendances, ses pensées, ses goûts et ses talents et ainsi il se différencie des autres. La condition sociale de l'individu est formée d'après plusieurs facteurs personnels et sociaux. Et le concept d'identité sociale est une conséquence d'un besoin personnel.

Le contraste entre deux formes de l'identité (l'identité sociale et l'identité individuelle) nous révèle la théorie de l'identité sociale qui nous aidera à mieux comprendre la position sociale de Jean Genet : l'identité individuelle est basée sur les caractéristiques de chaque membre d'une société : par exemple, nous pouvons nous présenter comme « un individu honnête » ou « un individu introverti ». Ce sont des caractéristiques personnelles qui déterminent nos qualités individuelles. Ces attributs sont formés par nos caractéristiques personnelles et elles nous permettent de créer notre « identité individuelle ».

Par contre, si nous nous identifions comme « un homme » ou « un musulman », nous nous situons dans un groupe social et ce groupe nous définit d'après ses propres caractéristiques, ainsi, ce positionnement nous permet de déterminer notre « identité sociale ». Cette identité sociale peut être l'identité d'un groupe majoritaire (par exemple, un individu qui se définit comme « un Français » en France) ou un groupe minoritaire (un musulman dans un pays chrétien). En conséquence, ces nuances entre plusieurs groupes sociaux provoquent une dissemblance sociale.

1.1.1. Le « Moi » et l'« Autre »

Étant un être social, l'individu a besoin d'un milieu dans lequel il peut établir et partager son « identité sociale » avec les autres membres de ce milieu. Ces individus forment un groupe d'après leurs ressemblances et leurs dissemblances. Ainsi, la dissemblance sociale forge une distance entre ces groupes et elle fait apparaître un « autre individu », parallèlement elle fait naître un élément social : « l'autre ». Ces différences entre plusieurs individus créent des groupes sociaux, et l'un de ces groupes devient un groupe majoritaire qui décide et pratique les lois, les coutumes, les traditions, la religion, la

culture et tout ce qu'on peut définir comme « social », bref il décrit la société et ses caractéristiques.

Littéralement, l'« autre » est un individu différent et hors de la conscience d'un autre individu. L'autre est celui qui n'est pas « moi », celui qui ne porte pas mes caractéristiques, celui qui est un étranger et, parfois, celui qui est dangereux. L'autre se trouve dans une position sociale mentalement, économiquement ou sociologiquement différente que celle d'un divers individu dans la même société. La signification de l'« autre » est définie par une majorité qui constitue une grande partie d'une société précise dans laquelle chaque individu possède une « identité sociale ». Cette majorité peut être n'importe quel groupe comme par exemple une majorité ethnique ; une majorité qui se diffère économiquement des autres ; une majorité religieuse dont la religion est dominante par rapport à celle des autres ; une majorité politiquement puissante dans la société ou encore, cette majorité peut être un groupe social ayant déjà défini les normes « acceptables » des rapports sexuels et sentimentaux des membres de la société. Et en dehors de ces normes sociales préétablies, hors du groupe que constitue une grande partie de la société, se trouvent l'« autre » et le « différent ».

Bref, l'« autre » est un individu qui est incapable de s'intégrer à un groupe social majoritaire, en raison des normes créées et strictement préservées par la « majorité », ou bien il s'agit d'un individu qui rejette volontairement les normes de ce groupe social. Par exemple, dans une société conservatrice, nous pouvons considérer les homosexuels comme des « autres », des « différents », des « exclus ». Ou encore, dans une société dont la majorité est un groupe ethnique, nous pouvons définir ceux d'une autre ethnie comme « les autres ». Nous entendons par tous ces exemples que l'« autre » est principalement défini par les membres d'une société et les caractéristiques religieuses, psychologiques, morales, économiques ou politiques de celle-ci.

Cette situation sociale incompatible de l'autre dans la société pose un problème majeur pour l'individu. Ce problème provient essentiellement de la différence qui engendre inévitablement un écart avec la majorité. Toutes les lois, les règles sociales, les normes

sont créées par et pour un groupe majoritaire. Ainsi, tout ce qui demeure en dehors de ce groupe est exclu de la société. Cette situation sociale suscite un problème pour les groupes minoritaires : le problème de l'identité. Dans une société dont les membres sont déjà officiellement identifiés et acceptés, les autres sont « égarés » par rapport au groupe majoritaire.

Mais pourquoi ce mot « autre » est si important pour comprendre un auteur comme Jean Genet ? Nous avons énuméré plusieurs situations sociales éventuelles et mentionné leurs influences sur les groupes minoritaires, notamment sur l'individu. Dans le cas de Genet, il est indéniable qu'il possédait toutes les caractéristiques de l'« autre » dès sa naissance. En outre, à partir du moment où il commence à prendre conscience, Genet se forge une vision du monde si singulière que la vie qui en découle sera maintes fois condamnée, de son enfance jusqu'à son âge adulte.

1.1.2. L'enfance d'un « autre »

Pendant son enfance, la perspective de Genet était relativement naïve et inconsciente. Mais dès qu'il commença à comprendre sa place sociale (le fait qu'il n'avait pas de famille donc pas de descendance connue), il se rendit compte qu'il était déjà « différent ». Cette différence lui révéla une réalité pénible : enfant naturel, il était obligé de vivre dans les institutions de l'Assistance publique et parmi des familles qui n'étaient pas les siennes. Cette réalité l'éloignera de tout ce qu'il croyait être nécessaire pour avoir un destin formidable. Dans *Journal du voleur*, Genet déclare : « Si je ne puis avoir le plus brillant, je veux le destin le plus misérable [...] » (Genet, 1982, p. 278). En fait, cette phrase explique la démarche existentielle de Genet qu'il ne quittera jamais durant sa vie. Dès sa petite enfance, Jean Genet débute sa vie dans un milieu difficile et particulier. Il s'habitue très vite à être un « autre ». En effet, il avait délibérément « choisi » d'être un « autre » : orphelin, homosexuel, prostitué, vagabond, criminel, prisonnier, il a toujours été – parce qu'il l'avait choisi – hors de la société.

« Le maître d'école avait demandé d'écrire une petite rédaction, chaque élève devant décrire sa maison ; il s'est trouvé que ma description était, selon le maître d'école, la plus jolie. Il l'a lue à haute voix et tout le monde s'est moqué de moi en disant : « Mais, c'est pas sa maison, c'est un enfant trouvé », et alors il y eut un tel vide, un tel abaissement. J'étais immédiatement tellement étranger, oh ! » (Cité dans White, 1993, p. 32)

Nous pourrions beaucoup mieux appréhender la quête de l'identité chez Jean Genet en examinant de plus près son enfance et la position sociale qu'il avait prise pendant cette période et pendant son adolescence.

De ses premiers souvenirs d'enfance à ses dernières œuvres, le problème de l'identité prédomine la vie entière de Jean Genet et ce, dans sa dimension intellectuelle et quotidienne. Qu'il soit question de sa propre identité en particulier, ou du problème d'identité en général, Jean Genet a toujours essayé d'apporter à ce problème une explication qui puisse distinguer sa propre nature.

Abandonné par sa mère – son père est inconnu – à sa naissance, il passa son enfance en compagnie des « autres », des « égarés » dans les établissements de l'Assistance publique, les maisons de correction et dans les familles nourricières.

Enfant naturel n'appartenant donc à aucune communauté, il était impossible que Genet puisse s'identifier. Il découvrit un côté distinct de sa personnalité à travers son passé dans les familles nourricières et dans les établissements de l'Assistance publique. L'idée-même d'identité lui était étrangère. Dans *Journal du voleur*, il relate ce qu'il sait de ses origines :

Je suis né à Paris le 19 décembre 1910 (...). Pupille de l'Assistance publique, il me fut impossible de connaître autre chose de mon état civil. Quand j'eus vingt et un ans j'obtins un acte de naissance. Ma mère s'appelait Gabrielle Genet. Mon père reste inconnu. J'étais venu au monde au 22 de la rue d'Assas. (Genet, 1982, p. 19)

Il ne connaissait pas ses origines, ainsi, sa naissance rendait impossible toute démarche qui aurait pu faire de lui un « enfant normal ». Après le départ de sa mère, Genet fut confié à Eugénie Regnier, sa mère nourricière qui habitait dans le petit village « Aligny-en-Morvan » où sa petite enfance passa. La famille nourricière de Genet avait déjà deux enfants (Berthe et Georges Regnier) et une pupille de l'Assistance publique, Lucie Wirtz qui avait douze ans et qui devait bientôt partir travailler dans une ferme. C'était la raison pour laquelle la famille Regnier décida à prendre un nouvel enfant de l'Assistance publique.

On pourrait penser que la vie dans une famille nourricière serait pénible, cependant, celle de Jean Genet dans cette famille, pour la plupart, était supportable bien qu'il soit un enfant abandonné. Genet était bien aimé par sa famille :

Bien que d'apparence sévère et quelque peu distante, Charles Regnier était un homme tranquille – qui faisait régner chez lui une atmosphère paisible – et d'une grande douceur (...). (White, 1993, p. 34)

Le problème essentiel de Genet, à propos de sa famille et de son enfance, était le destin inévitable des pupilles de l'Assistance publique : ils étaient obligés de quitter leurs familles nourricières à treize ans et Genet n'ignorait pas cette réalité pendant son enfance dans ce village. En plus, quand le fils de la famille, Georges, rentra du front, l'affection de Mme Regnier envers Genet s'affaiblit. Peut-être c'était la raison principale de ses vols et de sa position hors-la-loi dans le village, « parce qu'il portait l'uniforme de l'Assistance publique, parce que les villageois l'appelaient « cul de Paris », parce qu'il comprenait qu'il devrait quitter les Regnier à treize ans – qu'il n'était pas vraiment un fils de la famille. Pourtant, l'amour d'Eugénie Regnier avait semblé l'élever à cette situation et abroger sa condamnation au bannissement. » (White, 1993, p. 45) De plus, « il était le faux fils, l'enfant de chœur faussement pieux, le faux garçon, le faux ami et le faux villageois » (White, 1993, p. 47) et il en était conscient. Et c'était à cette période-là, après le retour des hommes au village, que Genet commença à voler de sa mère et de sa sœur nourricière Berthe, qui lui servait de deuxième mère. En outre, Genet commença à voler des livres, crayons et friandises de l'école où il était méprisé par ses camarades à cause

de son apparence efféminée et où il restait seul parmi les enfants de son âge parce qu'il n'avait pas une famille à lui.

« Les enfants volent quand ils ne se sentent pas aimés. » signale White, « Ils prennent de l'amour, sous forme d'argent ou d'autres possessions [...] » (White, 1993, p. 45). Cette expression de White nous fait comprendre que Genet volait pour « punir » sa mère, ou « la provoquer à prendre parti entre lui et son grand-frère » étant donné que ses vols s'étaient produits de 1920 (le retour de son frère) à 1922 (la mort de sa mère nourricière). D'après toutes ces informations essentielles au sujet de l'enfance de Genet, nous pouvons dire que l'absence de l'amour maternel et familial renforça chez Genet le sentiment d'être un enfant « trouvé », un vrai enfant de l'Assistance publique, un enfant insatisfait de sa vie au village d'Aligny-en-Morvan.

Le 17 octobre 1924, il fut envoyé dans l'un des meilleurs centres d'apprentissage de l'Assistance publique : l'Ecole d'Alembert d'où, avec l'intention d'aller en Egypte ou en Amérique, il s'enfuit quinze jours après son arrivée. Il fut retrouvé à Nice et ramené à l'hospice des Enfants assistés à Paris. Nous ne savons pas ce qu'il devint de Genet jusqu'à ce qu'il eût été placé chez un compositeur aveugle, René de Buxeuil où il fut accusé de vol. Après les deux échecs de placements, l'administration de l'Assistance publique décida de soumettre Genet à un examen psychiatrique au sein de l'hôpital Sainte-Anne où Genet reçut un rapport de son état psychologique rédigé par le docteur Jacques Roubinovitch : « Le jeune Genet Jean – âgé de quinze ans – présente en effet un certain degré de débilité et d'instabilités mentales qui nécessitent une surveillance spéciale. [...] » (Cité dans White, 1993, p. 66). Par la suite, il fut pris en charge par le Patronage de l'enfance et de l'adolescence pour qu'il suive un traitement de neuropsychiatrie. Il s'enfuit de nouveau du Patronage et est arrêté par la police à Marseille. Il s'en enfuit encore et sera remis à la police et passera trois mois dans la prison de la Petite-Roquette où, comme White le révèle, il « commença de se droguer à ses propres fantasmes » et où « il commença de se raconter des histoires. » (White, 1993, p. 72). Isolé dans une cellule, Genet n'avait que ses rêves et son imagination.

En sortant de la Petite-Roquette, Genet fut repris en charge par le service des Enfants-Assistés de la Seine, qui décida de l'envoyer dans un milieu étranger –une ferme à Abbeville - pour qu'il puisse « éviter de répéter ses fautes ». Un mois après son placement à « la liberté surveillée », Genet s'enfuyait de la ferme et il fut arrêté quelques jours plus tard dans un train entre Paris et Meaux. Le 25 août 1926, les juges du tribunal pour enfants et adolescents de Meaux décidèrent qu'il serait « confié sous le régime de la liberté surveillée à la colonie agricole de Mettray jusqu'à ce qu'il ait sa majorité » (White, 1993, p. 74)

Après la décision du tribunal de Meaux, cette période de fuite sera provisoirement terminée et une toute autre période considérablement importante commencera : c'est la colonie agricole de Mettray qui formera en quelque sorte le destin de l'écrivain Genet. Avant de parler des influences de Mettray sur Genet, il serait mieux de présenter cette maison de correction.

La colonie agricole privée de Mettray fonctionnait depuis 1840. Elle s'inspirait directement d'une colonie allemande pour jeunes délinquants à Horn, près de Hambourg, qui s'appelait Rauhe Haus (la maison dans la nature). Comme Mettray, Rauhe Haus, était composée de pavillons séparés, sans murs d'enceinte ni barreaux. Une quarantaine de jeunes gens seulement vivait dans l'institution allemande. Au bout de quelques années de séjour, chaque colon était placé comme ouvrier agricole dans une ferme des environs, d'où il pouvait revenir chaque semaine passer le dimanche avec sa « famille ». La colonie de Horn avait été fondée selon les théories du célèbre pédagogue suisse Pestalozzi. C'était un véritable village dont chaque maison était habitée par une douzaine d'enfants formant ce qui était appelé une « famille ». Chaque famille cultivait un jardin potager autour de la maison et avait également la responsabilité d'ateliers. À Mettray, les familles comptaient chacune quarante à cinquante enfants, selon l'importance de la colonie, qui variait de trois cents à sept cents pensionnaires. (White, 1993, p. 76)

Genet décrit, dans son roman *Miracle de la rose*, ses premières impressions avec ces phrases :

« Quand j'arrivais à la Colonie, un soir très doux de septembre, le premier choc me fut causé, sur la route, au milieu des champs et des vignes au moment du soleil couchant, par un chant de clairon [...]. J'arrivais de la prison de La Roquette et j'étais enchaîné au gardien qui me conduisait. Je n'étais pas revenu de l'horreur, qu'arrêté

j'éprouvai, d'être soudain personnage de film, emporté dans un drame dont on ne sait pas la suite affolante puisqu'elle peut aller jusqu'à la coupure de la pellicule, ou son incendie, qui me feront disparaître dans le noir ou dans le feu, mort avant ma mort. » (Cité dans White, 1993, p. 75)

L'idée générale de la colonie était concentrée autour de « travailler » et de « manufacturer ». Il y avait des détenus qui travaillaient au carrier de pierre ; les autres étaient des forgerons, cordonniers, tailleurs, maçons, etc. Chaque jour, ils se réveillaient le matin – à cinq heures l'été et à six heures l'hiver. Chaque matin, à la même heure, ils se réveillaient et commençaient un rite bien réglé : le lever, la toilette, l'habillage, la prière, deux heures de travail, un petit déjeuner (d'une demi-heure maximum, sans parler), trois heures de travail, une heure consacrée au déjeuner et au repos, encore 4 heures de travail et seulement une heure pour l'étude. Une heure pour le dîner, la prière et le chant du soir et tout le monde était couché à neuf heures.

Il serait sans doute convenable de citer à ce stade Alexis Danan, auteur de *Maisons de supplices* où un long chapitre est essentiellement consacré aux témoignages d'anciens détenus de Mettray :

L'un d'eux évoque la sévérité des punitions distribuées par le directeur chaque jour entre midi et demi et une heure de l'après-midi pendant la récréation qui suit le déjeuner. La plus bénigne est d'être mise au pain et à l'eau pendant un à quinze jours. L'enfant ainsi puni doit naturellement continuer de travailler normalement. Une faute de gravité moyenne vaut de huit à trente jours de marche dans le quartier de discipline, au pain sec, avec réclusion la nuit en cellule. Le châtement le plus sévère est l'isolement à durée indéterminée en cellule, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, au pain sec, agrémenté d'une louche de légumes un jour sur quatre. Même l'eau est rationnée. (White, 1993, p. 85)

En effet, l'idéologie principale de la création de cette colonie venait du principe de Jean-Jacques Rousseau qui influença le principal « architecte de l'idéologie » de la maison de correction : Frédéric-Auguste Demetz. Il était pénétré de l'idée de Rousseau à propos de la nature humaine : « L'homme naît bon, la société le corrompt. ». Ainsi, son but principal concernant la création de la colonie venait de l'intention d'« améliorer l'homme par la terre et la terre par l'homme » (White, 1993, p. 79). Bien que l'idée principale de la

colonie ait été philanthropique, l'administration de la colonie la changea en une autre, plus sévère et plus disciplinée. Un système si discipliné que quelques détenus sacrifièrent « une partie d'un doigt pour passer quelques jours à l'infirmerie. » (White, 1993, p. 82). Pareillement, il y en avait d'autres qui préférèrent être transférés à une prison traditionnelle avec des barreaux et des murs que rester à Mettray et être exposé à un système de travail sévère et insupportable. Même si Genet défend Mettray et son système de correction (en raison de l'influence indéniable sur son identité), il ne nie pas l'existence des règles et des punitions cruelles : « son amant Villeroy et lui sont condamnés à un mois de quartier de discipline – un mois au pain sec, à marcher toute la journée en rond – pour la plus anodine des infractions. » (White, 1993, p. 83)

Outre cela, à Mettray, parmi les autres détenus, Genet découvrit son identité sexuelle. Dans ses œuvres, comme *Miracle de la rose*, il présente l'univers sexuel de Mettray, un univers violent et hiérarchisé. Son identité sexuelle était déjà présente à Aligny-en-Morvan. À Mettray, il développa et saisit cette réalité de son caractère. Mettray était un milieu parfait qui pouvait stimuler ses rêves érotiques. Ainsi, à Mettray où tous les « hors-la-loi » se trouvaient, Genet trouvera sa propre nature et sa propre maison :

Dans le village où il avait grandi, Genet était un marginal – un voleur, un rêveur, un liseur, un enfant trouvé. Il avait constitué son identité contre les valeurs et les activités du village. À Mettray, pour la première fois, il était accepté par les autres. Il n'était plus le garçon efféminé que l'on méprisait, mais une beauté convoitée par les colons les plus âgés, par les durs. Il n'était plus le bâtard hébergé par une famille étrangère [...]. Il n'était plus le voleur parmi les gens honnêtes, la mauvaise influence sur ses camarades innocents, mais un hors-la-loi parmi les hors-la-loi. Genet tirait une sombre fierté de ses relations familiales avec les autres détenus. (White, 1993, p. 89)

Cette maison de correction devint la maison où il était accepté par ses camarades sans question, sans hésitation contrairement au village et à ses habitants. La période de sa vie à Mettray est celle où il est possible de retrouver les signes révélateurs de son identité. Si nous acceptons son enfance passée à Aligny-en-Morvan comme la floraison de sa personnalité, il faudrait considérer sa vie à Mettray comme la période où il commença à trouver sa propre nature dans la société.

Il s'avère donc évident que nous ne pourrions nier l'importance et l'influence de Mettray dans la vie de Genet. Cette maison de correction deviendra un épisode important et altérant de sa vie et de ses œuvres. Cette colonie agricole pénitentiaire où il passa deux ans et demi en détention est un milieu si important pour Genet que ses œuvres prirent une forme grâce à ses expériences frappantes. Même quand il définit son identité en tant qu'« écrivain », il présente notablement l'influence directe de la colonie agricole de Mettray :

« Si écrire veut dire éprouver des émotions ou des sentiments si fort que toute votre vie sera dessinée par eux, s'ils sont si forts que seule leur description, leur évocation ou leur analyse pourra réellement vous en rendre compte, alors oui, c'est à Mettray, et à quinze ans, que j'ai commencé d'écrire. » (Cité dans White, 1993, p. 88)

À Mettray, Genet trouva le meilleur endroit pour pouvoir forger sa propre identité à partir de plusieurs caractéristiques qui lui sont données par les villageois et ses camarades de la colonie. En plus de l'influence intellectuelle de Mettray, pendant deux ans, cette colonie agricole influença sa vie, particulièrement sa recherche de l'identité :

« [...] je sentais le besoin de devenir ce qu'on m'avait accusé d'être. J'avais seize ans. On m'a compris : dans mon cœur je ne conservais aucune place où pût se loger le traître, le voleur, le pédé qu'on voyait en moi. Une accusation peut être portée sans preuve, mais afin de me trouver coupable il semblera que j'eusse dû commettre les actes qui font les traîtres, les voleurs, les lâches, or il n'en était rien : en moi-même, avec un peu de patience, par la réflexion je découvrais assez de raisons d'être nommé de ces noms. Et j'avais la stupeur de me savoir composé d'immondices. Je devins abject. Peu à peu je m'accoutumai à cet état. Tranquillement je l'avouerai. Le mépris qu'on me portait se changea en haine : j'avais réussi. Mais quels déchirements n'avais-je pas connus !

Deux ans plus tard j'étais fort [...] » (Cité dans White, 1993, p. 98)

Ces phrases de Genet nous résument en quelque sorte la transformation interne qu'il eut vécu parmi les « autres ». Bien qu'il soit accepté par ses camarades de Mettray, et qu'il soit plus content d'être dans la colonie qu'au village, il fut toujours obligé d'être quelqu'un dont les caractéristiques sont définies par les autres. Pendant deux ans, il essaya

de comprendre ces accusations qui pourraient décrire sa propre position dans une société – telle qu'elle soit. Nous pouvons conclure la période de Mettray en disant qu'il y trouva les propres caractéristiques qui le guideront pendant toute sa vie, intellectuelle comme quotidienne et que les traces de cette période le suivront toujours et que la colonie deviendra l'inspiration principale de sa carrière.

1.1.3. La première rencontre avec les Arabes

À la fin de la période de Mettray, Genet, en s'engageant dans l'armée pour deux ans, quitta la colonie. Cette décision suscita une nouvelle période dans sa vie. Ce fut la première fois qu'il commença à connaître un monde hormis celui de la France : le monde arabe.

Le 1^{er} mars 1929, il se présente au bureau de recrutement de la colonie et il signe un contrat de deux ans de service militaire. Il commence dans le 2^e régiment du Génie de Montpellier et ensuite il est transféré au Génie en garnison à Avignon où il est promu caporal et demande d'être transféré dans une unité du Génie de Troupes du Levant : le 33^e bataillon d'Outre-Mer à Beyrouth. Par la suite, parmi quatre compagnies stationnées à Beyrouth, Alep et Damas, il choisit la 2^e compagnie fixée à Damas. Ici, en Syrie, Genet trouva une société opprimée ; contrairement à la communauté de Mettray où tous les détenus étaient sous l'oppression sociale de leur propre société, le peuple syrien de l'époque était tyrannisé pas des troupes étrangères, françaises. Ainsi, les Syriens étaient politiquement et socialement écrasés dans leur propre pays. « Sous prétexte de protéger les droits des diverses minorités, la France avait en fait brisé l'unité (et la puissance) de la résistance arabe au Proche-Orient. » (White 1993 : 103) déclare White et cite Genet qui relate la situation sociale quotidienne des Arabes dans leur propre pays :

« J'étais à Damas [...], un peu après les bombardements qui avaient été ordonnés par le général Goudot... général Gouraud... c'était un type auquel il manquait un bras et il avait transformé Damas en un amas de ruines. Enfin, il avait tiré au canon, et on avait des ordres très stricts, de se déplacer toujours avec une arme et d'être trois, et il fallait tenir le trottoir. Si des femmes ou des vieillards arabes, enfin des Syriens, passaient, venaient à nous croiser, c'est eux ou elles qui devaient descendre. [...] » (White, 1993, p. 101)

Dans la perspective de Genet, «l'autre » est toujours opprimé par la société ou par n'importe quel pouvoir extérieur. Ainsi, la situation politique de la Syrie – précisément instaurée par l'occupation française – évoqua un autre sentiment d'oppression : l'oppression politique. « Pour la première fois il vit de ses propres yeux la confusion et la rancœur que le colonialisme français pouvait faire naître dans une population arabe. » déclare White (1993, p. 102). Cette affirmation nous évoque la sensibilité de Genet contre l'oppression politique dans la Syrie de l'époque. Sensible de nature à l'oppression sous toutes ses formes, Genet endossa un double rôle dans l'armée française. Soldat de cette armée, il représentait l'opresseur tout en ressentant intensément le dégoût et le malaise que la présence française en Syrie engendrait. C'était plutôt ce second rôle que voyaient en lui les Syriens qui l'avaient accueilli tendrement.

« [...] Les petit gars de Damas prenait un grand plaisir à me promener dans les ruines qu'avaient faites les canons du général Gouraud. J'avais donc déjà une double vision du héros et de la saloperie, du type dégueulasse qu'était finalement Gouraud. » (White, 1993, p. 102)

Ce double rôle de sa carrière militaire en Syrie révélait toutefois un état insupportable pour Genet. Il se sentait comme un « pion du système colonial ». Il « représentait » la société et l'impérialisme français, « il était aussi absurde que cette société même » signale White (1993, p. 107) et comme il était homosexuel, le rôle d'un homme « normal » était aussi bizarre que son rôle politique dans l'armée.

En 1930, Genet rentre en France et le 1^{er} janvier 1931, il fut libéré de ses obligations militaires. Jusqu'au 16 juin 1931, où il fut rengagé pour deux ans à Bayonne – 7^e régiment de Tirailleurs marocains à Meknès, nous ne savons pas ce qui s'est passé dans sa vie. Au Maroc, contrairement à la situation coloniale en Syrie, il y en avait une autre qui, peut-être, représentait un aspect moins destructeur de l'occupation française. Le général Lyautey de la garnison au Maroc était un homme sensible. Il décida à préserver la spécificité culturelle du Maroc. Il interdit aux chrétiens d'entrer dans les mosquées « pour que ces lieux de culte ne deviennent pas des attractions touristiques ». « Si Gouraud

représentait le côté violent du colonialisme français, Lyautey en était l'aspect pacifique et cultivé. » dit White (1993, p. 110) et révèle la différence entre la Syrie et le Maroc occupés par la France. Mais pour Genet « ces grands hommes et leurs ambitions coloniales n'étaient qu'une vaste bouffonnerie [...] ». Quelle qu'en soit la conséquence, le colonialisme français n'était pas une réalité que Genet pouvait supporter.

Pendant son service militaire, Genet vit une réalité qui influencera entièrement sa vie. Avant d'aller en Syrie et au Maroc, Genet avait appréhendé les « autres » de la société française. Cette perception qui était influencée par son enfance, par le milieu où il avait vécu, par les familles nourricières, les détenus de Mettray, était plutôt sociologique et psychologique. En Syrie et au Maroc, Genet se trouva face à une nouvelle forme de « l'autre » : un autre discriminé et déterminé par un phénomène politique. Il découvrit les sociétés syrienne et marocaine opprimées par la politique française. Cette vision de la politique fit comprendre à Genet que les opprimés, quelle que soit la source de l'oppression, étaient tous les « autres » pour un groupe oppressant et, comme nous allons l'étudier dans les chapitres suivants, c'était sans doute la raison pour laquelle Genet, pendant ses périodes politiquement actives, soutint toujours les minorités.

Le 7 février 1933, Genet retourna en France et il rejoignit sa garnison à Toul jusqu'au 15 juin 1933, où son deuxième contrat d'engagement se terminait. Entre le 15 juin 1933 et le 24 avril 1934, Genet fut libéré de son service militaire et cette libération lui permit d'aller à Paris, à la clinique où il était né, pour retrouver ses origines.

1.1.4. Genet le vagabond

Nous ne savons pas ce qui se passa entre son départ de Paris et son arrivée à Barcelone, sauf qu'il ne trouva aucune trace de ses origines. Ayant traversé la France pour l'Espagne, Genet profita de son vagabondage et il trouva une autre identité qui définit son caractère : le vagabond. Il arriva à Barcelone à la fin de 1933 alors que Barcelone « vivait une des périodes les plus turbulentes et les plus exaltées de son histoire [...], la République espagnole avait adopté [...] une constitution reconnaissant l'autonomie de la Catalogne. »

(White, 1993, p. 116). Cette période de l'autonomie, la situation des anarchistes de la Catalogne et les rues de Barcelone étaient peut-être les meilleurs aspects pour que Genet puisse explorer son côté vagabond. Parmi les anarchistes et les criminels de la ville, Genet vécut à Barcelone de prostitution et de mendicité. Comme il n'avait jamais suivi et ne voulait pas suivre la ligne d'un parti, cette atmosphère anarchiste de Barcelone lui procura un entourage parfait où il put mieux explorer ses tendances politiques et sociales – les groupes anarchistes avaient une vision sociale formée autour des idées de « l'exigence d'une égalité totale, de confier la propriété collective et l'autogestion aux ouvriers de chaque entreprise, et de l'abolition de toutes les structures politiques plus vastes [...] » (White, 1993, p. 119). La phrase « l'abolition de toutes les structures politiques » nous révèle une tendance de Genet indéniablement importante : ce n'est pas une attitude politique qui définit ses idées. Ainsi, l'atmosphère de Barcelone fut complémentaire pour le développement interne de Genet et de ses idées :

Je possédais l'élégance simple, l'aisance des désespérés. Mon courage consista à détruire toutes les habituelles raisons de vivre et à m'en découvrir d'autres. (Genet, 1982, p. 197)

Il serait ici convenable de distinguer la différence entre la posture politique et la posture de Genet en général car ses tendances ne venaient pas de ses idées politiques, mais elles venaient de ses instincts humains et de sa position sociale contre l'oppression.

Le contact avec les anarchistes de Barcelone prépara Genet à soutenir par la suite les terroristes, les minorités méprisées, les damnés de la terre, voire les individualités aberrantes rejetées comme traîtresses ou irrécupérables par des révolutionnaires plus disciplinés. Genet ne renonça jamais à son individualisme, à son anarchisme [...] (White, 1993, p. 119)

Genet fut d'abord, dans son enfance, dans un milieu où il put observer la situation sociale d'une société. Celle-ci l'oppressa et il se rendit ainsi compte qu'il était un « autre ». Ce n'est qu'après avoir fait partie de l'armée française et avoir vu l'atmosphère anarchiste de Barcelone qu'il décida d'être le défenseur de ces « autres » puisqu'il vit que ces groupes politiques minoritaires étaient en fait des groupes inconsciemment formés par et

pour les « autres ». En effet, comme nous allons le voir dans les chapitres suivants, dès qu'un groupe minoritaire devient un groupe majoritaire qui a le pouvoir et l'influence sur la minorité, Genet cesse de le supporter vu que « l'autre » devient membre d'un groupe formé de gens « ordinaires ».

Ayant vécu au sein de l'armée française, au milieu d'une autorité absolue, et déçu par ses vaines démarches officielles à la clinique où il était né et au terme desquelles il n'arriva à trouver aucun indice lui permettant de mieux connaître son passé, on pourrait dire que Genet avait recherché sa propre nature en s'éloignant de la société qui l'avait toujours méprisé et qui avait essayé de le mettre dans une forme contre laquelle il s'opposa notablement pendant toute sa vie. Nous pourrions dire que Genet, pour la première fois, pratiqua librement ses propres qualités et se rendit compte de sa liberté mentale comme un « autre » parmi les anarchistes de Barcelone.

Nous pourrions révéler tout de suite qu'après son départ d'Aligny-en-Morvan, une grande période d'évasion commença dans la vie de Genet. « Genet réagira toujours à une crise par la fuite. » dit White (1993, p. 59). Pour quitter Mettray, il s'engage dans l'armée française ; pour s'évader de ses problèmes internes, il va à Barcelone. Genet était un enfant troublé, certes, mais le fait qu'il soit constamment en fuite ne pouvait pas uniquement s'expliquer par une « obligation ». Parfois, pour Genet c'était le « besoin » d'être en route qui le faisait bouger :

« Le vagabondage que je pourrais appeler nécessaire, est donc le fait le plus ordinaire pour lequel nos jeunes détenus ont été poursuivis. Mais il en est d'autres pour qui il n'est pas une situation forcée, et chez lesquels, au contraire, il devient une passion violente, irrésistible : il en est qui fuient, pour s'y livrer, les douceurs dont ils jouissent au sein de leur famille. C'est un besoin de liberté, d'oisiveté, d'émotions nouvelles, qui n'est jamais satisfait [...] » (Cité dans White, 1993, p. 73)

Cette citation de Genet nous révèle les raisons de son « voyage » à Barcelone. Dix mois après sa libération, Genet décida de rentrer en France et se réengagea dans l'armée au bureau de recrutement de Montpellier en signant un contrat de trois ans et il fut envoyé à Toul, au nord-est de la France, mais il fut soudain transféré à Aix et un an plus tard, le 18

juin 1936, il manqua l' « appel de Diane »² et le lendemain, devint un déserteur. Il s'enfuit des autorités militaires françaises en traversant toute l'Europe, pour la plupart à pied – pour éviter les autorités - avec des passeports falsifiés. Nous pouvons considérer son année de vagabondage à Barcelone comme une période nécessaire pour sa découverte interne. Cependant, un an passé à traverser toute l'Europe centrale est la conséquence inévitable de sa désertion. Alors que la première était volontaire, la seconde était « obligatoire ».

Quittant la France, en juillet 1936, Genet se dirigea vers l'Italie, le pays le plus proche d'Aix, et un voyage d'un an commença. Il traversa l'Italie jusqu'à une ville maritime, Brindisi où il était possible de trouver facilement un bateau pour Tirana, la capitale de l'Albanie. Jusqu'à Brno, en Tchécoslovaquie, Genet traversera plusieurs pays (la Yougoslavie, l'Italie, l'Autriche) et sera arrêté dans chaque pays qu'il traverse - pour vol, ou pour vouloir passer la frontière avec des papiers falsifiés. Ce n'est qu'après être arrivé à Brno, où il restera pendant 5 mois, qu'il restera stable dans un pays. La moitié de son « voyage d'évasion » en Europe centrale se passa en Tchécoslovaquie où il fut encore arrêté mais cette fois, il avait de la chance :

Embarrassées par son cas, les autorités tchèques le remirent à la Ligue des droits de l'Homme. Otto Schütz, le responsable de Brno, s'intéressa à Genet et lui offrit son appui. Genet obtint la permission de demeurer quelque temps dans le pays et fut confié à l'un des membres de la Ligue, Lily Pringsheim, journaliste et politicienne allemande qui lui avait servi d'interprète (elle était à demi française) lors de ses démarches administratives. (White, 1993, p. 132)

Ce bref séjour à Brno a une importance indéniable pour la découverte personnelle de Genet car c'est la première fois qu'il déclara librement son identité criminelle et ses propres pensées au sujet de la société française à quelqu'un, à Lily Pringsheim. « Genet n'hésita pas à tracer de lui-même un portrait haut en couleur » déclare White, et il continue :

² La diane désignait la sonnerie annonçant le réveil dans le langage militaire.

[...] à la fois victime, vagabond et dur impitoyable. Il raconta à Lily qu'il avait « commis pratiquement tous les crimes répertoriés, à l'unique exception du meurtre », qu'il avait connu les tréfonds de la souffrance lorsqu'il vagabondait en Espagne et « au Maroc » et qu'il avait été arrêté à son retour en France et expédié illico dans une caserne. « Il eut bientôt une querelle avec son supérieur, qu'il rossait après lui avoir signifié avec mépris tout le mal qu'il pensait d'un système qui d'abord enfermait les criminels en prison puis les trouvait assez bons pour servir comme soldats à la défense d'un « pays » qu'ils n'avaient jamais connu et d'« idéologies » dont ils n'avaient pas la moindre idée. » [...] Genet méprisait en effet la France et détestait la manière dont les déshérités y étaient traités [...] (1993, p. 133)

Vers la fin de mai 1937, Genet se rendit en Allemagne en traversant la Pologne où il fut arrêté à Katowice par la police à cause de trafic de fausse monnaie. Genet comprend alors qu'il était impossible d'être voleur en Europe centrale, « la police étant parfaite », et décide de revenir en France pour y mener, [...] un destin de voleur » (White, 1993, p. 140)

Après l'Allemagne, Genet traversa la Belgique jusqu'à Anvers. Comme il raconte dans *Journal du voleur*, « il vole des bicyclettes, qu'il va vendre à Maastricht, aux Pays-Bas. Il retrouve son copain d'Espagne, Stilitano, qui le persuade de traverser à pied la frontière entre la Hollande et la Belgique avec un paquet, qui se révèle plein d'opium. » (White, 1993, p. 143)

1.1.5. Genet le criminel

Précisons tout de suite que le concept de « criminel » élaboré par Genet diffère nettement du sens générique du mot « criminel ». Car pendant toute sa vie, même s'il était fréquemment en prison, même s'il était toujours hors-la-loi, sa position criminelle était plutôt une réaction contre la société. Une anecdote de Genet, qui se passe à Berlin lors de ses multiples voyages en Europe, pourrait nous permettre de mieux saisir ce qu'il entend de « criminel » :

« -C'est un peuple de voleurs, sentais-je en moi-même. Si je vole ici je n'accomplis aucune action singulière et qui puisse me réaliser mieux : j'obéis à l'ordre habituel.

Je ne le détruis pas. Je ne commets pas le mal, je ne dérange rien. Le scandale est impossible. Je vole à vide. » (Cité dans White, 1993, p. 140)

Le vol, ou bien son identité criminelle en général, était une réaction directe contre la société elle-même. Précisons que la société, dont nous parlons à propos de la perspective de Genet, est un « milieu de règles ». Cette citation de Genet nous explique son point de vue du crime : c'est d'être toujours contre la société. C'est la raison pour laquelle il pensait que voler était insignifiant dans une société de voleurs. Un garçon « élevé » par les établissements de l'Assistance publique ; un garçon qui était toujours poussé hors de la société, un garçon qui était toujours considéré comme un voleur, un bâtard, un « pédé » qui voulait justement ce que la société demandait de lui : être un « autre ». En plus, même s'il « se présente à cette époque comme un voleur parmi les voleurs et un clochard parmi les vagabonds » (White, 1993, p. 133), son côté écrivain était déjà manifeste. À Mettray, ou à l'armée, ou dans les rues de plusieurs pays de l'Europe centrale, il « observait » et « analysait » le système et le milieu des « autres ». Ses observations lui permirent d'évaluer ses qualités intellectuelles, d'utiliser celles-ci dans ses œuvres : « c'était dès lors un causeur et un penseur impressionnant qui déployait une érudition stupéfiante. Plus remarquable encore, il écrivait déjà. » (White, 1993, p. 133)

En juillet 1937, Genet retourne en France, à Paris en traversant la Belgique. Il avait traversé l'Europe centrale, vécu dans les rues de l'Europe, avec les criminels, avec les gens opprimés par l'occupation allemande, pendant un an et il arborait son identité d'homosexuel, de prostitué, de vagabond, de voleur, de menteur, de mendiant, de faux-monnayeur... Genet était désormais un « autre » parfait.

À Paris, peu à peu, il commença à se faire connaître grâce à son entourage intellectuel où il fit connaissance avec des écrivains, dont Jean Cocteau qui le guidera pendant ses premières années littéraires. Vu que Genet avait une connaissance littéraire influencée par la vie d'un « autre », Cocteau considéra ses œuvres comme « pur [...] dans le sens où Maritain disait que le diable est pur parce qu'il ne peut faire que le mal. » (White, 1993,

p. 211) White cite un extrait du journal de Cocteau où l'auteur relate ses premières impressions vis-à-vis de l'auteur :

« Enfin, vu Jean Genet, amené par Laudenbach. Il semble d'abord croire que je me moque de lui. C'est un personnage d'entre deux prisons, marqué par les prisons. Une tête de paranoïaque avec un charme noué qui se dénoue vite. Une vitesse, une malice terrible. [...] » (Cité dans White, 1993, p. 207)

Entre 1937 et 1944, pendant 5 ans où il vécut à Paris, il fut arrêté de vol treize fois. Les paroles de Cocteau nous révèlent parfaitement la situation criminelle de Genet. « Personnage d'entre deux prisons, marqué par les prisons » la carrière d'écrivain de Genet fut influencée par les prisons et les détenus. Vu que sa vie fut entièrement une période d'évasion sociale, être un voleur à Paris n'était qu'une réalité ordinaire. Les prisons le nourrissent intellectuellement. C'est au cours de ces condamnations qu'il écrivit ses chefs-d'œuvre. Mais sa dernière arrestation l'inquiéta car il fut transféré au camp des Tourelles :

Ce « Centre de séjour surveillé », dirigé par l'administration et la Milice française sous le contrôle de la police allemande, regroupait surtout des résistants et des prisonniers politiques mais comptait également une section réservée aux détenus de droit commun. Genet se rendit vite compte que c'était une antichambre des camps de concentration et se démena donc pour en sortir à tout prix. (White, 1993, p. 247)

Grâce à ses amis intellectuels comme Cocteau, Toesca, Dubois et Mondor, il fut libéré du camp des Tourelles le 14 mars 1944. Il ne fut jamais arrêté de nouveau. Après sa libération, sa vie se transforma de la vie d'un « autre » en la vie d'un écrivain qui supporte non seulement les « autres » et les minorités en France, mais aussi les groupes minoritaires du monde entier (les Noirs, les Palestiniens, les Arabes etc.)

Mais qu'est-ce que la vie d'un « autre » signifiait pour Genet ? En fait, elle signifiait tout ce qu'il connaissait à propos de sa vie et sa carrière d'écrivain. « Genet était sans doute tout à fait sincère lorsqu'il déclarait vers la fin de sa vie que c'était l'ennui qui l'avait poussé à écrire en prison » révèle White, et il cite les paroles de ce dernier : « Qu'est-ce que vous voulez faire sinon rêver ? Or, mes premiers livres, mes seuls livres, d'ailleurs,

c'étaient des rêves un peu mieux structurés que n'importe quelle rêverie. » Genet nous montre l'influence de sa vie « compliquée » sur ses œuvres : « Une fois libre, j'étais perdu. » (Cité dans White, 1993, p. 264) Une grande partie de ses œuvres sont en effet directement influencées par sa propre vie; de Aligny-en-Morvan aux prisons de Paris :

Ces quatre romans couvrirent sa vie jusqu'au moment présent : *Notre-Dame-des-Fleurs* évoquera son enfance au village, avec des scènes de sa vie à Montmartre et dans les prisons ; *Miracle de la rose* récapitulera ses années à Mettray et sautera d'un bond à ses condamnations de la guerre ; *Pompes funébres*, le livre imprévu, mêlera à l'histoire inventée d'une jeune servante sa déploration de Decarnin ; *Journal du voleur*, renouant avec la série initiale, suivra Genet dans ses vagabondages depuis sa sortie de Mettray jusqu'à présent. La raison la plus simple pour laquelle Genet cessa d'écrire des romans après *Journal du voleur*, c'est qu'il avait épuisé tout le matériau autobiographique disponible et qu'il considérait son seul roman entièrement imaginaire, *Querelle de Brest*, comme un échec. (White, 1993, p. 215)

Genet forme sa propre identité, comme un projet, en se référant à « l'autre » qui fait partie intégrante de sa propre personnalité. C'est son identité unique qui définit ses personnages et son œuvre à travers laquelle il se lance dans une « quête de l'identité ». L'homosexualité, l'identité criminelle, le vagabondage... toutes les caractéristiques que Genet voit en lui-même sont présentées par ses personnages. Et la quête de sa propre identité, de son enfance à son dernier livre, constitue la base de cette question de l'identité. La propre nature de Genet est forgée par cette quête à partir de l'image de « l'autre ». Ainsi ses personnages, qui mènent la même quête que lui, furent créés d'après ces caractéristiques distinctives de « l'autre ». Etant un « autre » lui-même, pendant toute sa vie il protégea les individus poussés hors de la société. Qu'il s'agisse d'une communauté de « criminels » (les vagabonds, les prostitués, les criminels etc.) ou d'une société opprimée par une puissance externe (les minorités), Genet vécut avec les « autres » et il les défendit dans ses œuvres et dans sa vie quotidienne.

1.2. JEAN GENET ET « LES AUTRES »

Entre 1944 et 1948, après qu'il sort de la prison, Genet publia plusieurs œuvres. Mais pour la première fois, commençant par la publication d'un fragment de *Notre-Dame-des-Fleurs*, ces publications furent « non clandestinement ». C'était une période si marquante

et littéralement créative pour Genet qu'il publia cinq œuvres dont *Les bonnes* et *Haute surveillance*, qui représentaient entièrement sa vie, sa vision du monde. Nourries par sa vie de criminel extraordinaire, ses œuvres eurent un impact si grand qu'il fut connu rapidement et son succès littéraire se répandit parmi les intellectuels de Paris de l'époque et ce succès continuera jusqu'en 1948, où il fut arrêté à cause de son passé « pénitentiaire et menacé de la prison à perpétuité [...] » (White, 1993, p. 339) et condamné à deux ans de prison.

C'est justement à cette date, en 1948, que Genet entra dans une dépression qui durera sept ans et pendant lesquels Genet ne produira quasiment rien. Toutefois, ce n'était pas cette simple condamnation qui mit Genet dans une situation artistiquement dégradante puisque l'auteur qui fut depuis toujours un hors-la-loi y était habitué ; c'était plutôt la lettre ouverte écrite par Sartre et Cocteau, publiée le 16 juillet, sous le titre : « Au Président de la République ». Dans cette lettre, les deux auteurs demandaient au Président de prendre une décision définitive pour que Genet puisse être libéré de cette condamnation. Avec cette demande publique, Genet se retrouva inopinément au milieu de la société qu'il avait toujours rejetée. Durant cette époque de stérilité artistique et sa dépression, nous pouvons rencontrer quelques raisons à cause desquelles Genet tomba dans une situation tellement pénible.

« La première décision volontaire de Genet est de devenir ce que les autres l'accusent d'être » signale White (1993, p. 378). Cette décision volontaire, avec sa marginalité, prépara la base fondamentale de son identité artistique et grâce à cette marginalité Genet construisit sa technique et son style singuliers. Cette singularité venait de sa position hors de la société. Être un individu extraordinaire qui vécut parmi les dissociés lui permit de devenir un écrivain qui peut montrer une autre existence cachée et ignorée : « l'autre ». Comme nous avons déjà signalé dans le chapitre précédent, une grande partie de ses œuvres représentent sa vie et ses expériences. En conséquence, dans ce cas de glorification, Genet perdit sa source artistique incontestablement essentielle : sa position sociale hors-la-loi. « Canonisé, gracié, consacré et assimilé, Genet n'était plus le fléau de la société mais sa mascotte. » (1993, p. 343) déclare White, quand il décrit la situation

contraignante de Genet après la publication de cette lettre. À la suite, en 1952, cinq ans après la parution de cette lettre, Sartre publia une très longue « analyse psychologique » de Genet intitulée *Saint Genet comédien et martyr*. Dans cette œuvre, Sartre essaie d'analyser un écrivain et ses talents en interprétant les phénomènes influencés par les expériences de ce dernier. Pour pouvoir accomplir cette recherche psychologique, Sartre eut besoin d'exhiber la vie personnelle de Genet. Ainsi, l'influence de cette œuvre psychanalytique sur l'auteur fut considérablement détériorant car l'auteur pour qui la vie et le passé inaccoutumés jouent un rôle majeur dans la carrière artistique perdit non seulement sa clandestinité, mais aussi son pouvoir nécessaire de manipuler ses expériences pour pouvoir nourrir son imagination. « Dans ses romans, Genet savait combiner le besoin de décrire ses secrets les plus honteux avec la préservation la plus rigoureuse de son intimité. » dit White et continue ainsi :

Le discours de Genet, [...] est plein de mensonges, de distorsions, d'invention, de provocations, tandis que celui de Sartre est analytique, révélateur, objectif. Sartre établit les faits mêmes que Genet présente de manière ambiguë sous forme d'injure ou de séduction. (1993, p. 377)

Pour un auteur comme Genet qui fut publiquement déchiffré et dont la source fondamentale fut détruite par quelqu'un qui avait la puissance d'influencer toute la perspective d'un monde artistique, la publication de cette œuvre de Sartre et la lettre officielle au Président de la République engendrèrent une circonstance insupportable. Genet avait une technique précise concernant la manifestation de son passé et l'influence de ce passé sur ses écritures. White cite cette phrase de Genet écrite dans *L'Ennemi déclaré* pour expliquer l'effet intolérable de cette analyse psychologique :

« une espèce de dégoût - parce que je me suis vu nu et dénudé par quelqu'un d'autre que moi. Dans tous mes livres, je me mets nu et en même temps je me travestis par des mots, des choix, des attitudes, par la féerie. Je m'arrange pour ne pas être trop endommagé » (Cité dans White, 1993, p. 382)

L'influence de cette œuvre et la lettre limitèrent indéniablement Genet car, comme nous le voyons dans cette citation, Genet désirait être la seule personne qui puisse manipuler ses souvenirs et ses expériences. Dans ses œuvres, il avait la puissance de modifier et

exhiber ses propres qualités par ses propres mots. Il fut ennuyé d'être affiché par quelqu'un d'autre que lui, surtout par quelqu'un comme Sartre qui fut un ami.

Gracié publiquement par le Président de la République française, exhibé et déchiffré artistiquement par un ami intellectuel, Genet ne fut plus un auteur qui se nourrissait par sa vie distincte et par son existence marginale. Nous pouvons facilement indiquer que ce changement radical de sa vie l'éloigna de sa marginalité, ainsi il ne lui restait rien pour progresser dans sa carrière artistique. Mais même s'il déclare sa colère en disant : « Toi [Cocteau] et Sartre, vous m'avez statufié [...]. Je suis un autre. Il faut que cet autre trouve quelque chose à dire. » (Cité dans White, 1993, p. 381) il est évident que sa stérilité artistique ne venait pas seulement de la glorification présidentielle et l'exposition publique suscitées par Sartre et Cocteau. « Dans ses quatre romans autobiographiques il avait non seulement épuisé son matériau mais aussi pleinement exploité sa méthode d'organisation. » (1993, p. 342) signale White et nous révèle une autre réalité de cette chute professionnelle. Quelle que soit la raison, Genet fut déprimé et perdit sa puissance d'écriture car il perdit son identité de « l'autre » et il devint un écrivain connu et apprécié par le peuple. Il fut non seulement mis-à-nu par Sartre mais aussi tout ce qu'il avait déjà réussi en accentuant l'existence de « l'autre » et en utilisant cette existence contre la société elle-même, furent endommagés. Mais comme Sartre - auteur d'une colossale analyse de la condition sociale et psychologique de Genet où il légittima littéralement ce dernier et « dénua » la conception de « Genet l'autre » aux yeux du lecteur, l'indique : « Genet, pour les gens de Bien, incarne l'Autre » et il continue :

Et comme il est tombé dans leur piège, il incarne l'Autre à ses propres yeux aussi. Mais cet Autre, installé en lui par un décret de la société, est d'abord *une représentation collective* ; il en a tous les caractères : fixe, insaisissable, il est irréductible aux mouvements contingents d'une conscience individuelle ; il est Genet lui-même mais *d'une autre nature* [...] (2010, p. 167)

Comme Sartre déclare dans son œuvre, Genet, soudainement, devint « un autre accepté par la société » et il perdit son « identité aliénée », ainsi sa créativité. Pendant sept ans de stérilité, Genet expérimentera une crise d'identité fondamentale et à la fin, suite à une

expérience imprévue, il trouvera une autre source artistique et intellectuelle qui le guidera jusqu'à sa mort. Vers 1953, alors qu'il voyageait en train, à la vue d'un voyageur assis en face de lui, une révélation frappante lui vint et changea entièrement sa vision : « [...] j'eus la révélation que toute homme *en vaut* un autre [...] » dit-il, et continue : « Ce que j'avais connu dans le wagon me parut ressembler à une révélation : [...] cet homme recelait puis me laissait déceler ce qui le faisait identique à moi. [...] Je connaissais que j'étais identique à cet homme. » Genet, un écrivain pour qui l'identité individuelle et singulière forme la base de l'écriture, réalisa une réalité qu'il avait toujours ignorée :

« Ma méditation devait encore me conduire à ceci : cette apparence que d'abord j'avais dite ignoble était [...] voulue par cette identité [...] qui ne cessait de circuler entre tous les hommes, et dont d'un regard, dans son abandon, rendait compte. Je crus même comprendre que cette apparence était la forme provisoire de l'identité de tous les hommes. » (Cité dans White, 1993, p. 401)

La révélation qu'il eut dans ce wagon lui permit de découvrir une nouvelle vision du monde. « Une vie change rarement du jour au lendemain à la suite d'une prise de conscience. » dit White, et il continue : « Romancier jusqu'alors, il devient désormais dramaturge. [...] L'individualiste diabolique, qui était son propre sujet d'écriture, devient dorénavant le poète des déshérités du monde. » (1993, p. 402) Peut-être il y avait plus qu'une seule révélation pour que Genet réalise un nouvel aspect du monde puisqu'il change radicalement non seulement sa vision mais aussi sa manière d'écrire. Auparavant, la singularité de l'individu et l'identité individuelle formaient le fondement de ses œuvres vu que ses romans étaient écrits comme des romans autobiographiques, cette singularité le guida jusqu'à cette découverte du lien étroit unissant chaque individu. Précisons tout de suite que ce lien ne fut guère un attachement entier. « Il n'y a donc qu'un seul être humain qui existe indivisiblement en chacun de nous, mais un phénomène inexplicable fait de chacun de nous un étranger aux autres. » (White, 1993, p. 401) Genet ne nie pas que chaque individu est visiblement différent de l'autre. Mais par cette vérité, il se rend compte qu'à la base, chaque individu possède une qualité humaine commune. Cette citation de White nous permettra de mieux comprendre la transition de Genet :

Au début de sa carrière d'écrivain, Genet cultivait sa singularité : il n'était comme personne, vivait en marge de l'espèce. Puis sa vision des années cinquante, dans un train, lui révéla que c'était le contraire qui était vrai, que tous les gens, hélas ! sont interchangeables, sont en fait un seul et même être. (1993, p. 612)

Nous pourrions dire que Genet découvre un lien entre son existence et les autres. Il voit un rapport entre les individus et « il passe de la connaissance que chaque homme est semblable à tout autre à la certitude que tout homme est tous les autres. » (White 1993 : 401) Même si cette évidence fut radicale et s'opposa considérablement à l'attitude artistique de Genet, il savait qu'il devait en profiter pour pouvoir produire à nouveau. En conséquence de cette nouvelle approche vers l'individu nous pouvons révéler les changements internes et externes de Genet - surtout les changements intellectuels qui le dirigeront vers la politique et les changements qui susciteront l'envie d'écrire du théâtre ; précisément un théâtre impersonnel. Il désira écrire des pièces singulières dans lesquelles il pourrait agir non seulement contre la réalité colonialiste européenne mais aussi contre la situation désagréable des minorités dans le monde entier comme les Arabes, les Palestiniens, les Noirs aux États-Unis puisque Genet ne se limita jamais à la politique française, à la politique européenne.

1.2.1. Genet, le dramaturge militant

Genet qui fut, comme nous l'avons constamment indiqué dans le chapitre précédent, lui-même « un autre » pendant toute sa vie, protégea les individus poussés hors de la société. Avant de devenir un écrivain connu, Genet, pour la plupart, traitait la condition de « l'autre » en suivant les traces de son passé extraordinaire. Après sa sortie définitive de la prison, la vision du monde de Genet passa peu à peu d'une vision individualiste à une vision collectiviste et il s'intéressa de plus en plus à la politique.

Avec plusieurs intellectuels de l'époque, Genet se mit dans une position quasiment politique et il s'intéressa à la situation sociale des minorités et des immigrés, surtout les immigrés des pays de l'Afrique du nord. Comme il fut un écrivain qui avait toujours soutenu « l'autre », il n'hésita pas à défendre les immigrés et les minorités de la société

française. Le 16 mai 1955, avec Marguerite Duras, Edgar Morin, Giacometti et Sartre, il participa à une réunion pour organiser une manifestation contre le gouvernement français à cause de la présence coloniale française en Afrique du Nord. En outre, il signa un manifeste dans lequel il déclarait qu'il « promettait de lutter par toutes les méthodes acceptables pour sa conscience contre la domination française en Algérie et au Maroc. » À la suite de ce manifeste, la presse française attaqua Genet « qui ne faisait que déshonorer les « messieurs-dames » qui avaient signé la pétition » (White, 1993, p. 409) Nous pouvons sans doute dire que cette participation à un événement politique, et la réaction officielle méprisante de la presse nous annonce que Genet devenait petit à petit politiquement actif et qu'il s'était mis à défendre les minorités dans le monde entier. Mais en même temps il était conscient de sa situation hors-la-loi : quand on lui demanda de signer le « Manifeste de 121 »³, il le refusa et il décida d'être loin de ces mouvements politiques parce qu'il savait que « sa réputation de voleur et de pédéraste ne ferait que nuire à cette initiative » (White, 1993, p. 409). Il participe à plusieurs manifestations contre la condition pénible des ouvriers maghrébins ; il supporte la révolte de mai 1968 ; il défend les groupes minoritaires en France et aux États-Unis... mais au-delà d'être le défenseur officiel d'un mouvement politique, son but essentiel était de les supporter avec ses écritures :

Il n'avait pas pris position durant la Seconde Guerre mondiale, et avait eu à la fois un amant nazi et un amant résistant. Pendant la guerre d'Algérie, il avait clairement sympathisé avec les révolutionnaires mais avait pris soin de ne pas signer le « Manifeste des 121 » et *Les paravents* étaient plus une défense de l'individualisme à tous crins que du nationalisme tiers-mondiste. Malgré ses flirts avec le communisme, ses romans n'épousent aucune cause sociale puisqu'ils attaquent en fait tout ordre social. Son point de vue avant 1968 pouvait être résumé par sa remarque à Roger Blin à propos des *Paravents* : « Ma pièce n'est pas l'apologie de la trahison. Elle se passe dans un domaine où la morale est remplacée par l'esthétique de la scène. » (White, 1993, p. 498)

Il faut distinguer la différence entre être défenseur d'un groupe et être un individu politiquement actif et dépendant. Genet ne voulut jamais être officiellement pour un parti

³ «Déclaration sur le droit à l'insoumission de la guerre d'Algérie», un manifeste contre l'occupation française de l'Algérie. Signé par les intellectuels des années soixante et publié le 6 septembre 1960 dans le magasin *Vérité – Liberté*.

politique. Sa vision anarchiste ne lui permit de se consacrer à un mouvement « organisé ». « Je ne suis pas un type de droite, je ne suis pas un type de gauche, déclarera-t-il au début des années soixante. [...] Je reste un voyou, c'est-à-dire que je ne peux pas accepter une morale donnée, déjà élaborée, aussi généreuse soit-elle. » (White, 1993, p. 398) Dans l'atmosphère politique de l'époque, Genet, après l'incident dans le train « psychologiquement révolutionnaire », n'ignora pas la situation du monde de la politique internationale. D'abord, il vit la situation en France, les minorités, les immigrés et les groupes sociaux méprisés par la politique et la société française, après aperçut que la condition humaine concernant les groupes minoritaires dans le monde entier n'était pas dissemblable, mais au contraire, il découvrit que dans le monde entier le même problème existait. L'écrivain des déshérités sociaux, le défenseur des méprisés par la société, le romancier criminel passa soudainement et radicalement d'une vision singulière à une vision commune.

À la base de son attitude loin de la politique organisée et de sa position sociale loin d'être un écrivain engagé, contrairement aux autres écrivains de l'époque comme Sartre, Genet insistait précisément sur « le besoin d'action dans la révolution ». Il ne nie pas le lien entre la révolution sociale et la révolution littéraire. En fait, il explique que « La révolution politique et la révolution artistique ne s'excluent pas toujours l'une l'autre [...] » et il continue : « D'après moi, le travail artistique relève de deux genres [...]. D'un côté, il y a l'œuvre au service de la révolution, [...] ; de l'autre, une forme d'activité artistique, violente et incendiaire, en ce sens qu'elle refuse de se soumettre à quelque valeur ou à quelque autorité que ce soit. » (Cité dans White, 1993, p. 422). Genet énonce son approche au rapport entre l'art et la politique et nous révèle une relation paradoxale : l'art est au service de la révolution aussi bien qu'il est indépendant : « [...] l'activité de l'artiste ne pouvait servir la révolution, et j'insiste sur le fait qu'il rejette toute valeur et toute autorité » dit Genet, et il signifie que c'est la révolution elle-même qui est obligée de nourrir, à travers l'art, son « besoin de l'action » qui est suscité par l'artiste ou l'œuvre : « C'est le devoir de la révolution d'encourager ses adversaires : les œuvres d'art. Ceci parce que l'activité artistique [...] peut se transformer en destruction de toutes les valeurs [...] et les remplacer par quelque chose d'autre qui s'apparentera de plus en plus à ce que nous appelons liberté. » (Cité dans White, 1993, p. 423) Il faut préciser que,

même s'il accepte l'influence indéniable de ses œuvres sur les sujets sociaux, sa démarche intellectuelle ne vient pas d'une source purement politique, au contraire ce sont des groupes politiques qui s'approprièrent la démarche présentée dans des œuvres littéraires et qui transféreront cette démarche à « l'action » nécessaire pour un mouvement social :

« J'ai voulu faire des pièces de théâtre, cristalliser une émotion théâtrale et dramatique. Si mes pièces servent les Noirs, je ne m'en soucie pas. Je ne le crois pas d'ailleurs. Je crois que l'action, la lutte directe contre le colonialisme font plus pour les Noirs qu'une pièce de théâtre. De même, je crois que le syndicat des gens de maison fait plus pour les domestiques qu'une pièce de théâtre. » (Cité dans White, 1993, p. 421)

Dans cette citation, nous pouvons clairement voir que Genet met l'accent sur sa position concernant « la lutte » et « la révolte ». Ces deux termes constituent l'un des plus importants aspects de l'identité de Genet : « la morale révolutionnaire » et nous pouvons sans doute préciser qu'avec le mot « morale » nous méditons sur l'attitude humaniste de Genet au sujet de « l'autre » et de « l'oppressé ». « Ce n'étaient pas ses romans qui avaient amené la libéralisation mais c'était l'esprit de pagaille général né dans la France occupée et dans la paix de l'après-guerre qui les lui avait inspirés. » souligne White (1993, p. 422) et précise nettement le lien entre l'art et la politique que Genet voulut établir dans ces œuvres. Signalons que Genet, au sujet de la politique de l'époque, n'avait pas l'intention d'être « engagé », mais il voulut être un « facteur stimulant » pour que les groupes minoritaires – ou politiques en général – agissent contre l'oppression.

Même si nous parlons d'une technique influencée et nourrie par la politique, il faut que nous précisions le point de départ politique de Genet. Dans ses pièces, précisément dans ses dernières œuvres, nous pouvons saisir une influence notablement grande de la politique – surtout la politique européenne - de l'époque. « Toutes mes pièces, à commencer par *Les bonnes* jusqu'aux *Paravents* sont quand même, d'une certaine façon – du moins j'ai la faiblesse de le croire – tout de même un peu politique, dans ce sens qu'elles abordent la politique obliquement. Elles ne sont pas neutres politiquement. » (Cité dans White, 1993, p. 476) dit-il, et nous permet de distinguer sa position « loin de la politique elle-même » mais en même temps « politiquement influencée ». Il y a une

grande différence entre sa position plutôt politique et l'ambiance politique en général. Son théâtre, proprement dit son œuvre entière, n'est pas engagé comme celle d'autres écrivains de l'époque, mais en réalité, ses œuvres furent écrites dans un cadre plus morale que politique. Précisons tout de suite que Genet ne participa jamais à un parti politique et il soutint « les autres » parce qu'ils étaient méprisés et dissociés. Peut-être ces lignes nous permettront de mieux saisir sa position envers les « dissociés de l'époque » :

« Ecoutez : le jour où les Palestiniens seront institutionnalisés, je ne serais plus de leur côté. Le jour où les Palestiniens deviendront une nation comme une autre nation, je ne serai plus là [...]. Je crois que c'est là que je vais les trahir. » (Cité dans White, 1993, p. 480)

Pour comprendre effectivement la perception politique de Genet, il faut distinguer le climat politique de l'époque et la position « soi-disant politique » de Genet car la dernière fut plutôt sociale que politique. Genet ne s'intéressa qu'à la situation de « l'autre ». La politique ne lui révéla rien d'important pour qu'il puisse élaborer son caractère distinctif artistique. En refusant la politique pratiquée, Genet élabore une technique artistique plutôt morale - mais une sorte de morale qui ne peut être expliquée clairement que par Genet lui-même. Ce n'est pas une attitude morale acceptée par la société mais une sorte de morale qui était fondée par Genet pour être capable de définir les caractéristiques et les qualités d'un « autre » entier. En outre, Genet avait un autre raisonnement pour son attitude loin de la politique : il savait bien que « Politiser [une] pièce, c'était la dater, donc la rejeter dans le passé ». C'était justement le problème qui allait se poser lors de la mise en scène des *Paravents* en 1961. Comme nous allons l'étudier dans le chapitre suivant, cette pièce avait été écrite dans une atmosphère où la guerre d'Algérie était encore trop présente dans les esprits des Français. Même si cette pièce eut un effet considérablement politique, l'auteur l'écrivit sans vouloir la présenter par des mots politiques car « [...] *Les paravents* ont été écrits pour être toujours actuels. » (Peskin & Dichy, 1991, p. 11)

Cependant, les trois dernières pièces de Genet furent écrites dans une atmosphère effectivement politique. « Genet lisait plusieurs journaux par jour et parlait sans arrêt politique » signale White et ajoute : « Rien ne l'intéressait davantage que la politique

internationale, l'oppression sociale et l'effondrement du système colonial. Et c'est la rencontre de cette passion et d'un esthétisme résolu qui produisit dans ses pièces l'intense négation, le vide chargé qui les caractérise. » (1993, p. 422). La guerre d'Algérie, la colonisation européenne en Afrique, la condition épouvantable des Noirs – précisément dans les pays « colonialistes », la condition des pays du Moyen-Orient - comme la Palestine - furent la source intellectuelle des pièces de Genet. Après une grande période de stérilité, et grâce à la révélation qu'il eut dans le train, Genet se tourna vers la politique et il l'utilisa comme une source d'inspiration :

[...] au début des années soixante, il prend poétiquement la défense des Algériens avec *les Paravents*. Enfin, de 1970 à 1985, il soutient la cause des Palestiniens et des Panthères noires, qui le pressent d'écrire ses souvenirs. C'est ainsi qu'en 1983 il signe, dans *la Revue d'études palestiniennes*, un texte magnifique où il montre ce qui reste de Chatila et de Sabra après le passage des phalangistes, et qu'il accepte finalement le jeu de la littérature mémorielle avec *Un captif amoureux*. (Lépine, 1993, p. 14)

1.2.2. La Guerre d'Algérie et *les Paravents*

L'Algérie était, de 1830 jusqu'à 1962, une colonie de la France. La période où Genet commença à rédiger les *Paravents*, « [sa] pièce sur les Arabes », était donc une période où le peuple français était encore trop influencé par la décolonisation algérienne et où le climat était encore politiquement pénible. Nous avons précisé que Genet était, à partir des années soixante, de plus en plus concerné par la politique et les problèmes sociaux des minorités du monde, ainsi comme les multiples exemples que nous avons déjà soulignés le montrent, ses œuvres reflétaient sa vision politique sans toutefois l'imposer aux spectateurs et il n'est nullement surprenant de voir que cette pièce – qui ne fut pas publiée avant 1966 en France - écrite et sans cesse corrigée par le dramaturge de 1956 à 1961, avant d'être mise en scène pour la première fois en Allemagne, portait les traces de cette atmosphère politique. En raison de cette atmosphère épouvantable, la publication de la pièce suscita la plupart des critiques français à déclarer « qu'il serait difficile de les [*Les paravents*] jouer en France. » car « La pièce traitait trop clairement de la guerre d'Algérie, qui faisait encore rage et ne prendrait fin que le 3 juillet 1962 avec la proclamation de l'indépendance algérienne. » (White, 1993, p. 471)

Sans être politiquement actif, Genet essaya d'établir une « expression » unique pour mettre en scène sa vision envers les opprimés. Au lieu d'associer ses pièces au langage politique (comme celui du nationalisme ou du socialisme etc...), il créa une langue originale pour que la pièce représente ses propres qualités d'écrivain, à la place d'un discours, d'un langage politique déjà établis. La langue et la mise-en-scène de ses pièces produisent une situation paradoxale : même s'il ne voulait pas parler de la politique ouvertement, ses pièces furent considérées comme si elles représentaient la politique intérieure et la politique extérieure colonialiste de la France. « Si ma dernière pièce, *Les Paravents*, n'est pas jouée en France, c'est que les Français y découvriront ce qui ne s'y trouve pas mais qu'ils croiraient y trouver : le problème de la guerre d'Algérie. » déclare Genet, en 1964, dans un entretien avec Madeleine Gobeil. Il nous indique que son objectif principal dans ses œuvres n'était pas d'argumenter sa vision politique. Certes, son but essentiel ne venait pas d'une attitude engagée ; toutefois nous ne pouvons pas nier que son intuition – proprement dit sa nature contre l'oppression – l'influença dans la rédaction de sa pièce. Nous avons plusieurs discours de Genet qui soutiennent cette façon d'écrire et en même temps qui peuvent le contredire :

En 1966, durant les répétitions, il écrivait ainsi à Blin : « Ne vous préoccupez pas trop de la guerre d'Algérie. », mais trois ans après il pouvait dire tout aussi aisément : « Ce ne fut qu'une longue méditation sur la guerre d'Algérie. » Dans un même esprit de paradoxe, lorsqu'on lui demandait – avant que les événements ne lui donnent raison – pourquoi il était du côté des Algériens, Genet répondait qu'il était toujours du côté du plus fort. (White, 1993, p. 485)

Quel que soit le raisonnement de cette attitude soi-disant politique de Genet, il est évident qu'il fut influencé par les événements sociaux et politiques de l'époque mais ne les traite pas dans une manière engagée. Entre 1956 et 1961, pendant les cinq années de rédaction des *Paravents*, dans une atmosphère où la question de l'indépendance algérienne était toujours vivante, il serait absurde de dire que Genet ne fût pas influencé par la situation sociale et politique de l'Algérie. Mais il faut distinguer la différence entre « être un écrivain politique » et « être un écrivain dont les œuvres ont indirectement un certain pouvoir sur les autres ».

[...], si le point de départ est le drame algérien, il est bien évident que Genet n'a pas voulu faire œuvre didactique, il ne raconte pas la lutte du peuple algérien pour son indépendance. On ne trouve pas dans *Les Paravents* une analyse politique réelle de cette lutte, pas plus qu'une démonstration quelconque concernant les guerres d'émancipation en général. (Olivier, 1966)

Après la première mise en scène des *Paravents*, un grand débat intellectuel eut lieu parmi les critiques de l'époque ; tous les journaux parlaient de la pièce. Il y avait, d'une part, des journaux qui trouvèrent la pièce « scandaleuse », d'autre part, il y avait des critiques qui furent « capable de recevoir » le message principal de Genet et qui considérèrent la pièce comme un chef-d'œuvre. La citation précédente du critique français Claude Olivier est tirée de son article qui expliquerait parfaitement l'objectif de Genet. Nous avons déjà souligné que Genet ne voulut qu'être un écrivain en quête « du problème de l'autre ». À défaut d'être « un politique qui écrit des pièces », il traita des problèmes plus concrets et plus significatifs (comme le problème du colonialisme) pour pouvoir représenter « une vérité générale » plus qu'« une vérité fixée sur un seul problème précis ». Genet écrit son intention fondamentale dans une lettre qu'il envoya à Roger Blin, le premier metteur en scène français des *Paravents* et plusieurs autres pièces de Genet:

« La guerre d'Algérie ? Je ne sais pas vous, mais moi je ne suis pas Algérien. Si je souhaite (et le mot est trop faible) la victoire des Algériens c'est sans doute aussi parce qu'il est agréable de voir des gens si longtemps humiliés se révolter – voilà mon sentiment mais c'est peu de chose. La guerre d'Algérie s'impose à moi comme une occasion de faire le point, en moi-même et autour de moi (comme Français) ou plutôt comme Européen afin d'y distinguer ce qui peut être conservé ou définitivement démantibulé. Voilà une des origines et à la fois une des fins de cette pièce. Elle ne s'adresse pas plus aux Algériens que *Les Nègres* n'était écrite pour les Noirs. » (Cité dans Peskine & Dichy, 1991, p. 20)

« *Les Paravents* est un texte contre l'armée française, contre toutes les armées plutôt qu'un texte de réhabilitation des Algériens. » dit Roger Blin. Au lieu de se concentrer sur des problèmes précis, Genet préférera présenter essentiellement la base de ces problèmes et Roger Blin, un ami en qui Genet avait confiance en termes de techniques théâtrales et pour la mise en scène des *Paravents*, explique le principe essentiel de cette pièce:

Dans toutes ses pièces, Genet est clairement du côté des opprimés et dans *Les Paravents* toute sa sympathie va aux Algériens. Il n'oppose pas les bons Algériens

aux méchants militaires français, pas plus que dans *Les Nègres* il n'opposait les bons Noirs aux méchants Blancs. Il dénonce la crapulerie des oppresseurs et par un jeu de miroir il dénonce les opprimés. [...] Il n'y a pas de solution, pas de morale politique à tirer de ses textes. (Pesquine & Dichy, 1991, p. 41)

1.2.3. Jean Genet et « les Panthères Noirs »

À cette même époque, plusieurs colonies européennes en Afrique déclarèrent leur indépendance et cette lutte contre le colonialisme qui déclenchait l'esprit de révolte chez les minorités noires des pays colonialistes du monde. Les Noirs, dans le cas de Jean Genet les Noirs en France, commencèrent progressivement à mieux appréhender leur position sociale. Les déclarations de l'indépendance de ces pays africains, plusieurs discours des intellectuels de l'époque et éventuellement *Les Nègres* de Genet éveillèrent dans les esprits des minorités une prise de conscience de la notion d'égalité et surtout de leur propre existence. De plus, cette prise de conscience influença également l'attitude commune de la société envers les minorités : « Cette pièce de Genet vous aidera à nous connaître mieux. » dit Sarah Moldoror, qui était censé jouer l'une des deux Reines, dans une interview avec Marguerite Duras, et elle ajoute : « C'est la seule pièce que nous ayons pour le moment à notre disposition pour vous éduquer, pour essayer de traduire, à vos yeux, le ridicule de votre idée sur nous. » (White, 1993, p. 429)

Le 28 octobre 1959, la première des *Nègres* eut lieu au Théâtre de Lutèce en France. De cette date jusqu'à 1966, Genet participa à plusieurs manifestations contre la situation pénible des ouvriers maghrébins, noirs et arabes, à savoir les immigrés en France. Une atmosphère anticolonialiste influençait le monde entier. Pendant ces années de la montée de l'anticolonialisme, les États-Unis « baignaient dans l'optimisme du mouvement des droits civiques pour l'intégration raciale ». Les minorités, précisément les Noirs américains, de plus en plus, étaient considérés comme des vrais citoyens du pays. « En 1965, le président Lyndon B. Johnson faisait passer la loi sur les droits de vote qui autorisait le procureur général à faire intervenir les autorités fédérales pour protéger les Noirs essayant de s'inscrire sur les listes électorales. » (1993, p. 436) dit White et nous présente un bref exemple de la situation s'améliorant dans la société américaine. Évidemment, nous ne pouvons pas nier l'influence de Jean Genet sur cette amélioration

sociale car la plupart du peuple noir américain fut influencée par *Les Nègres*. À New York, contrairement à la situation contradictoire en France, *Les Nègres* eut un succès triomphant. La première fut représentée par des acteurs « dont certains feront une remarquable carrière théâtrale aux États-Unis [...] » (White, 1993, p. 434). *Les Nègres* avaient une réussite formidable et Genet, petit à petit fut connu dans le monde des Noirs aux États-Unis.

C'était 9 ans après la première des *Nègres* aux États-Unis, le 25 février 1970, que Genet rencontra à Paris deux représentants du parti des Panthères noires, organisation militante noire créée en 1966. Ils demandèrent l'aide à Genet qui l'accepta sans réfléchir et partit aux États-Unis. C'était la période où les Panthères noires étaient attaqués par le gouvernement américain. « une idéologie rouge dans une peau noire » (White, 1993, p. 514) dit Genet pour décrire l'idéologie des Panthères, et explique pourquoi cette idéologie n'était pas acceptable pour la société et le gouvernement américains car c'était une idéologie contre le système capitaliste, pratiquée par une ethnicité minoritaire. Grâce à son œuvre *Les Nègres* et les manifestations auxquelles il avait participé en France en faveur des immigrés et des minorités, peu à peu, il fut connu aux États-Unis. Genet fut invité personnellement dans l'organisation même si y être accepté en tant que Blanc était inhabituel quand il était question des Noirs américains assez fiers de leur identité ethnique.

Les Panthères noires jouent un grand rôle dans l'évolution politique de Genet. Après la rédaction des *Nègres*, et la mort de son amant Abdallah en 1964, une période suicidaire commença pour Genet. Il n'écrivit rien sauf un article politique intitulé *Les maîtresses de Lénine*, écrit à propos de la révolte estudiantine de 1968. « S'il ne pouvait plus écrire de romans ou de pièces, du moins était-il capable de prononcer des discours politiques électrisants. » (1993, p. 516) dit White et révèle la relation « personnelle » et « intellectuelle » entre Genet et les Panthères noires : personnelle parce que « la persécution des Panthères [...] rappelait à Genet l'oppression dont il avait souffert enfant en France lorsqu'il était pupille de l'Assistance publique [...], mais avec une différence : il était seul alors que les Panthères étaient organisés. » (White, 1993, p. 515) et aussi

intellectuelle parce qu'« ils avaient une analyse de classe, marxiste, de l'oppression et non une perspective simplement raciale. Tandis que les autres groupes noirs définissaient leur oppression en termes raciaux, les Panthères étaient prêts à s'allier aux causes de gauche du monde entier. » (White, 1993, p. 516)

Genet, pour la première fois, avec les Panthères noires, s'intégrera dans un groupe politiquement actif qui prononçait un discours politique. Il se situe dans cette organisation sans parler de son identité d'écrivain. Il ne voulait que les aider politiquement et il prit la parole pour eux et il leur apporta son appui en utilisant cette identité artistique : « la littérature, telle que je la pratiquais autrefois, était gratuite. Aujourd'hui, elle est au service d'une cause. Elle est contre l'Amérique. » (Cité dans White, 1993, p. 532). Précisons tout de suite que Genet, exactement comme avant, ne s'intéressa pas à la politique des Panthères noires. Il ne les supporta pas à cause de leur idéologie ou de leur position politique : « La position dont se réclame Genet est non officielle, libre de tout engagement organisé. Il poursuit le travail d'érosion contre toute image codifiée, non seulement celle qu'on veut façonner de lui, mais aussi celle dans laquelle on veut enfermer les Panthères noires. » (Khélil, 2005, p. 46) Il faut noter que sa position politique en faveur des Panthères ne fut pas représentée dans ses œuvres avec un langage littéraire mais il le manifestait par des moyens non-littéraires comme des articles politiques. Ce qu'il traite dans ses œuvres au sujet de la situation politique des Noirs n'est qu'une représentation littéraire d'une situation sociale. La politique, précisément la langue politique, n'influença jamais ses œuvres. Il avait un autre raisonnement pour son affection envers les Panthères et peut-être il serait convenable de dire que ce raisonnement non-politique fut plus fort qu'un attachement idéologique, particulièrement pour « un autre » qui avait toujours rejeté la société dont la majorité était blanche:

« Je dois dire que ce qui m'a touché d'abord, ce n'est pas leur souci de recréer le monde. Bien sûr, ça viendra et je n'y suis pas insensible, mais ce qui m'a fait me sentir proche d'eux immédiatement, c'est la haine qu'ils portent au monde blanc, c'est leur souci de détruire une société, de la casser. Souci qui était le mien très jeune mais je ne pouvais pas changer le monde tout seul. Je ne pouvais que le pervertir, le corrompre un peu. » (Cité dans Khélil, 2005, p. 47)

1.2.4. Jean Genet et les Palestiniens

Vers 1968, Genet rencontre Mahmoud Al-Hamchari, le représentant à Paris de l'Organisation de la libération de la Palestine (O.L.P.). Pendant cette époque, Mahmoud essayait d'attirer l'attention internationale sur le sujet de la Palestine et l'oppression israélienne dans son pays. Dès qu'Israël fut fondé en mai 1948, le territoire palestinien était chaotique et politiquement instable et des milliers de Palestiniens s'enfuirent dans les camps de réfugiés en Jordanie. Israël avait occupé les territoires palestiniens pendant une quinzaine d'années et les réfugiés furent oubliés jusqu'en mai 1964 où l'Organisation de libération de la Palestine (l'O.L.P.) fut créée. En juin 1967, la Palestine était toujours sous l'occupation d'Israël. À cause de la situation des réfugiés en Jordanie, la relation politique entre ce pays et la Palestine se détériora. Des officiers de l'armée jordanienne voulaient que les réfugiés palestiniens quittent le pays. Les problèmes entre les pays de cette région (la Jordanie, l'Égypte, la Palestine et Israël) étaient utilisés par les États-Unis comme prétexte à une éventuelle intervention extérieure et ils « proposent », les Américains, « une solution ». À cause de cette menace, l'Égypte et la Jordanie signèrent avec Israël un cessez-le-feu en 1970. À la fin, la Palestine resta toute seule contre Israël et les forces impérialistes. Dans cette situation de conflit, à Amman et à Zerka, trois mille Palestiniens furent tués et quinze mille blessés. C'était à cette époque que la révolution palestinienne commença contre les forces armées et le pouvoir d'un pays qui avait oublié son propre passé pénible et qui avait pourtant expérimenté cette même situation qu'il imposait aujourd'hui aux autres :

[...] après deux mille ans d'une humiliante diaspora et dix ans d'extermination nazie, les Juifs ont adopté l'inhumanité de leurs anciens tortionnaires. Au moment même où les juifs étaient persécutés en Europe, les sionistes, avec la coopération des Britanniques, massacraient ou menaçaient les Arabes de Palestine. Alors qu'il avait été conçu comme un refuge pour les Juifs d'Europe, Israël est devenu le bastion de l'impérialisme occidental au Moyen-Orient. (White, 1993, p. 549)

Le 17 septembre, une guerre civile éclata entre l'armée royale et les Palestiniens, qui durera jusqu'au 27 septembre où Arafat, le président de l'O.L.P., et le roi Hussein de Jordanie signèrent un accord pour mettre fin au conflit. Le lendemain, le principal allié des Palestiniens, le président égyptien Gamal Abdel Nasser mourut. Ainsi, le pouvoir des

Palestiniens fut brisé et la plupart de la population palestinienne immigra dans les camps d'Irbid, Jerash, Ajloun, Salt, Baqa, etc.

Genet [...] [qui] suivait de Paris les événements de “Septembre noir”⁴ voulait rejoindre immédiatement les Palestiniens, [...] vers la fin d’octobre [1970], il s’envola vers Beyrouth [...] du Liban entra clandestinement en Jordanie. Ainsi commença son engagement aux côtés des Palestiniens, d’où résultera, quinze ans après, son dernier livre : *Un captif amoureux*. (White, 1993, p. 54)

En Jordanie, dans les camps de réfugiés, dans les ruines d’une guerre dont les victimes furent des innocents qui ne voulurent que vivre dans leur propre pays, voire dans leur propre maison, Genet trouvera une force indéniablement frappante. « Les esclaves de naguère étaient maintenant des héros » dit Nabila Nashashibi, le principal guide de Genet parmi les Palestiniens, à propos du peuple palestinien en refuge et elle trouve chez eux « un nouvel esprit d’intrépidité, d’alacrité et d’allégresse, ce que Genet appelait l’« hilarité d’oser tout ». (White, 1993, p. 544). Nous pouvons sans hésiter dire que la situation des réfugiés aux camps influença Genet en termes littéraires et politiques. Non seulement la situation « épouvantable » de la guerre et les conséquences de celle-ci influencèrent la vision politique qu’il avait élaborée avec l’O.L.P., mais la lutte « surprenante » de vivre et l’attitude de « saisir la vie quoi qu’il arrive » que les réfugiés gardaient dans leur esprit stupéfiaient Genet et invoquaient en lui une image poétique : « [...] effrayante confluence de poésie et de violence qui ne pouvait que le captiver. » (White, 1993, p. 547)

De son premier séjour en Jordanie et aux camps de réfugiés palestiniens, à son second séjour aux camps en 1982, Genet participa à plusieurs manifestations en faveur des immigrés en France, surtout en faveur des Arabes et il se rendit compte que l’image des Arabes dans toute l’Europe était mal construite et qu’il voulait transformer cette image avec une autre plus favorable. Ainsi, il écrivit plusieurs articles sur les Palestiniens et le monde arabe pour montrer au monde occidental la vraie situation des Arabes. « L’Arabe

⁴ Un conflit entre le royaume hachémite et l’O.L.P. dans lequel le roi de la Jordanie, Hussein, déclencha des opérations militaires contre les fedayins de l’organisation palestinienne.

était le juif d'aujourd'hui » dit White pour décrire la situation sociale des Arabes en Europe et il l'explique par ces phrases :

Genet affirmait que la presse européenne donnait systématiquement une image déformée des Palestiniens, et reprochait à la pensée de gauche d'être « plus idéaliste que politique, plus énervée que raisonnable », défaut qu'il imputait à la tradition judéo-chrétienne. Le racisme antiarabe, disait-il, était simplement une forme nouvelle acceptable du vieil antisémitisme européen. (1993, p. 573)

Au début de son deuxième séjour à Beyrouth, après dix ans d'absence, la condition de la ville et des camps était calme. L'armée israélienne assiégea la ville et les combattants palestiniens acceptèrent de quitter le pays vers la Tunisie, l'Algérie et le Yémen. Ainsi, les réfugiés palestiniens et les camps de réfugiés perdirent la protection militaire que procuraient ces combattants contre l'armée israélienne. Dans cette situation, la protection d'une force internationale composée de soldats américains, français et italiens fut promise aux réfugiés. Mais alors que Genet était encore dans le pays, les événements commencèrent :

[...] Genet assista du balcon, le 13 septembre, au départ de la force internationale. À peine les navires avaient-ils quitté le port que le 14 septembre le nouveau président était assassiné. Le lendemain matin, l'armée israélienne, en violation de tous les accords conclus, entra à Beyrouth « pour assurer le maintien de l'ordre ». Les Israéliens entreprirent de traquer les derniers combattants palestiniens demeurés dans la ville et le soir même ils investissaient les camps palestiniens de Sabra et Chatila dans la banlieue de Beyrouth [...] (White, 1993, p. 597)

Le lendemain, quand Genet voulut sortir, il fut informé que c'était interdit de sortir de la maison. Pendant la nuit, il vit que le camp Chatila était enflammé : « Décidées à balayer les derniers vestiges palestiniens, les forces israéliennes, sous le commandement du général Sharon, avaient passé un accord secret avec les phalangistes » dit White et désigne la conséquence affreuse de cet « accord » : « [...] Une petite unité de phalangistes [...] entra à Chatila et en massacra tous les occupants sous les projecteurs et les fusées éclairantes de l'armée israélienne. » (1993, p. 598) C'est justement à cette époque, au sein de cette situation désolante de 1982 que Genet pénétra au camp Chatila où ce massacre israélien eut lieu et il sera le premier Européen à témoigner des conséquences de cette

intervention qu'il traitera dans un article intitulé *Quatre heures à Chatila*. Cet article commence par l'incarnation des souvenirs de l'écrivain ayant passé six mois en Palestine, dix ans avant le massacre, et il continue avec le présent, la conséquence de ce massacre et cet article est considéré comme un témoignage du massacre palestinien qui était mal présenté dans les médias européens de l'époque. Peut-être c'était la raison pour laquelle Genet décida d'écrire son article sur les Palestiniens avec un langage choisi soigneusement pour éviter l'effet irréel de la langue littéraire car le langage littéraire aurait pu influencer le contenu de l'article et le transformer en un texte loin d'être réel.

[...] il se rendait bien compte que sa présence même introduisait une note d'irréalité dans les mouvements des Panthères et des Palestiniens, qu'il était un « rêveur à l'intérieur du rêve ». Genet sait très clairement où se situe son talent, qu'il commence par le rejet des slogans et de l'héroïsme. (White, 1993, p. 610)

En outre, il savait bien que les médias européens de l'époque étaient mal informés ou étaient contre la position des Palestiniens et qu'il fallait séparer sa position d'écrivain et sa position politique en termes d'écriture pour que son article puisse représenter ce peuple aussi vraisemblablement que possible. Et après son article sur les Palestiniens, il écrivit son dernier livre *Un captif amoureux* d'après ses souvenirs avec les Palestiniens et les Panthères noires pour refléter proprement ses témoignages de la réalité sans exagération:

Sa prudence s'explique aussi en partie par la crainte de nuire involontairement aux Panthères ou aux Palestiniens, groupes particulièrement vulnérables à la déformation des médias ; et le livre [*Un captif amoureux*] tout entier peut être lu comme une critique des mass media modernes. (White, 1993, p. 610)

1.2.5. Un autre entre la politique et la littérature

Dès sa naissance et son enfance à Aligny-en-Morvan jusqu'à son dernier livre, *Un captif amoureux*, d'après tout ce que nous avons précisé dans les chapitres précédents, nous pouvons souligner une influence fondamentale et permanente de Genet : l'influence de « l'autre ».

Nous pouvons préciser que bien avant ses écritures, la vie de Genet se déroulait autour d'une réalité fondamentale et il utilisera cette réalité pendant toute sa vie : il était « un autre » et il essaya de préserver cette caractéristique sous tous ses aspects sociaux et littéraires tout au long de sa vie. Sa position envers les « autres » dans une société et la représentation de cette position sociale dans ses œuvres nous permettent de dire que cet « état » était consacré à être toujours contre le « commun ». Il voulait déchirer la perspective « commune » de la société et il souhaitait annihiler les règles sociales pour pouvoir instaurer cet « état de l'autre », dans un milieu d'où une réalité désagréable de l'autre pouvait à chaque instant surgir et montrer son existence à la société. Si nous cherchons une source fondamentale artistique de Genet, nous pouvons préciser « cet état de l'autre » comme un point de départ et une source littéraire, car chaque œuvre de Genet, quel que soit le genre, traite l'idée de « l'autre », soit en termes politiques, soit en termes sociaux. De plus, même dans ses œuvres politiques, comme nous avons précisé dans les chapitres précédents, il cherche une manière non-politique pour soutenir un groupe minoritaire qui, en effet, a toujours un aspect attirant pour Genet. « [...] je suis français, mais entièrement, sans jugement, je défends les Palestiniens. Ils ont le droit pour eux puisque je les aime. Mais les aimerais-je si l'injustice n'en faisait pas un peuple vagabond ? » déclare Genet dans son article intitulé *Quatre heures à Chatila*. Et il questionne son attitude envers les Palestiniens et il accepte que ce fût la situation « dissemblable » des Palestiniens et des Panthères noires qui l'avait attiré : « Le jour où les Palestiniens deviendront une nation comme une autre nation, je ne serai plus là. » (Cité dans White, 1993, p. 609) Il ne questionna pas le discours politique de ces groupes, mais il fut attiré par leur lutte et leur esprit révolutionnaire. Bref, dans la réalité politique des Palestiniens et des Panthères noires, il constitue un langage poétique qui lui servira dans son œuvre *Un captif amoureux* :

Les textes politiques posent les jalons de la dernière sortie de Genet. Ils sont de première importance parce qu'ils sont marqués par une préoccupation qui sera au centre d'*Un captif amoureux* : l'effondrement du vocabulaire de l'écrivain. Genet adhère à l'élan révolutionnaire représenté par l'Armée de la Fraction Rouge, les Palestiniens ou les Panthères Noires, mais émet de constantes réserves à l'égard de leur langage figé et redondant. Il reste authentiquement écrivain dans ses textes d'intervention politique parce qu'il ne cesse de se poser des questions sur le sens des mots et sur les malentendus qu'ils peuvent entretenir. (Khélil, 2005, p. 55)

Dans les premières années de sa carrière d'écrivain, Genet fut totalement occupé par la condition sociale de « l'autre ». Ses œuvres, comme *le Balcon*, *Haute surveillance*, *Notre-Dame-des-Fleurs* représentèrent sa vision du monde forgée par cet « état de l'autre ». Il n'y avait pas une identité qui lui était consacrée précisément par la société. Au contraire, il chercha toujours une position contre cette « consécration » sociale. Cette réaction de Genet venait de son état de l'autre car il ne fut jamais considéré comme un membre de la société en question. Il fut un voleur, un homosexuel, un vagabond, un hors-la-loi et ces « identités » sociales l'aidèrent à composer son image de l'individu. L'identité consacrée à l'individu par la société fut la base d'une grande partie de son écriture. Avant *les Paravents* et *les Nègres*, Genet traita l'autre comme un personnage loin d'être un individu identifié par la société elle-même.

En écrivant des pièces sur le Nègre et l'Arabe, Genet n'est devenu ni l'un ni l'autre. *Les Nègres* et *Les Paravents* n'ont pas fait de lui le chantre de la négritude ou des luttes de libération nationale. [...] Ses pièces agacent, exaspèrent et scandalisent parce qu'elles déjouent les attentes généreuses et minent, sans ménagement, toutes les illusions. (Khélil, 2005, p. 34)

Même quand il s'intéresse à la politique, il ne parle pas purement avec un langage politique. Au contraire, nous pouvons voir une autre approche de Genet qui nous montre le côté poétique et « humaniste » des organisations politiques comme les Panthères noires :

Pour écrire sur une cause, si noble soit-elle, les bonnes intentions idéologiques et politiques ne suffissent pas. Si *Quatre heures à Chatila* demeure un témoignage d'une extrême intensité sur le génocide de tout un peuple, c'est parce qu'il émane de la mouvance générique de l'œuvre de l'écrivain et d'une tension intérieure qui permettent à Genet de trouver le ton qu'il faut à son récit. [...] (Khélil, 2005, p. 228)

Il traita « l'autre » et sa condition sociale et politique dans tout son œuvre. Les prostitué(e)s, les homosexuels, les criminels furent les symboles de la lutte et de la révolution personnelle. Avec *les Nègres*, Genet commença à questionner le problème de l'identité à travers un groupe social défini en termes d'identité sociale. « Le Noir » ne fut pas une identité pour lui. Comme les Arabes, les Palestiniens ou les Noirs aux États-Unis ne l'avaient jamais justement attiré par leurs caractéristiques stéréotypées de la société :

Aux yeux des Blancs, un Nègre est un Nègre, un Arabe un Arabe. Genet sape, dans *Les Nègres* et *Les Paravents*, ces équivalences indifférenciées dont se nourrit le discours raciste. Le Nègre ou l'Arabe ne sont pas pour lui une race, une ethnie ou une communauté colonisée. Ils ne sont pas des étrangers extérieurs et exotiques à qui un dramaturge aurait décidé sous l'impulsion d'une veine militante ou d'un élan humaniste, d'ouvrir les voies secrètes de son royaume. Le seul lieu où les Arabes et les Nègres peuvent être encore souverains, c'est-à-dire liant et déliant des valeurs, des mots, des sentiments avec la ténacité féroce d'enfants cruels, est la scène théâtrale. [...] La contestation sociale et politique, à supposer qu'elle veuille se faire entendre, doit épouser le faste, la fête et la magie du théâtre. Tout est question d'architecture cérémonielle et, partant, de langage. » (Khélil, 2005, p. 34)

Il est évident que grâce aux Palestiniens et aux Panthères noires, Genet transforme son écriture et comme nous l'avons déjà souligné, il passe d'un « état individualiste » à un autre « plutôt collectiviste ». « Quelle sottise ! Je n'ai jamais aidé les Palestiniens. Ils m'ont aidé à vivre », lit-on dans un de ses carnets de notes inédits. » (White, 1993, p. 516) La révolution Palestinienne et la lutte des Panthères noires aidèrent Genet à continuer à écrire, ainsi à vivre. « La fidélité à soi-même est trahison du groupe ; l'originalité artistique érode n'importe quelle rhétorique politique. » dit White (1993, p. 610) et nous précise que la position « soi-disant politique » de Genet ne fut qu'une position littéraire nourrie par la politique d'un groupe portant les caractéristiques de « l'autre » et que ce sont d'après ces caractéristiques que Genet développa son écriture :

C'est en évoquant les souvenirs de ses séjours avec les Panthères noires et les Palestiniens que Genet organise les nouvelles version et modulation des thèmes qui lui sont chers : le travestissement, la propension naturelle au maquillage, le culte de la pose, photographique ou cinématographique, la transsexualité, l'absence de moralisme rigide, la présence constante de l'élément émotionnel et affectif dans la révolution, la fulgurance de la beauté et de la décharge érotique, la présence constante de la mort, la primauté de la théâtralité. (Khélil, 2005, p. 58)

L'atmosphère politique au Moyen-Orient et aux États-Unis influencèrent évidemment l'écriture de Genet, certes, mais il faut distinguer sa position politique et ses œuvres car le dernier représente la vision du monde de l'écrivain alors que le premier reflète son discours non-littéraire. « Genet veut tirer un trait sur son œuvre passée et récuse toute correspondance établie entre son expérience politique et ses textes. Il dénie à la littérature

toute prétention d'amener des bouleversements politiques. » déclare Khélil (2005, p. 46). Genet savait bien la différence entre le langage littéraire d'un écrivain engagé et d'un écrivain nourri par l'engagement sans l'utiliser dans ses textes.

Je ne suis pas un type de droite (ou alors quelle incohérence !) Il faudrait que je reconnaisse le nationalisme, le chauvinisme, les valeurs officielles, etc...

Je ne suis pas un type de gauche. C'est-à-dire que je ne peux pas accepter une morale donnée, déjà élaborée, aussi généreuse soit-elle. Je reste un voyou c'est-à-dire un artiste, qui doit se démerder avec lui-même pour mettre au point une œuvre et une vie avec si possible, une morale éclairant les deux. Ça ne se fait pas du jour au lendemain, ni en termes clairs. (Genet, Lettres à Roger Blin, 1962)

Genet, qui était toujours hors de la société et qui était méprisé par celle-ci, rejeta toujours les valeurs sociales. Il préserva ses propres qualités et avec son existence et son talent artistique il les utilisa pour pourrir la société. Ses actions et son écriture furent contre la communauté majoritaire qui croit qu'elle possède le pouvoir d'identifier l'individu d'après ses préjugés et stéréotypes. Genet, avec ses œuvres, montra que ce pouvoir n'était qu'à l'individu et qu'il fallait rejeter toutes les étiquettes sociales et qu'il fallait agir contre l'oppression de la société. Dans toutes les œuvres dont nous avons parlé, l'existence de l'autre et « la quête de l'identité contre l'identification sociale » sont évidents.

Comme la Bible, *Un captif amoureux* parle de peuples élus (les Panthères, les Palestiniens) sans patrie. Comme la Bible, le livre de Genet est polyvalent, contradictoire, invitation à l'exégèse. Comme la Bible, c'est un livre de souvenir, de noms, qui alterne la sérénité et la haine belliqueuse, l'histoire et la poésie, l'épopée et le lyrisme. Comme la Bible, c'est le Livre Unique, fait pour être lu et relu, et construit d'une manière canonique, comme si le lecteur qui l'ouvre pour la première fois l'avait déjà lu. (White, 1993, p. 612)

Genet, un écrivain qui refusa d'être étiqueté par la société devint « un guide » pour « l'autre » partout au monde. Sans pourrir sa langue littéraire par la langue politique et par la langue commune de la société, précisément dans cette dernière œuvre *Un captif amoureux*, Genet représenta « l'autre » tel qu'il est, sans l'identifier.

CHAPITRE II

L'IDENTITÉ EN TANT QU'ÉLÉMENT DRAMATIQUE

Dans le monde artistique, l'expérience personnelle d'un artiste et la création de son œuvre sont inséparables. Chaque œuvre porte une caractéristique de son créateur en termes technique ou thématique. La vision du monde de l'artiste est une conséquence de ses expériences personnelles et cette vision détermine la disposition artistique de celui-ci. En outre, parler de la vision du monde d'un artiste nécessite l'accentuation de l'influence de la société sur cette vision, car, comme nous l'avons déjà souligné, l'atmosphère sociale est l'un des plus importants facteurs de son essor esthétique. Paul Ricœur, dans son essai intitulé *L'Identité Narrative*, indique que « [Son] propos dans cet essai est de cerner la notion d'identité narrative, c'est-à-dire la sorte d'identité à laquelle un être humain accède grâce à la méditation de la fonction narrative. » et il ajoute :

J'ai rencontré ce problème à la fin de Temps et récit III, lorsque je me suis demandé, au terme d'un long voyage à travers le récit historique et le récit de fiction, s'il existait une expérience fondamentale capable d'intégrer les deux grandes classes de récits. J'ai alors formé l'hypothèse selon laquelle la constitution de l'identité narrative, soit d'une personne individuelle, soit d'une communauté historique, était le lieu recherché de cette fusion entre histoire et fiction. (1988, p. 295)

D'après ce que Ricœur déclare, l'histoire – ou bien « la biographie » comme « une histoire de la vie de l'écrivain » – et la fiction ont un lien indispensable fourni par « l'identité ». Ainsi, il serait convenable d'indiquer que dans tous les domaines de l'art, il est possible d'apercevoir un signe particulier qui représente le développement psychologique et social de son créateur. Ce lien entre l'œuvre et l'artiste nous permet de comprendre le processus de la création et la base des particularités de cette œuvre. C'est la raison pour laquelle, dans la partie précédente, nous avons essayé d'établir un cadre psychologique pour pouvoir mieux étudier le fond sociologique et la technique des œuvres de Genet. Dans les chapitres suivants, nous allons préciser ce fond et déterminer l'influence psychologique qui établit la composition technique et thématique de l'œuvre genettienne et particulièrement de sa pièce *Les Nègres*.

2.1. JEAN GENET LE DRAMATURGE

Genet fut un auteur qui s'intéressa à plusieurs domaines littéraires comme la poésie, le roman et le théâtre. Sa carrière commença avec *Le condamné à mort* et continua avec ses pièces jusqu'à la publication de son dernier roman, *Un captif amoureux* publié après sa mort. Cette diversité ne limite pas la présence de l'expérience personnelle de Genet, car elle existe dans toutes ses œuvres. Avant de parler des traces de cette expérience dans ses œuvres sous tous ses aspects, il faut préciser que la technique dramatique de Genet repose sur sa position de « l'autre ». Et nous allons voir que la structure de ses œuvres se crée à partir de cette technique.

Précisons tout de suite que la position sociale de Genet est basée sur « le conflit ». Ce conflit provient du fait qu'il se met dans une position lui permettant de faire face à tous les aspects de la société, précisément l'identité imposée à l'individu par la société. Ce problème de l'identité existe dans toutes ses œuvres et les domine toutes, ainsi Genet crée ses personnages, ses intrigues et sa langue d'après cette condition de « l'autre ». N'oublions pas que ses « identités » sociales comme « voleur », « homosexuel », « vagabond » sont la conséquence directe de cette identification imposée. Mais sa particularité émane de la manière dont il se rebelle contre cette identification en acceptant celle-ci et en l'utilisant à travers une expression perturbante afin que ses œuvres puissent représenter sa réaction sociale.

Toutes ces caractéristiques de Genet nous permettent de mieux comprendre le fondement de ses choix technique et philosophique à propos de ses œuvres, car, comme nous allons le constater dans les chapitres suivants, tous les aspects de son écriture sont influencés par sa réaction sociale : non seulement la base intellectuelle mais aussi la technique comme la langue, la composition, la mise en scène etc. Ces caractéristiques diffèrent Genet des autres.

La révolte contre le monde artistique pourrait expliquer la différence primordiale entre Genet et les dramaturges de son époque. Federman nous informe que dans ses *Lettres à*

Roger Blin, « [...] il [Genet] professe un certain mépris à l'égard de la majeure partie du théâtre contemporain. » Ce mépris est déclenché, évidemment, par le rejet de la société.

Federman précise :

[...] Genet, à travers son œuvre, s'oppose à tout théâtre – même s'il se prétend d'avant-garde – qui satisfait trop facilement la plupart des spectateurs et ne vaut au dramaturge comme aux acteurs que l'admiration empressée de cette partie de la société dont il flatte les instincts vulgaires. (1970, p. 697)

Si nous devons brièvement généraliser le théâtre genetien, nous pourrions remarquer que Genet, dans son théâtre, pratique la même méthode que celle qui est présente dans ses romans et ses poèmes. Il traite les sujets concernant « le monde de l'autre » avec une langue intentionnellement poétisée et soigneusement formée. Les personnages symbolisent chaque individu réel que nous pouvons rencontrer dans ce monde extraordinaire de « l'autre », et ils deviennent des représentations littéraires des expériences et des connaissances de Genet. Sa vision du monde est nourrie par sa « révolte » sociale, et parallèlement, il est toujours en révolte, mais cette fois, à travers ses œuvres, contre la littérature.

Genet écrit, certes, d'après ses expériences et il montre un côté troublant de la société, mais son but n'est pas essentiellement de transformer la société, de l'améliorer, ou parfois de la critiquer. « Genet n'est pas un réformateur » dit John Killinger dans son essai sur Genet, et il ajoute : « il déteste la société mais il ne veut pas la transformer ; et, particulièrement, il ne veut pas être accepté par la société, en même temps, il ne veut pas que celle-ci le pardonne et qu'elle lui dérobe son identité. »⁵ (1966, p. 215). Nous avons déjà souligné que le but essentiel de Genet était de trahir et de déranger la société qui l'avait rejeté dès sa naissance. Ainsi, il serait possible de dire que ses œuvres ne sont pas écrites pour critiquer la société mais pour montrer la réalité « troublante » de celle-ci dans une technique si bouleversante que le public en serait choqué.

⁵ Traduit par nous-mêmes.

Cette technique pourrait justement être généralisée sous le titre de « conflit ». En analysant les pièces de Genet, nous pouvons parvenir à la conclusion que le conflit existe dans le déroulement de ses œuvres et qu'il les domine. Federman, confirme que la haine – ce que nous définissons comme « le conflit » dans notre étude - entre deux adversaires est fondamentale quant au sujet traité dans les œuvres genetiennes :

« Le héros tragique délicatement nargue son destin. Il l'accomplit si gentiment que l'objet cette fois ce n'est pas l'homme, mais les dieux »

C'est de cette façon que les pièces de Genet révèlent l'Ennemi commun et, ce faisant, évoquent et réaffirment la raison fondamentale de la haine entre les hommes ou entre les groupes adverses – blancs contre noirs, patronne contre bonne, oppresseur contre opprimé, souteneur contre prostitué ou, pour employer le vocabulaire de Genet « caïd » contre « mec ». (1970, p. 701)

Classifier Genet en termes de dramaturgie serait impossible car sa technique et sa langue se diffèrent des autres avant-gardes comme Ionesco ou Beckett. Dans son essai, Thomas B. Markus divise l'Avant-Garde contemporain français en deux groupes : ceux qui accentuent l'importance de la langue (Audiberti, Schédadé et Vauthier) et les autres qui accentuent l'importance du geste (Ionesco, Beckett, Adamov). Et à propos de la position artistique de Genet parmi ces dramaturges, Markus nous informe que « Bien qu'il ne soit pas considéré parmi les écrivains proéminents de l'absurde, Jean Genet appartient justement au premier car son approche est verbale, et sa technique est proche de celui-ci »⁶ (1962, p. 209). Cette déclaration nous montre l'importance de la langue dans son œuvre.

Il serait avant tout convenable de préciser qu'il est possible d'étudier une pièce sous deux dimensions : « l'écriture » (le texte) et « la mise en scène » (la représentation). Nous allons étudier, nous, chacune des deux dimensions séparément, l'écriture et la mise en scène, pour mieux appréhender les différences fondamentales de la dramaturgie genetienne. Précisons à ce stade que ces deux dimensions ne sont pas entièrement dissociables. Toutefois, il nous semble utile de souligner l'importance de l'écriture – du

⁶ Traduit par nous-mêmes.

texte - parce qu'il faudrait accepter que la langue de Genet l'emporte sur la mise en scène bien que celles-ci s'unifient et se nourrissent sur scène.

Toutes ses caractéristiques sont influencées par son passé hors du commun. Sa position sociale destructive dans la société a créé en lui une identité artistique par laquelle il s'exprime en s'opposant aux « valeurs conventionnelles » : « [...] Sartre suggère qu'il [Genet] écrivit d'abord dans un état somnambulique, puis pour subjuguier la société conventionnelle (« le Juste ») en subvertissant les valeurs ordinaires, et toujours en prison ou à l'ombre de la prison. » (White, 1993, p. 380) Cette image de la prison fut toujours présente, soit dans ses œuvres, soit dans sa vie. Et comme il a toujours été un hors-la-loi, il a fait de sorte que son écriture soit et reste en conflit avec la littérature contemporaine. Ainsi, ses pièces sont contre le théâtre de l'époque puisque ce théâtre n'était pas « capable » de choquer le public mais, au contraire, était au service de ce dernier.

Son œuvre et sa position sociale en tant qu'un « autre » ont un rôle indéniable dans tous les aspects de son identité littéraire. La « haine » envers la société et ses valeurs, que nous avons déjà soulignée plusieurs fois, provoque une attitude destructive qui, dans le cas d'un poète comme Genet, peut être exprimée seulement à travers la langue, sans oublier que la langue est aussi une valeur sociale. Par conséquent, la destruction de la langue – spécifiquement la langue française dans l'expression genettienne – s'avère inévitable. Vu que c'est sa position sociale qui déclenche sa technique littéraire, il serait raisonnable de dire que cette attitude destructive envers la langue française – et la littérature contemporaine en général – pourrait provenir d'une réaction sociale. Worton, dans son essai, nous informe que même treize ans après la rédaction des *Nègres*, Genet continue à considérer « la destruction de la langue comme l'une des manières principales d'ébranler la supériorité du pouvoir colonial et ainsi de mettre fin à l'oppression. »⁷ (1978, p. 171)

⁷ Traduit par nous-mêmes.

2.1.1. La poésie et le théâtre genétien

Genet est un romancier, dramaturge mais avant tout un poète, ce qui explique pourquoi son style est fortement imprégné du langage poétique même quand il écrit des romans ou des pièces. Cette préférence ne résulte pas seulement d'une intention esthétique mais d'une prise de position identitaire puisqu'au sujet de sa position politique il dit ouvertement qu'il « ne veu[t] rien publier sur la France » et s'explique ainsi : « Si je publie quelque chose sur la France, je passerai pour un intellectuel. Je suis un poète. Pour moi, défendre les Panthères et les Palestiniens s'accorde avec ma fonction de poète. » (White, 1993, p. 559). Nous pouvons apercevoir dans cette citation que même dans le domaine politique, Genet est présent avec sa « fonction de poète ». Ce n'est pas seulement sa langue et cette fonction de poète mais aussi sa technique unique en termes de mise en scène qui définit Genet comme un auteur particulier parmi les autres.

C'est en étudiant l'écrivain Genet que Sartre déploie le plus de sensibilité et d'ingéniosité, non tant en proposant des concepts qu'en décrivant les qualités de son style. Genet, dit-il, procède par inspiration, à la manière d'un poète. [...] Tous les livres de Genet doivent donc être considérés comme des poèmes, à l'exception de *Journal du voleur*, qui est avant tout un commentaire sur ses écrits. (White, 1993, p. 379)

La poésie et son identité de poète peuvent donc être considérées comme le fondement de son écriture. Dans une interview avec Hubert Fichte, Genet confirme que son but essentiel était « de façonner la langue française et la rendre aussi belle que possible. Le reste n'avait pas d'importance du tout. »⁸ (Cité dans Worton, 1978, p. 170) Dans cette affirmation, le but essentiel de Genet au sujet de la langue et de son écriture est clairement exprimé. Mais la déclaration subséquente de Worton accentue une autre dimension de Genet : « il [Genet] choisit d'accepter la langue française non seulement comme sa langue maternelle mais aussi comme la langue d'une entité qui porte le jugement sur lui. » Ainsi, la langue est une alliée aussi bien qu'elle apparaît comme l'« arme » de son « ennemi ». Cette arme est une valeur profonde de cet ennemi qu'il faut détruire, transformer et manipuler pour qu'elle serve à celui sur lequel elle porte le jugement. Comme il l'explique dans

⁸ Traduit par nous-mêmes.

l'Introduction de l'édition française de *Soledad Brothers* de George Jackson, « utiliser l'arme d'un ennemi contre celui-ci »⁹ (Worton, 1978, p. 170) est la seule solution pour un « autre » :

...sa haine de l'homme blanc, [le Noir] ne peut la dire qu'au moyen de cette langue qui appartient également au Noir et au Blanc mais sur laquelle le Blanc étend sa juridiction de grammairien...[le Noir] n'a donc qu'une ressource : accepter cette langue mais la corrompre si habilement que les Blancs s'y laisseront prendre. (Worton, 1978, p. 170)

Pour comprendre la position de Genet dans cette situation, il est suffisant de remplacer le sujet de cette citation par « Genet ». Pour un poète qui est aussi un « autre » il n'existe qu'une seule réaction : d'abord il doit découvrir l'arme la plus efficace de son ennemi, l'accepter et à la fin la corrompre. C'était aussi son but au sujet de la société et de sa position dans celle-ci. C'est la raison pour laquelle il serait propre à dire que la langue est « son arme la plus efficace ». Manipuler et transformer la langue et l'utiliser contre la société pour laquelle cette langue est une valeur « précieuse », constitue les composants textuels de ses œuvres. S'il faut clarifier cette logique en une phrase, il serait suffisant de citer Genet avec ses propres mots : « *La poésie est l'art de servir de la merde et de vous la faire bouffer.* » (Cité dans White, 1993, p. 380)

Cette intention de « détruire » la langue et la recréer avec des mots vulgaires et perturbants est certainement une conséquence de son attitude sociale. Dans la partie précédente, nous avons indiqué que Genet avait « un projet de s'identifier » d'après sa position hors-la-loi : il accepta les accusations et condamnations sociales et il les utilisa contre la société pour la choquer et détruire cette identité imposée par celle-ci. Il garde la même attitude envers la littérature. Ainsi, nous pouvons remarquer que sa langue littéraire est influencée par cette « révolte » : dans toutes ses œuvres, Genet utilise une langue esthétique pour traiter des sujets perturbants et choquants. En bref, il détruit la langue et il la transforme en « une poésie ».

⁹ Traduit par nous-mêmes.

Appeler une prison un palais, un voleur un prince, une prostituée une amante, c'est faire de la prison, du voleur et de la prostituée des objets de beauté. C'est ainsi que le langage devient un moyen d'embellir la laideur. Il permet au poète d'ennoblir la matière de ses poèmes, d'en masquer la vulgarité jusqu'au moment choisi pour la révéler. (Federman, 1970, p. 707)

Cette citation souligne l'attitude de Genet envers la langue. Mais pour mieux comprendre cette attitude, il faut bien préciser ce que « l'objet de beauté » et « la vulgarité » signifient dans la dramaturgie genettienne. Nous avons souligné que la langue, étant une valeur sociale, est transformée en une arme littéraire dans son expression. Pour accomplir cette transformation, Genet prend le mot, le dérober du sens original, et en fait un « objet de beauté » suivant sa vision d'un « autre ». Il garde seulement l'effet poétique de la langue pour préserver l'attraction littéraire. Bref, la laideur de la société devient la beauté de « l'autre ».

Dans toutes les œuvres de Genet, nous pouvons remarquer que le texte est formé de « beaux » mots méticuleusement choisis pour créer une belle structure littéraire. Mais dans le cas de Genet, il faut préciser ce que « l'objet de beau » signifie : « La création de l'objet ou de l'acte beaux, de la personne belle ne dépend pas exclusivement des matériaux dont ils sont faits mais de la manière dont ces matériaux sont traités. » déclare Federman (1970, p. 708). Et d'après cette citation, nous pouvons souligner la notion principale de Genet : la création de l'objet beau – de la poésie – ne dépend pas exclusivement des matériaux – des mots tels qu'ils sont – mais de la manière dont ces matériaux sont traités – la manière dont le mot est vidé de son sens et est utilisé.

Nous avons vu ci-dessus l'importance et la signification de la langue dans la dimension écrite du théâtre genettien. Dans une autre, à savoir le théâtre sur scène, cette technique littéraire est présentée par des éléments dramatiques comme les personnages, les dialogues et les monologues. La langue projette cette intention destructive de l'auteur à travers les dialogues et monologues. Vu que la langue est transformée et a désormais une autre signification dans le texte de Genet, on pourrait dire que les personnages aussi deviennent des « symboles » personnels de l'auteur. Thomas B. Markus nous informe

que Genet « voulait exprimer sa vision personnelle à travers la communion. Pour invoquer cette communion, il a recours à la métaphore. Le fait que ses métaphores soient plutôt verbales que visuelles justifie qu'il se proclame en tant que poète. » (1962, p. 210) Et dans les pages suivantes de son article, Markus précise que : « Les pièces de Genet n'étaient pas composées de personnages en action mais de symboles qui se communiquent subjectivement. »¹⁰ (1962, p. 211) Ces deux déclarations de Markus nous montrent l'importance indéniable de « la langue » et aussi de « la structure dramatique » de ses pièces. Comme son écriture et ses personnages, les éléments scéniques portent une valeur particulière : représenter ce que Genet veut mettre sur scène. Les personnages et les dialogues de ses pièces sont en fait les expressions – ou bien nous pouvons dire les symboles – personnelles de Genet. « Les paroles ne communiquent rien. Elles évoquent et invoquent et, de plus, elles expriment des litanies et des adorations. N'étant plus un simple moyen de diffusion d'idées ou de sentiments, le langage devient une entité indépendante de son contenu. [...] » (Morf, 1969, p. 30)

Plusieurs critiques indiquent que la langue de Genet « guidait » les spectateurs vers une illusion dans laquelle il voulait les « choquer » avec des mots « beaux ». « Genet présente donc d'abord aux spectateurs un monde familier, quoiqu'un peu éloigné d'eux et il finit par leur exposer une partie de ce monde qu'ils n'oseraient guère imaginer différent ni même possible. » (1970, p. 709) souligne Federman. Il « utilise le langage comme un ornement séduisant pour attirer le lecteur au cœur de son poème et, de là, lui en révéler toute la fausseté vulgaire qui n'a servi qu'à cacher la matière veule qu'il enrobait. C'est un moyen de faire admettre au lecteur (ou spectateur) ce qu'ordinairement il essaie d'ignorer. » (Federman, 1970, p. 707) Son talent littéraire, sa « fonction poétique » créent un mystère dans lequel les spectateurs sont « obligés d'expérimenter » une « illusion » troublante présentée dans ses pièces. C'est la langue poétique qui établit ce mystère.

Nous avons essayé d'indiquer que le texte et la représentation n'étaient pas séparables et insisté sur l'importance de la langue dans les œuvres de Genet. La langue est la base de son expression littéraire, certes, mais cette déclaration ne signifie pas que la langue est le

¹⁰ Traduit par nous-mêmes.

seul niveau littéraire qui détermine l'effet frappant de ses œuvres. Un autre niveau qui constitue la dimension « sur scène » est spécifiquement important dans son théâtre. La mise en scène des pièces de Genet est formée avec la même intention que celle de la formation de la langue. Genet prend une position contre les attentes conventionnelles au sujet de la scénographie :

[...] Genet va à l'encontre d'une tendance largement répandue dans le théâtre et ses pièces deviennent non seulement le véhicule de ses idées, mais aussi le moyen de redonner au théâtre une orientation supérieure, plus significative. Ses pièces font naître chez le spectateur un enthousiasme intellectuel, et, qui plus est, donnent à tous le sentiment de participer à quelque chose de neuf, d'extraordinaire : le public est comme transfiguré ; il devient une secte. Genet, en somme, a tenté de retourner à ce qu'il considère être la source première du théâtre : *le rite* et, plus spécifiquement, *la messe* qui éveille ce sentiment de communion essentiel à tout grand théâtre. (Federman, 1970, p. 698)

Les éléments dramatiques du théâtre genétien ont une valeur précise outre leurs fonctions originelles. Ils se vident de leurs caractéristiques et ils deviennent des symboles personnels, des pensées et des expressions sur scène afin de créer un « sentiment de communion » qui s'impose au stade même de la perception du spectateur.

2.1.2. Le rite et le théâtre genétien

La vision du théâtre de Genet, comme ses œuvres en général, ne peut pas être classée sous un mouvement littéraire. Vu que ses œuvres furent toujours « en révolte » contre la littérature de l'époque, il ne serait pas faux de dire que son théâtre est « discordant » avec ses contemporains. « D'un point de vue plus général, les pièces de Genet sondent le tissu social, sans exciser les tumeurs ; localisent les conflits, sans les résoudre. » (1993, p. 421) déclare White et résume le fond philosophique de son théâtre. Bien qu'il n'essaie pas de composer ses pièces d'après une réflexion philosophique, il est évident qu'il traite les sujets concernant la situation sociale de « l'autre ». L'argumentation ou bien la représentation d'une idée philosophique manquent dans ses pièces. Nous allons voir que ce manque de l'argumentation existe dans un autre mouvement dramatique : le théâtre de l'absurde par lequel le théâtre contemporain était dominé pendant les années soixante. Tout d'abord, nous pouvons indiquer que le théâtre genétien et le théâtre de l'absurde ont

plusieurs aspects communs : les deux sont considérés comme des théâtres « anti-littéraires » et « avant-gardes ». Mais en même temps, il faut ajouter qu'en terme de méthode et de point de vue, il est nécessaire de distinguer les différences entre ces deux courants dramatiques.

Précisons tout de suite que le théâtre de Jean Genet se diffère du théâtre de l'absurde, et que celui-ci se diffère de l'absurde, du mouvement philosophique et dramatique présenté par des écrivains comme Camus ou Sartre. Il faudrait avant tout préciser la position littéraire de ces mouvements dramatiques. Esslin nous informe que ces deux auteurs et le théâtre de l'absurde se distinguent sur un point primordial : « ils [Sartre et Camus] exposent leurs sentiments de l'irrationnel de la condition humaine sous la forme d'un raisonnement lucide et logiquement construit, alors que le Théâtre de l'absurde exprime son sens de cette même condition et démontre ce que la raison a d'inadéquat, en abandonnant délibérément les démarches rationnelles et la pensée discursive » (1963, p. 20) Dans le théâtre de l'absurde, les éléments qui avaient toujours été considérés nécessaires – comme le dialogue, l'intrigue, la mise en scène etc. – sont modifiés pour qu'ils puissent présenter « l'absurdité » de la vie sur scène: « Le Théâtre de l'Absurde a renoncé à argumenter de l'absurdité de la condition humaine, il la *montre* simplement dans l'existence, c'est-à-dire que des images concrètes illustrent sur scène l'absurdité de l'existence. » (Esslin, 1963, p. 21) Plutôt qu'une argumentation philosophique sur « l'absurde », le théâtre de l'absurde cherche à « reproduire l'absurde en tant que tel ». Les éléments dramatiques deviennent les symboles de « l'absurde » sur scène. Et Esslin explique le fondement de ce théâtre en le comparant avec un autre théâtre contemporain qu'il appelle « l'avant-garde poétique » :

« L'avant-garde poétique » table autant que le Théâtre de l'Absurde sur la fantaisie et la réalité rêvée. Il fait également peu de cas des personnages ou la nécessité de l'intrigue. Cependant, fondamentalement, « l'avant-garde poétique » représente une autre tendance : elle est plus lyrique et beaucoup moins violente et burlesque. [...] [Elle] donne une part beaucoup plus grande au discours poétique conscient, elle aspire à des pièces qui sont effectivement des poèmes, des images composées d'un riche enchaînement d'associations verbales. (1963, p. 22)

« Le Théâtre de l'absurde, par contre » dit Esslin, « vise à une dépréciation radicale du langage au profit d'une poésie qui surgit d'images de scène concrètes et directes. Bien que subordonné, l'élément du langage joue cependant dans cette conception une part importante, mais ce qui *se passe* sur scène dépasse et contredit souvent les *mots* prononcés par les personnages. » (1963, p. 22) Nous allons voir dans ce chapitre que cette modification des éléments théâtraux existe aussi dans le théâtre genétien. Mais dans le cas de Genet, l'intention est autre.

Contrairement au théâtre de l'absurde et à des écrivains comme Camus ou Sartre, Genet ne s'intéresse ni à « l'absurdité de la vie » ni à une réflexion philosophique sur l'absurde. Nous avons déjà précisé dans le chapitre précédent, qu'il s'intéresse plutôt à la condition de « l'autre ». À la base de sa technique dramatique, il se diffère du théâtre de l'absurde en termes de « langue » et de « mise en scène ». Il a plusieurs aspects communs avec le théâtre de l'absurde, certes, mais dans ses pièces, il préfère aussi conserver les aspects plutôt « antiques » ou bien « classiques » du théâtre. Et nous allons insister sur le point précisément important et différent entre ceux-ci qui est à la base, la langue et l'identité de poète de Genet. En bref, nous pourrions dire que Genet nourrit ses pièces de quelques caractéristiques communes à ses contemporains et en même temps, il garde l'effet poétique de son écriture.

Au niveau de la mise en scène, le théâtre de l'absurde présente une disposition du décor discordante et inharmonieuse avec la pièce entière. Dans la plupart des cas, le décor est minimal et cherche à représenter l'absurde. Par exemple, dans *En Attendant Godot*, Beckett utilise une scène presque vide, sans décor précis, alors que dans quelques pièces de Genet, comme nous voyons dans *Les Bonnes*, *Le Balcon* et même dans ses pièces visuellement minimalistes comme *Les Nègres*, le décor est bien établi et est en accord avec la pièce entière. Le décor, l'objet, le costume – bref, les éléments visuels dramatiques – contrairement aux absurdes, ont chez lui une signification précise qui a un rôle représentatif dans l'intégrité de la pièce. Avant tout, ils exposent la société, l'époque ou la condition sociale d'un groupe. Pour préserver cette signification précise du décor, Genet exige qu'ils soient modifiés d'après la société où la pièce est représentée :

« Le décor des *Bonnes*. Il s'agit simplement, de la chambre à coucher d'une dame un peu cocotte et un peu bourgeoise. Si la pièce est représentée en France, le lit sera capitonné – elle a tout de même des domestiques – mais discrètement. Si la pièce est jouée en Espagne, en Scandinavie, en Russie, la chambre doit varier [...] » (Cité dans Chesneau, 1973, p. 1141)

Cette nécessité de la modification du décor nous indique l'importance de l'authenticité pour Genet afin que l'efficacité de la pièce soit préservée même dans les autres sociétés hormis la société française et que le spectateur dise : « Voilà l'image et le Reflet de *Ma* société, celle dans laquelle je respire ici et maintenant » (Chesneau, 1973, p. 1141). Et comme pour le décor, nous pouvons voir que Genet a la même intention sur l'objet et le costume. À propos du costume présenté dans *le Balcon*, par exemple, Genet explique :

« [...] Contrairement à ce qui a été fait à Paris, les Trois Figures (Evêque, Juge, Général) seront revêtus des uniformes, ou habits, en usage dans le pays où se joue la pièce. En France, il fallait un juge rappelant ceux de nos Cours d'assises et non un juge emperruqué : il fallait un Général au képi étoilé ou cerclé de feuilles de chênes et pas une espèce de Lord Amiral. Que les costumes soient excessifs mais non méconnaissables.

...Les photographes (dernier tableau) doivent porter la tenue et prendre les manières des jeunes gens les plus délurés de l'époque et du pays où – et quand – sera jouée la pièce. En France, en 1966, il fallait des Blousons Noirs en cuir et des blue-jeans. » (Cité dans Chesneau, 1973, p. 1141)

De plus, il faut préciser que la conception théâtrale de Genet, en termes de dramaturgie, est aussi particulièrement différente de celle du théâtre de l'absurde. Pour Genet, le but essentiel du théâtre « est justement de donner aux assistants un sens plus profond d'eux-mêmes, une conscience plus aiguë de leurs rapports les uns avec les autres, même si ces rapports se fondent sur un mal moral ou social. » (Federman, 1970, p. 698) Dans ce sens, pour établir une telle technique, Genet retourne à « la source première du théâtre » : le rite. Mais qu'est-ce que *le rite* signifie dans le théâtre de Genet ? Federman affirme que « plutôt que le rite même, c'est l'efficacité du rite qui fascine Genet » tout comme « il recherche dans son œuvre les *effets* de la beauté plutôt que la beauté elle-même. » (1970, p. 698)

« Sur une scène presque semblable aux nôtres, sur une estrade, il s'agissait de reconstituer la fin d'un repas. À partir de cette seule donnée qu'on y retrouve à peine, le plus haut drame moderne s'est exprimé pendant deux mille ans et tous les jours dans le sacrifice de la messe. Le point de départ disparaît sous la profusion des ornements et des symboles qui nous bouleversent encore. Sous les apparences les plus familières – une croûte de pain – on y dévore un dieu. Théâtralement, je ne sais rien de plus efficace que l'élévation. » (Cité dans Federman, 1970, p. 689)

Dans cette déclaration, nous pouvons remarquer qu'il s'agit là de l'importance de « l'efficacité » d'une action plutôt que l'action elle-même : l'efficacité de l'élévation continue même si « le point de départ disparaît sous la profusion des ornements et des symboles [...] ». La conséquence d'une action précède l'action elle-même, en d'autres termes, l'action se soumet au rituel. Et pour Genet, c'est la meilleure forme de représentation sur scène. Dans sa dramaturgie, c'est « l'effet dramatique exalté » de l'action qui accentue ce qu'il veut présenter sur la scène : une illusion dramatique. Et comme nous allons l'étudier, ses personnages, l'intrigue de ses œuvres, le décor, le lieu, la composition de la scène, le style d'écriture etc. représentent, sans « motivation religieuse », cette illusion dans une représentation rituelle.

Les paroles [la langue] sont évidemment un élément indispensable du rite. Elles apportent un effet auditif soutenu dont le rythme peut devenir incantatoire. Elles possèdent de nombreuses possibilités de dépaysement et une puissance de suggestion envoûtante. Mais cela seulement à condition qu'elles soient, comme les gestes, radicalement coupées du monde quotidien, positif, et logique. (Morf, 1969, p. 24)

Dans notre étude, nous allons utiliser le mémoire d'André Morf intitulé *Le Rituel Comme Technique Dramatique Chez Jean Genet*, dans lequel il présente une étude détaillée de l'aspect rituel chez Genet et nous montre tous ces aspects dramatiques de l'écrivain. Il étudie le lien entre le rite et le théâtre genétien et il divise les éléments dramatiques sous quatre titres : « le Geste », « la Parole », « le Costume, le maquillage et le Masque » et « la Scène et le Décor ». Dans notre étude, nous utiliserons ce regroupement pour mieux définir la relation entre Genet et le rite. D'après cette étude détaillée, nous allons étudier l'aspect rituel de la pièce simplement sous deux titres principaux : « La langue » (la Parole et le Geste) et « la mise en scène » (le Costume, le maquillage, le Masque, la Scène et le Décor).

Avant de distinguer ce lien, il faut bien préciser ce que « le rite » signifie en dehors de la littérature, et après, il serait plus facile de spécifier dans quels aspects le rite et le théâtre genétien s'unissent. Federman décrit le rite comme « une série d'actions fixes dont le but est de perpétuer l'essence d'un événement originel de la vie d'un peuple – événement qui se situe dans un passé assez vague – établissant une relation entre ce peuple et le surnaturel. [...]» (1970, p. 704) Le rite, à la base, est une activité pratiquée, par exemple, dans les fêtes anciennes ou dans les cérémonies religieuses et culturelles. Elles sont pratiquées par plusieurs participants dont l'intention est de « s'éloigner du monde concret » avec l'aide de, comme André Morf le souligne dans son étude, certains éléments visuels, actions, ou paroles. Dans une cérémonie, – ou bien dans un rite - le but d'un participant est de « se purifier » de son identité, de son existence matérielle pour « s'élever » au niveau mystique et pour arriver à une dimension divine.

Le rite permet aux humains de dépasser la nature physique afin d'approcher un monde mythique ou sacré. Il leur assure un passage magique de la distance autrement infranchissable qui divise ces deux domaines. Pour que le rite soit efficace, il importe donc d'éviter tout ce qui est profane, et d'atteindre une pureté d'imagination mythique. (Morf, 1969, p. 1)

Une grande partie du rite est consacrée à « l'annihilation du moi ». À travers le rite les participants s'unissent afin d'établir une unification mystique et grâce à cette annihilation, ils deviennent des « valeurs symboliques divines ». Tous les aspects pratiques et concrets de ces participants sont sacrifiés pour créer une unité de symboles : « L'apparence extérieure des participants, les objets qu'ils manient, le lieu où ils se trouvent, ainsi que leur état d'esprit doivent subir une mutation rituelle qui les coupe de l'ordre des réalités positive et logique et leur donne une valorisation symbolique. » (Morf, 1969, p. 2) Selon ce que nous avons précisé dans le chapitre précédent, cette transformation de l'individu en un symbole divin dans un rite peut être considérée comme la transformation du personnage de Genet en ses symboles personnels.

Dans son étude, Morf indique que la signification et la valeur des gestes et des paroles doivent être éliminées. L'apparence est « modifiée » avec le maquillage ou des masques et la scène doit être irréaliste pour que le rite soit efficace. « La disparition de l'identité des participants du rituel est nécessaire pour que la force occulte puisse œuvrer à travers eux. » (Morf, 1969, p. 4) Ainsi, le participant est éloigné de ses propres caractéristiques, ses pensées et ses actions. Il forme ensuite, avec d'autres participants purifiés de leurs qualités matérielles, une unité spirituelle. Enfin, tous les participants s'unifient dans une pensée ou une émotion commune. « Cette émotion est magnifiée par l'apport de multiples réponses individuelles qui se fondent pour créer un ensemble homogène de sentiments qui appartiennent simultanément à chacun et à tous. » dit Federman, et il ajoute : « C'est là l'essence du rite. » (1970, p. 699)

Dans cette perspective, nous pouvons déclarer que le rite et le théâtre – et plus particulièrement, dans notre étude, le théâtre genétien - ont quelques caractéristiques similaires. « Le participant » d'un rite et « l'acteur » d'une pièce sont semblables. Mais il faut distinguer la séparation entre ces deux éléments puisque le rite et la « performance dramatique » sont des domaines différents. Webb, dans son article propose une différence entre ceux-ci en termes de performance :

Dans le rituel, la performance est acceptée comme l'actualisation. Dieu, l'âme ou l'ancêtre ne sont pas représentés par un acteur-participant, mais ils se rendent présents chez l'acteur lui-même. (Parfois, ce procédé aboutit à la possession.) Dans ce sens, *quelque chose se passe*. D'autre part, l'acteur dans une performance dramatique représente son personnage. À la base, le théâtre est une fiction. Entre le rituel et le théâtre la différence est la même que celle qui est entre la manifestation et la mimesis. [...] Le participant dans le rituel *croit* tandis que le spectateur dans une performance théâtrale « suspend sa non-croyance »¹¹ (1979, p. 452)

Dans cette citation, Webb déclare que la différence entre « présenter une pensée ou une action telle qu'elle est » et « l'imitation d'une réalité » est la base de cette différence entre le rite et la performance dramatique. Le théâtre peut être influencé par le rite, certes, mais il faut accepter qu'ils ne sont pas des domaines complètement identiques, ils sont plutôt

¹¹ Traduit par nous-mêmes.

comme « deux pôles d'un continuum à l'intérieur de la catégorie générale de la performance. »¹² (Webb, 1979, p. 453) Comme nous allons étudier prochainement, ce qui nous intéresse au sujet du rite est la progression parallèle de celui-ci avec la performance dramatique chez Genet.

Nous avons déjà indiqué le rôle du participant dans un rite et du personnage dans le théâtre genétien : il sacrifie son caractère pour s'unir dans une idée ou une émotion. Mais comment adapter les autres éléments visuels significatifs comme le décor, le maquillage et les objets « au rite dramatique » ? Dans les pièces de Genet, « La scène, [...], perd ses limites physiques pour devenir un endroit imaginaire où tout est relatif. » et « Quant aux objets qui s'y trouvent, [...] ce n'est pas en vertu de leur dimension et de leur nature qu'ils se définissent. » (Morf, 1969, p. 52) Cette déclaration met en évidence la nécessité d'éloignement du personnage et de l'objet de leur dimension physique afin que l'objet et le lieu perdent leurs propres caractéristiques et assument un rôle symbolique et parfois mythique.

Dans ses autres pièces, il est possible d'apercevoir que la même structure est présentée par les autres éléments dramatiques comme les tirades, les dialogues ou les monologues. Un personnage *des Nègres*, Archibald, manifeste le « départ pour un domaine mythique » - comme Morf souligne - avec ces mots : « Tout, ici...ici ! se passera dans le monde délicat de la réprobation. Si nous tranchons des liens, qu'un continent s'en aille à la dérive et que l'Afrique s'enfonce et s'envole...mais qu'elle parte ! » (Cité dans Morf, 1969, p. 53) Les personnages et le niveau visuel ont une caractéristique commune : ils manipulent le réel et lui attribuent des significations mystiques. « Deux idées principales se dégagent de ces tirades. » déclare Morf, et il ajoute : « Il s'agit, d'abord, d'une coupure absolue avec la terre, avec les limites physiques du monde réel. De plus le rite se passe dans un domaine où les mouvements et les distances sont relatifs et les objets irréels et faux. [...] » (1969, p. 53) Le rituel de ce « passage entre la dimension réelle et imaginaire » est une caractéristique fondamentale du théâtre genétien. Les éléments dramatiques perdent leurs propres fonctions et deviennent ainsi un symbole du rite sur scène. Dans *les Paravents*,

¹² Traduit par nous-mêmes.

par exemple, les quatre niveaux de la scène qui symbolisent le passage entre la vie et le royaume de la mort est un bon exemple de cette irrealisation des éléments dramatiques. La scène perd ses qualités pratiques et à la fin, la signification d'un élément « physique » est transformée en un symbole « imaginaire » de l'écrivain.

Rappelons que Genet essaie d'établir une illusion précise dans ses pièces. C'est à travers les éléments du « rite » que Genet présente cette illusion sur scène. Sa langue et le rite dans ses œuvres représentent sa vision du théâtre : « [...] pour lui, [...] le théâtre est avant tout un monde imaginaire, inconciliable avec la réalité. » (Federman, 1970, p. 705). La manipulation de la langue accompagnée par les éléments du rite forme cette illusion : « Genet attire le spectateur dans le mal comme les participants d'un rite religieux sont entraînés à devenir le dieu qu'ils adorent. » (Federman, 1970, p. 706) Ainsi, d'après les caractéristiques du rite, son attitude envers la langue et sa vision artistique présentée dans la dernière citation, il serait convenable de dire que tous ces aspects dramatiques s'unissent et forment la base de son théâtre. Ses personnages sont « purifiés » de leurs caractéristiques afin de devenir des symboles – comme nous y assistons dans un rite. Nous pouvons aussi noter que son théâtre représente l'imaginaire plutôt que le réel puisque « le rite » et « une langue manipulée » produisent un effet d'imaginaire. Et Genet préserve cet effet pour frapper le spectateur avec la réalité au cours de la représentation de « l'imaginaire ».

[...] Ils [les gestes] transforment les actions réelles en cérémonies solennelles ; ils vident les personnages de leur individualité pour en faire des fantoches hiératiques et archétypiques ; ils débarrassent le lieu rituel des limites physiques et l'investissent de l'étendue et des objets requis par la cérémonie. Enfin ils viennent à l'aide de la parole en ajoutant à sa puissance auditive une force visuelle afin de la rendre plus efficace dans les fonctions rituelles qui lui sont propres. (Morf, 1969, p. 22)

Il est possible de trouver plusieurs exemples qui expliquent comment Genet avait utilisé ces procédés du rite dans ses œuvres. Dans notre étude, nous méditerons plutôt sur *les Nègres*, et d'après toutes les informations que nous avons soulignées dans ce chapitre, nous essaierons d'établir un fond littéraire et dramatique de cette pièce.

2.2. LES NÈGRES EN TANT QUE PIÈCE GENETIENNE

Étudier une pièce comme *les Nègres*, particulièrement la situer parmi les diverses pièces de l'auteur, nous montrerait une qualité définitive de Genet à propos de son identité d'écrivain. Quand un ami lui demanda d'écrire une pièce sur les Noirs, il déclarait, dans la phrase bien connue de l'introduction *des Nègres* : « [...] Mais qu'est-ce que c'est donc un noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur ? ». Ce qu'il exprime dans cette simple question peut être le meilleur résumé de son attitude sociale. Précisément au sujet de « l'autre » et du problème de l'identité que nous allons étudier profondément dans la partie prochaine, il est évident que son approche personnelle n'est qu'une réaction contre « l'illusion créée par la société » ou bien « la classification sociale de l'autre par la société ». Ce n'est pas une idéologie ou une position politique qu'il présente dans ses œuvres. Étant donné qu'il s'est toujours abstenu à s'engager à la politique et à s'intéresser aux problèmes sociaux ; il serait convenable d'insister sur le fait qu'il ne cherchait pas un moyen de défendre un groupe ethnique ou de représenter les problèmes de celui-ci dans ses pièces. Bref, plutôt qu'une critique sociale, ses pièces sont des « créations artistiques de la réalité sociale étonnante ». De plus, son attitude influença sa technique littéraire : plus qu'un écrivain engagé, comme nous en avons parlé dans la partie précédente, il est plutôt un poète qui analyse la société, trouve ses défauts et les présente dans son œuvre. Ainsi, il est possible de dire que *les Nègres* est une représentation de la réalité sociale. Mais avant tout, il faut bien définir la distinction entre une représentation de la réalité et la critique sociale car comme nous allons le voir, au lieu de « critiquer ou améliorer » la société, Genet montre les défauts de celle-ci à travers une « catharsis » violente et vulgaire :

Les pièces de Genet ne visent donc pas à une purgation de la haine, sauf peut-être chez Genet lui-même, s'il faut en croire Sartre lorsqu'il dit que, pour Genet, écrire est une forme de catharsis personnelle. C'est pourquoi il est faux d'affirmer – en dépit de certains critiques – qu'une pièce comme *Les nègres* ait été écrite pour exorciser les blancs d'une fausse image des noirs. Un tel argument revient à dire que Genet est un moraliste et que l'exorcisme constitue l'intention morale de ses pièces. Certes, c'est bien la seule façon dont un public bourgeois peut accepter le théâtre de Genet : en le restituant dans le cadre de sa propre moralité. (Federman, 1970, p. 701)

Comme Federman indique dans cette citation, considérer Genet comme un moraliste ou bien un artiste qui vise à critiquer la société pour l'améliorer serait futile. Même si Genet semble critiquer la société dans ses œuvres dont le sujet est « une problématique sociale », son but essentiel est d'achever une « catharsis personnelle » en face d'un public qu'il déteste. Les conséquences de ses œuvres qui peuvent être considérées comme une critique sociale ne l'intéresse jamais.

2.2.1. Une Question de l'identité : « le Noir » dans *les Nègres*

Au lieu d'étudier une oppression politique, Genet recherche la situation – ou bien la réalité sociale – des Noirs, et il la met sur scène « sans censure » ; à savoir, il questionne tout ce que la société française impose aux Noirs. Il questionne le terme « noir » en tant que définition « ethnique » : « C'est de quelle couleur ? » demande-t-il. Ce mot, pour Genet, ne signifie qu'une manière de définir « l'autre » à travers la perspective blanche d'une société blanche qui l'avait toujours méprisé. « Le noir » signifie pour Genet « un groupe opprimé et aliéné par la société blanche » et par cette aliénation, le conflit s'institue au sein de la pièce. Et pour montrer ce conflit, Genet accentue cette « identité imposée » des Noirs dans la pièce :

C'est plutôt que les Blancs ont créé une situation dans laquelle les nègres n'ont pas d'autre choix que d'être nègres, non parce qu'ils ont agi de façon à le mériter mais parce qu'ils sont *noirs* dans un monde blanc. Le point de vue de Genet est le même lorsqu'il présente le criminel, l'homosexuel, le voleur, le serviteur, etc. (Federman, 1970, p. 701)

Dans la pièce, il y a deux adversaires : les Noirs et les Blancs joués par les Noirs qui portent des masques blancs. Nous pouvons résumer le conflit essentiel de la pièce en quelques mots : « Le problème de l'identité des Noirs dans un univers blanc qui consomme et consume toutes les autres couleurs ». La pièce entière est une « révolte sociale contre l'identification » de Genet et des acteurs noirs sur scène. Considérer *les Nègres* comme une pièce moraliste ou comme une pièce qui défend les Noirs serait futile. Étant donné que l'attitude sociale de Genet envers la société était « destructive », il serait compréhensible de voir des personnages créés d'après cette perspective sociale. Nous

voyons dans cette pièce que cette même attitude est présentée à travers les Noirs qui sont « définis et méprisés » par la même société. Genet évoque dans la pièce, la haine des Noirs contre cette société et ses éléments qui cherchent à « spécifier » les Noirs d'après ses propres qualités « blanches ». Il ne cherche ni à justifier les comportements des noirs ni à les protéger des jugements qui sont portés sur eux. Au contraire, les Noirs sur scène sont des Noirs avec toutes leurs caractéristiques qui les séparent des Blancs. Genet accentue intentionnellement cette distinction pendant la mise en scène :

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 par l'indulgence, mais la terreur ! [...] (1980, p. 60)

Cette réplique d'Archibald est déclamée dans la pièce au cours de la représentation du meurtre de la victime blanche qui était violée et étranglée par un Noir, Village. « La négritude » est nécessairement soulignée dans cette situation pour augmenter le sentiment du « conflit » que nous allons préciser à l'instant. Dans son article intitulé *Jean Genet ou le théâtre de la haine*, Federman présente un sentiment fondamental de la pièce genettienne : la haine entre deux adversaires. À travers ces adversaires, le sentiment mutuel de la haine et par la création d'un ennemi, Genet établit « le conflit » qui est nécessaire pour « une catharsis ». Il faut bien faire attention à la représentation des Noirs sur scène puisque les personnages acceptent – comme Genet -le mépris de la société blanche pour la corrompre et pour frapper le spectateur blanc. Genet affirme que la pièce « est écrite non *pour* les Noirs mais *contre* les Blancs » (White, 1993, p. 426) et il impose le conflit même aux spectateurs, en dehors de la scène. C'est la raison pour laquelle il faut bien décrire le conflit et comprendre comment Genet le décrit car, au lieu d'être le défenseur d'un groupe ethnique, il analyse celui-ci et le met sur scène pour qu'ils « se représentent » tel qu'ils sont.

Brièvement, la pièce présente un conflit entre deux groupes : « ceux qui, étant noirs, vont jouer les obsessions des Noirs et ceux qui, grotesques et visiblement masqués, vont jouer les obsessions des Blancs. » (Esslin, 1963, p. 220) et en dehors de la scène – élément indispensable de cette pièce – il y a « le public blanc ». Dans la préface *des Nègres*, Genet explique l'importance de l'existence d'un public blanc pendant le spectacle :

« Cette pièce, je le répète, écrite par un Blanc, est destinée à un public de Blancs. Mais si, par improbable, elle était jouée un soir devant un public de Noirs, il faudrait qu'à chaque représentation un Blanc fût invité – mâle ou femelle. L'organisateur du Spectacle ira le recevoir solennellement, le fera habiller d'un costume de cérémonie et le conduira à sa place, de préférence au centre de la première rangée des fauteuils d'orchestre. On jouera pour lui. Sur ce Blanc symbolique un projecteur sera dirigé durant tout le spectacle.

Et si aucun Blanc n'acceptait cette représentation ? Qu'on distribue au public noir à l'entrée de la salle des masques de Blancs. Et si les Noirs refusent les masques, qu'on utilise un mannequin. » (1980, p. 15)

Puisque la pièce était écrite « *contre* les Blancs », il serait particulièrement nécessaire d'avoir au moins un spectateur blanc dans la salle, pour les acteurs comme pour les spectateurs afin que la pièce soit suffisamment choquante.

Dans la pièce, les Noirs se confrontent avec deux groupes blancs : sur scène, avec la cour ; hors de la scène, avec le spectateur blanc. Il faut bien distinguer la différence entre ces deux groupes blancs puisque la cour sur scène – les Noirs qui portent des masques blancs – est née « [...] de l'imagination des Noirs ; ils incarnent les différentes hiérarchies du pouvoir dans une société coloniale [...] », et « Le public blanc dans la salle est confronté avec son grotesque reflet sur la scène. » (Esslin, 1963, p. 220) Le conflit ne sera pas justement un élément de la mise en scène mais il sera aussi la base de la confrontation du spectateur avec son attitude envers les Noirs. Ainsi, nous nous permettons de suggérer que la pièce est « une catharsis personnelle » de Genet : sur scène, il ressuscite sa propre révolte. Dans ce sens, il serait encore nécessaire d'accentuer que le théâtre genétien – particulièrement *les Nègres* – n'est pas moraliste : à travers ses personnages, il exprime la haine telle qu'elle est. La haine des Noirs dans la pièce est la haine particulière de Genet à propos de la société. Et il la projette sur scène d'une telle façon qu'on ne rejette pas

cette haine, mais au contraire, « nous l'acceptons même si nous répugnons à le faire. » (Federman, 1970, p. 701)

Le fait que cette haine soit acceptée par le spectateur découle directement de la technique particulière de Genet. Ce que nous allons étudier dans ce chapitre sera plutôt sur cette technique et la composition de la pièce d'après les deux dimensions dramatiques que nous avons citées : la langue et la mise en scène. À travers la scénographie, il nous est possible de voir une lutte de l'identité. La cour sur scène regarde les Noirs par le biais de leur jugement forgé d'après leur vision du monde. Et comme Genet, les Noirs se révoltent contre ce jugement avec la meilleure arme de l'auteur : la langue.

2.2.2. La langue comme une arme

Après avoir étudié les principales périodes de la vie de Genet, nous pouvons apercevoir qu'il y a une caractéristique fondamentale de l'auteur : c'est le parfait amalgame de l'« autre » et du « poète ». Cet amalgame créa de lui un artiste qui pouvait décrire le monde de l'autre à partir de ses propres qualités poétiques/dramatiques. Toutes ses œuvres furent influencées par ce principe et il est évident que sa révolte influença aussi son écriture. Ainsi, nous pouvons indiquer que comme Genet l'autre, Genet le poète aussi est en révolte. Dans cette révolte, sa meilleure alliée est la langue. Dans *les Nègres*, nous allons voir que cette révolte forme le fond psychologique et dramatique de la pièce à travers un conflit linguistique.

Dans le chapitre précédent, nous avons précisé que Genet le poète considérait la langue comme « une arme » qu'on pouvait utiliser contre la société et dans le cas de Genet, il ne pouvait que s'agir de la langue française. Pour manifester l'effet destructeur de la langue sur scène, Genet attire d'abord le spectateur par « l'élégance poétique » pour ensuite le bouleverser par « le contenu inattendu ». Dans ses pièces en général, surtout dans la dimension écrite de celles-ci, cet effet est établi par la coexistence des répliques élégantes et vulgaires. Dans *les Nègres*, à propos des répliques, il y a une contradiction linguistique entre deux adversaires, les Noirs et les Blancs. Les Noirs utilisent la langue de leur

adversaire contre celui-ci même si cette langue n'est pas leur langue maternelle. Cette inversion intentionnelle du rôle de la poésie a une autre fonction essentielle dans la pièce : elle représente le conflit social de l'auteur.

Avant d'étudier la fonction de la langue et la conséquence de cette inversion dans cette pièce, il serait convenable de préciser et de situer ce conflit pour mieux saisir ce que ce terme signifie spécifiquement dans *les Nègres*. « Le langage de la pièce est contradictoire, élégant et hostile [...] » indique White (1993, p. 431), et révèle l'intention fondamentale de Genet au sujet du langage : « l'élégance » de son langage est la valeur d'attraction alors que « l'hostilité et la contradiction » de celui-ci préparent le bouleversement.

Dans cette phrase, le mot « contradictoire » montre un aspect principal de ce conflit linguistique : Tout d'abord, Genet prend « l'élégance des Blancs » et l'offre aux Noirs : ce ne sont pas les blancs qui sont capables de représenter le poète et présenter l'aspect poétique de la langue française. Bien qu'elle soit une qualité des Français blancs, ce sont les Noirs qui représentent, à travers les dialogues délicatement écrits, la langue française poétique. Ainsi, ils s'approprient l'identité de poète de Genet. Pour décrire la délicatesse du langage, Morf indique que « Ce langage rappelle presque La Princesse de Clèves ou les précieuses. » (1969, p. 27). Dans la pièce entière, la dualité du langage élégant et du langage vulgaire est distinctivement présentée pour accentuer l'inversion du rôle. « [...] Genet semble déterminé à inverser les rôles linguistiques du locuteur natif et du locuteur aliéné, étant donné que la poésie appartient plutôt aux Noirs dans le texte, tandis que les Blancs manifestent une tendance à utiliser l'argot, et ils [les Blancs] sont même incertains sur le niveau du langage qu'ils utilisent. »¹³ (Worton, 1978, p. 174) Les Noirs commencent à chanter *sur l'air du « dies irae »*¹⁴ lorsque Village raconte son crime et ils exposent l'une des plus belles parties de la pièce. Alors qu'ensuite, la cour continue la pièce avec la banalité et la vulgarité (ou bien l'hostilité) :

BOBO, [...] Ô descendez, mes cataractes !

¹³ Traduit par nous-mêmes.

¹⁴ Une séquence (ou prose) médiévale chantée, adoptant la forme d'un hymne liturgique.

[...]

NEIGE :

Je neige encore sur vos campagnes,
Je neige encore sur vos tombeaux, et je vous calme...

VERTU :

Les vents du Nord sont alertés
Qu'ils le chargent sur leurs épaules
Tous les cheveux sont détachés.

[...]

VERTU :

Et toi crépuscule du soir
Tisse le manteau qui le dissimule.

NEIGE :

Expire, expire doucement,
Notre-Dame des Pélicans,
Jolie mouette, poliment,
Galamment, laisse-toi torturer...

VERTU :

Endeuillez-vous, hautes forêts
Qu'il s'y glisse en silence.
A ses grands pieds, poussière blanche
Mets des chaussons de lisière.

LE JUGE : *au Gouverneur qui regarde avec sa longue-vue ce qui se passe derrière le paravent* : Que distinguez-vous ?

LE GOUVERNEUR : Rien que de très normal. (Il rit.) La femme succombe. On peut dire d'eux ce qu'on veut, ces gars sont de fiers baiseurs. (Genet 1963 : 82, 83)

Nous avons déjà indiqué que le but essentiel de Genet était de maintenir une attraction par l'élégance et de bouleverser le spectateur par le contenu. Dans cette partie de la pièce, il est évident que la langue de Genet est soigneusement composée. « Noble ou vulgaire, la prose de Genet est très cadencée. Alexandrins, décasyllabes ainsi qu'octosyllabes y abondent. » déclare Morf et il ajoute : « [...] Le rythme soutenu, ainsi que les assonances et les rimes, accentue le ton incantatoire des paroles dramatiques de Genet. » (Morf, 1969,

p. 28) En outre, cette partie nous montre la distinction nette du langage des Noirs et des Blancs. Avec cette distinction, le conflit devient plus fort et le spectateur est stupéfié devant un spectacle agressif et insultant. L'élégance qui produit l'effet de l'attraction et en même temps qui représente Genet le poète, est incarné par les Noirs alors que la vulgarité exécrée par la société blanche devient une « valeur blanche ». Genet montre la lutte des Noirs contre un oppresseur à travers la langue de celui-ci. Bref Genet, poète, prête aux Noirs qui eux aussi sont « des autres » le pouvoir de s'approprier l'élégance et la « beauté », tandis que les Blancs ne possèdent que la vulgarité qu'ils avaient toujours méprisée.

Cette incompetence des Blancs à propos de la langue française poétique - qui est désormais à la portée des Noirs, suite à une inversion - accentue l'effet de la contradiction qui à la fin produit « l'effet du conflit linguistique » (ou bien poétique) entre ces deux adversaires. Comme Archibald déclare dans sa tirade, pour « préserver » le conflit, la déformation de la langue est nécessaire : « C'est par l'élongation que nous déformerons assez le langage pour nous en envelopper et nous y cacher : les maîtres procédant par contraction. » (Genet, 1980, p. 38). À ce stade, il serait nécessaire d'expliquer la préservation intentionnelle de ce conflit fondamental puisque celui-ci est une conséquence d'un autre conflit plus profond que celui qui est linguistiquement présenté sur scène : le conflit de la langue est une conséquence de la lutte d'identité des Noirs. Il est certain que ces deux aspects différents (le conflit de l'identité et de la langue) se nourrissent durant la pièce. C'est la raison pour laquelle Genet n'utilise pas une langue native africaine : il fallait accepter la langue française pour que les Noirs puissent accentuer leur existence par la manipulation de la langue et l'utiliser contre les représentations symboliques de la hiérarchie de la société française : la cour.

Il est significatif que Genet affirme explicitement que le Noir doit accepter et utiliser la langue de ses oppresseurs puisque, comme Frantz Fanon, le psychiatre-révolutionnaire Martiniquais, il considère la communication verbale comme le moyen essentiel pour établir son existence à travers un autre. (Worton, 1978, p. 171)¹⁵

¹⁵ Traduit par nous-mêmes.

La recherche de l'identité noire dans le monde français blanc constitue la base de ce conflit et de cette inversion linguistique. À travers la langue poétique, les Noirs se mettent dans une position où ils se défendent contre l'oppression sociale blanche. Leur existence dans un monde blanc est possible seulement par la lutte linguistique :

Dans les *Nègres*, le jeu doit plutôt être français qu'africain puisque cela accentuera l'effondrement de la tradition théâtrale française – une fois de plus, la subversion est considérée comme la plus efficace lorsqu'elle fonctionne avec le système qui doit être renversé. (Worton, 1978, p. 171)¹⁶

Nous avons déjà précisé que Genet, dans *les Nègres*, met en scène une représentation de sa propre lutte. Pour un criminel, homosexuel, voleur et vagabond, la langue de la société qu'il méprisait déjà – une langue qui est « précieuse » pour la même société – est le meilleur moyen de rejeter ce que cette société impose et de préserver son existence. Cette attitude personnelle de Genet est la même pour les Noirs *des Nègres*. Worton explique cette attitude des Noirs avec ces phrases :

[...] même les Noirs évitent d'utiliser des noms propres africains, préférant continuer la bataille en usant de l'expression verbale des Blancs et ainsi exploiter le potentiel incantatoire d'une langue étrangère qui exerce inévitablement moins de contrôle sur eux dans le domaine de la logique et de la référence que leur propre langue. (1978, p. 174)¹⁷

« Bien que *les Nègres* soient souvent considérés comme une étude du conflit, son but est plutôt de présenter, à travers la lutte, la recherche d'une identité. »¹⁸ déclare Worton et confirme cette lutte contre les Blancs en ce qui concerne l'identité. Mais comment luttent-ils ? Worton continue par une citation *des Nègres* : « Inventez, sinon des mots, des phrases qui coupent au lieu de lier. Inventez non l'amour, mais la haine, et faites donc la poésie, puisque c'est le seul domaine qu'il nous soit permis d'exploiter. » (1978, p. 169) et il

¹⁶ Traduit par nous-mêmes.

¹⁷ Traduit par nous-mêmes.

¹⁸ Traduit par nous-mêmes.

explique le conflit entre ces deux adversaires : « Il est donc évident qu'il y aura une confrontation au niveau verbal, puisque le conflit peut être maintenu, et possiblement être terminé, seulement dans et à travers la langue » (1978, p. 169) Il est encore nécessaire de souligner que la lutte de Genet est représentée désormais par ses personnages. Ainsi, il serait convenable de dire qu'il prête son arme aux Noirs. Comme Genet, les personnages noirs prennent la langue française, la transforme en une arme frappante non seulement pour la cour blanche mais aussi pour le spectateur.

En bref, le langage poétique de la pièce est une recreation littéraire de la lutte sociale de Genet. Les Noirs de la pièce sont comme l'écrivain qui fut toujours hors de la société mais qui voulut en même temps montrer sa capacité et sa puissance par l'intermédiaire de son identité de poète. Les Noirs représentent le poète ; et les Blancs représentent la société dans laquelle le poète essaie de préserver son existence. Il est évident qu'il y a un lien profond entre les personnages et l'auteur *des Nègres* quant à leur position sociale :

Les Blancs ont une vision déformée, donc dangereuse des Noirs, parce qu'ils refusent de les considérer autrement que selon l'image qu'ils se sont faite d'eux. Ils refusent d'admettre que les Noirs existent indépendamment d'eux. Ainsi le conflit dramatique de la pièce naît de l'effort des Noirs pour se débarrasser de cette fausse image projetée sur eux et que les Blancs veulent perpétuer – désir de libération exprimé en termes splendides par l'un des personnages :

« Monsieur, je m'excuse. Comme vous, je voudrais exalter ma couleur. Sur ma tête comme sur la vôtre, légère et insupportable, est descendue se poser la bonté des Blancs. Sur mon épaule droite leur intelligence, sur la gauche tout un vol de vertus, et quelquefois, dans ma main, en l'ouvrant, je découvrais blottie leur charité. Dans ma solitude nègre, comme vous, j'ai besoin d'exalter mon exquise sauvagerie... »
(Federman, 1970, p. 711)

Dans les chapitres précédents, nous avons précisé la relation entre la langue et le rite. Nous pouvons indiquer que Genet transforme ce que la langue considère comme « laid » en la « beauté » de l'auteur et enfin de ses personnages. Devant un public blanc, les Noirs deviennent théâtralement les symboles de la beauté alors que les Blancs sont confrontés à leur « laideur cachée ».

Au niveau littéraire, cette transformation des éléments en symboles personnels commence par la langue. « Les spectateurs blancs sont tombés dans le piège que leur a tendu Genet au moyen de la beauté de son langage et de l'élégance trompeuse de son théâtre. » déclare Federman et il continue : « Ils subissent le choc, unis dans l'horreur, sous l'influence hypnotique de la représentation – de l'illusion – théâtrale. » (1970, p. 712) Genet maintient l'attraction avec « une langue élégante » et par la « représentation théâtrale » il guide le spectateur vers une illusion rituelle.

Il est à rappeler qu'il existe un lien entre la langue et la mise en scène en termes dramatiques car comme Federman le constate également, les deux dimensions du théâtre de Genet que nous avons étudiées séparément, ne sont pas, en effet, entièrement dissociées. Dans ce sens, il faut bien préciser que pour Genet le poète, « l'objet de la beauté » ne signifie que sa langue poétique et vulgaire. Le rite et la cérémonie accentuent l'influence de cette langue sur scène et ces deux dimensions dramatiques créent ensemble le « sentiment de communion » chez le spectateur et c'est justement dans ce sentiment que Genet le bouleverse. Dans toutes ses pièces, ce « but ultime » est évident. Les caractéristiques du rite et la langue particulière de l'auteur forment une « cérémonie » dramatique. En outre, les représentations « verbale » et « visuelle » ont un rôle déterminant sur scène : « vider les personnages de leur individualité » pour établir une unité entre les personnages et le spectateur qui deviennent, enfin, des symboles personnels du dramaturge.

Nous avons étudié le niveau écrit de la pièce et montré la signification spécifique du langage et la motivation psychologique de l'auteur à propos de ses choix dramatique et poétique. Maintenant, nous allons étudier l'aspect rituel de la langue et le niveau visuel de cette pièce pour rendre plus clair ce que « le rite » signifie en termes dramatiques chez Genet.

2.3. *LES NÈGRES EN TANT QUE PIÈCE RITUELLE*

Dans les chapitres précédents, nous avons essayé d'accentuer l'influence du rite sur le théâtre en général et souligné dans quels aspects ces deux domaines partageaient leurs caractéristiques et s'unissaient durant la performance. Nous avons vu qu'au niveau écrit d'une pièce, le langage – la parole – avait une signification indispensable dans une performance dramatique. En plus de sa fonction dans le conflit que Genet établit, et de sa fonction poétique dans la pièce, le langage avait un rôle distinctif aussi dans un rite dramatique : « Elles [les paroles] apportent un effet auditif soutenu dont le rythme peut devenir incantatoire. » déclare Morf et il continue : « Elles possèdent de nombreuses possibilités de dépaysement et une puissance de suggestion envoûtante. Mais cela seulement à condition qu'elles soient, [...], radicalement coupées du monde quotidien, positif et logique. » (1969, p. 24) Rappelons que dans un rituel, le participant se « purifie » de ses propres qualités, s'unifient avec d'autres participants et devient un élément d'une performance cérémoniale. Ce que Morf explique dans cette phrase à propos de la fonction de la parole – du langage – est aussi une caractéristique fondamentale du théâtre genétien car comme nous allons le voir, cette transformation de l'élément dramatique prépare le conflit, ainsi la question fondamentale de l'identité. Comme Archibald manifeste dans la pièce, les personnages ne sont pas sur scène pour « [...] une séance d'hystérie collective, [...] c'est une cérémonie. » (Genet, 1980, p. 64) Et comme Morf déclare :

La pièce entière consiste dans l'exécution pénible d'un rite complexe. La cérémonie comprend l'immolation d'une jeune fille blanche qui symbolise toutes les valeurs de sa race, la condamnation des noirs par les blancs et la révolte rituelle des Nègres contre ce jugement. Les rituels constitutifs étendent graduellement la portée de la cérémonie. Les participants rendent hommage au catafalque. Ils se dépouillent de leur moi. (Morf, 1969, p. 88)

2.3.1. *Le rite et les éléments dramatiques des Nègres*

Au sujet de leur aspect rituel, *les Nègres* ont une importance significative puisque, comme Webb déclare : « Quelles que soient ses sources spécifiques, la tendance à qualifier le théâtre de Genet comme 'rituel' s'établit avec *les Nègres*. »¹⁹ (1979, p. 445) La pièce

¹⁹ Traduit par nous-mêmes.

entière est une cérémonie totale. À partir de la première phrase de la pièce, Genet rassemble plusieurs cérémonies différentes : « La Cour, debout, et sur un seul rang, semble intéressée par le spectacle des Nègres dansant qui, tout à coup, s’immobilisent, interrompant le menuet. Ils s’approchent de la rampe, se retournent d’un quart de cercle pour saluer cérémonieusement la cour, puis le public. [...] » (Genet, 1980, p. 23) Le jeu commence par un rituel de danse et de salutations cérémoniales et il continue à influencer le déroulement de la pièce d’après ce principe. En bref, au cœur de la pièce, le rite s’installe et influence entièrement la scène pour devenir une caractéristique fondamentale du théâtre genétien : « La notion de l’acte rituel, la répétition magique d’une action imaginaire sont la clef de la compréhension du théâtre de Genet.» (Esslin, 1963, p. 205)

Si l’on se réfère à ce qu’Esslin et Morf déclarent dans leurs études, il est évident que cette pièce et le rite en général ont bien des points en commun. Morf étudie le lien entre le rite et *les Nègres* en nous proposant ces points spécifiques. Nous avons déjà abordé brièvement le lien entre la langue et le rite. Maintenant, dans un autre niveau dramatique que nous avons classé sous la « mise en scène », nous allons essayer d’expliquer ce que le rite signifie « sur scène », en termes de mise en scène et contenu, et nous allons tenter d’interpréter l’influence du rite dans cette pièce.

Dans une performance dramatique, il y a plusieurs éléments visuels indispensables. Le personnage, le costume, le maquillage, le décor et l’objet sur scène ont des significations déterminantes pour la représentation d’une pièce. À la base, dans le théâtre, nous pouvons dire que ces éléments tous ensemble offrent le raisonnement sociologique et psychologique de l’auteur et son intention d’écrire une pièce. Mais dans le théâtre genétien, ces éléments dramatiques ont des significations particulières qui nous informent spécifiquement sur le fond psychologique des personnages, ainsi de la pièce entière.

Tout d’abord, il faut étudier les éléments visuels du rite pour mieux définir les caractéristiques définitives du rite dans cette pièce. L’un des plus importants éléments d’un jeu est le personnage. Ce qui est représenté sur scène n’est qu’une interprétation dramatique d’un acteur/actrice et avant tout il est le premier élément à voir. À partir de la

première scène, Genet nous rappelle que ce qui se passe sur scène est une cérémonie. À travers ses personnages, l'auteur étudie des exemples des psychologies particulières qui influencent le déroulement du jeu: « La psychologie particulière à chaque personnage est en effet un obstacle qui étire et rend pénible l'exécution du rite *des Nègres* » (Morf, 1969, p. 88) Cet obstacle que Morf souligne nous montre un aspect significatif du rite sur le conflit de l'identité entre les deux adversaires de la pièce qui oblige les personnages à se purifier de leur propres identités pour qu'ils puissent achever la cérémonie essentielle de la pièce. Et pour le faire, la transformation en un symbole est nécessaire :

[...] plutôt que de montrer sur scène les rapports véritables d'un groupe d'hommes avec un autre, Genet présente des images symboliques de ces relations. Car la fonction du théâtre, selon lui, est d'unir à travers la pièce l'auteur et le spectateur ; pour ce faire, il faut arriver à ce que les personnages ne soient que les métaphores de ce qu'ils sont censés représenter. (Federman, 1970, p. 704)

Comme nous allons l'étudier de façon plus détaillée dans le chapitre suivant, le costume et le décor ont une signification indispensable pour la transformation identitaire des personnages. Le lien entre le rite et l'objet nous informe que *les Nègres*, à travers certains décors ou objets, assistent à leur transformation. « Le costume, le maquillage et les masques sont d'un apport très précieux au rite dramatique de Genet. Ils possèdent un avantage évident sur les gestes et les paroles. » (Morf, 1969, p. 43) Le costume, le maquillage et le masque dans *les Nègres* signifient le but essentiel de l'auteur et reflète théâtralement la psychologie sociale et la philosophie dramatique de Genet. Ils ne sont plus des éléments ordinaires du théâtre, mais ils deviennent un symbole de l'auteur puisqu'ils perdent leurs caractéristiques pratiques et commencent à signifier une idée abstraite. « Les personnages des pièces de Genet se transforment [...], au moyen des gestes, des paroles et surtout du costume, en figures stylisées, hiératiques, et chargées de signification symbolique. » déclare Morf (1969, p. 51) et résume ainsi la transformation dramatique des éléments visuels dramatiques en des symboles personnels de l'auteur :

Le costume et ses accessoires ne vêtiront pas les comédiens et ils ne doivent les orner simplement pour faire beau. Leur splendeur pouilleuse, ce mélange insolite de vulgarité et de noblesse devrait constituer « un décor...capable de situer le personnage » dans un monde imaginaire de symboles. (1969, p. 45)

Quant à l'espace, sa transformation en irréel fonctionne à travers « les paroles », comme nous l'avons déjà mentionné d'après l'étude de Morf, « [...] Genet rend sensible le détachement du monde de tous les jours que subit ce « topos helios » pour ensuite conférer à celui-ci un caractère irréel et magique au moyen du décor, mis en valeur par les autres éléments du drame. » (1969, p. 52) Ce que Morf signifie en disant « les autres éléments du drame » nous informe que dans *les Nègres*, c'est « la parole » qui rend ce détachement possible. Les personnages, à travers leurs répliques, manipulent la réalité et changent le décor symboliquement au lieu d'un changement physique :

Le valet évoque la poussière qui le fait tousser. Il prévient la reine de faire attention aux cactus. Le gouverneur décrit les dangers qui les guettent :

« tout est marécage, fondrières, flèches, félins... ici les serpents pondent par la peau du ventre des œufs d'où s'envolent des enfants aux yeux crevés...les fourmis vous criblent de vinaigre ou de flèches...les lianes s'amourachent de vous, vous baisent sur la bouche et vous mangent... » (Morf, 1969, p. 56)

Ce qui semble important dans cette affirmation est que la transformation de la scène et du décor ont un lien avec d'autres éléments dramatiques comme la parole. Morf poursuit : « Evoquée par les bruits et les paroles la flore et la faune viennent peupler la scène. Le comédien et le spectateur se trouvent ainsi soudain au plus profond de l'Afrique. » (1969, p. 57) Ce qui influence le décor, l'espace et l'objet sur scène sont la parole et le geste du personnage.

VILLAGE, à *Vertu*, mais encore hésitant : Viens. Suis-moi.

Il fait le geste de descendre vers le public.

ARCHIBALD, les retenant : Non, non, inutile. Puisque nous sommes sur la scène, où tout est relatif, il suffira que je m'en aille à reculons pour réussir l'illusion théâtrale de vous écarter de moi. Je m'en vais. [...] (Genet, 1980, p. 50)

Rappelons que l'espace et l'objet perdent « leurs limites physiques ». Chacun de ces éléments dramatiques s'influencent réciproquement et s'unissent sur scène pour créer une unité afin de transformer le réel en irréel. À la fin, la pièce s'éloigne de la réalité et ces

éléments dramatiques deviennent des symboles philosophiques de l'auteur pour que la pièce soit plus efficace et que ces symboles pénètrent puissamment « la sensibilité du spectateur ».

L'espace scénique, le décor et les accessoires, en conjonction avec les gestes et les paroles, sont d'un apport très précieux aux rites dramatiques de Genet. Grâce à leur capacité d'en irrealiser le milieu physique et géographique, ils éloignent le rituel du quotidien ; ils étendent ensuite le cadre du rite jusqu'à l'infini et, de plus, ils y impliquent le cosmos entier. (Morf, 1969, p. 63)

Pour conclure, nous pouvons signaler que la transformation de ces éléments en symboles personnels est évidemment puissante et significative dans la pièce entière. Le personnage, le costume, le maquillage, le décor, l'objet et le lieu perdent leurs propres caractéristiques pour maintenir le sentiment d'irréel qui crée un lien abstrait entre la pièce et le spectateur. Et ce lien pointe un autre aspect incontournable, le spectateur. N'oublions pas que le spectateur apparaît également comme un « participant dramatique » indispensable de cette pièce. « Genet fait usage des aspects mythiques du rite en introduisant dans ses pièces une série d'événements manifestement fixes quoique choisis arbitrairement ; leur but est de perpétuer une relation établie et réelle, non certes entre les dieux et les hommes mais entre les hommes. » (Federman, 1970, p. 705) Ainsi, il serait convenable d'indiquer que le spectateur devient, lui aussi, un symbole de Genet qui rend possible d'exécuter le but ultime *des Nègres* : présenter « l'autre » tel qu'il est devant un spectateur - groupe majoritaire - en le choquant à travers un rite dramatique.

2.3.2. Le conflit rituel

Cette efficacité du rite influence le conflit et lui attribue sa signification particulière devant un public précis. Mais il est à souligner que ce conflit s'avèrerait impossible sans un autre élément « non conventionnel » de la pièce : le spectateur. Vu que les personnages sur scène sont des symboles de la lutte noire dans la société blanche, l'existence du spectateur blanc, comme nous l'avons précisé maintes fois, est nécessaire pour préserver le conflit puisque l'adversaire principal n'est que le spectateur lui-même. Ce qui se passe sur scène – et dans les coulisses – montre que l'objectif du conflit n'est pas la Cour mais

le spectateur. Physiquement en dehors de la scène, le spectateur fait soudainement partie de la pièce, tel un comédien. « De la scène, le spectateur n'est plus le consommateur anonyme, mais l'objet contre lequel le jeu est mis en scène, presque un objet rituel puisque c'est lui qui donne le propre sens à la performance. »²⁰ déclare Webb (1979, p. 458). Le rôle du spectateur n'est plus d'être « récepteur » de ce qui est représenté sur scène mais plutôt de « participer » à ce qui s'y passe et d'« expérimenter » le conflit sans aucune barrière théâtrale.

Cette technique singulière s'expliquerait évidemment par la condition sociale de l'auteur que nous avons définie dans la première partie et laquelle constitue l'essence de son œuvre. Genet avait, sa vie durant, lutté toujours contre l'identité qui lui fut imposée et qui façonna significativement son existence. Il se laissa reconnaître comme le voleur, l'homosexuel, le vagabond, le criminel sans toutefois saisir le raisonnement d'où découlait cette classification. Personnellement, il ne voulait être classifié d'après aucune valeur conventionnelle d'aucun groupe social. Pour lui, être criminel ou homosexuel ne signifiait rien, il ne s'agissait que de « mot », pas plus. En outre, ces qualifications prédéterminées lui avaient été attribuées par la société française. Dès sa naissance, il n'eut d'autre issue que d'accepter ces « étiquettes » et se dresser en ennemi de cette société en usant justement de celles-ci.

Le rite est aspect commun de la vie de Genet et de ces personnages principaux. Comme l'auteur, les personnages *des Nègres* se présentent dans la même intention contre cette même classification de la société blanche. « [...] le Noir n'est qu'une projection de la vision des Blancs sur les Noirs. Dans *Les Nègres*, Genet utilise ce concept à travers sa technique inimitable en faisant les personnages noirs jouer « Les Noirs » que les Blancs veulent voir. « Nous sommes ce qu'ils veulent que nous soyons. Nous le serons donc jusqu'à la fin. Absurdement. »²¹ (cité dans Boisseron & Ekotto, 2004, p. 107) Dans la première réplique de la pièce, Archibald manifeste le but essentiel du drame : « [...] Mais afin que dans vos fauteuils vous demeuriez à votre aise en face du drame qui déjà se

²⁰ Traduit par nous-mêmes.

²¹ Traduit par nous-mêmes.

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. » (Genet, 1980, p. 26) La cérémonie sur scène continue avec ce conflit entre les Noirs et les Blancs. À travers les dialogues, Genet présente ses personnages et les transforme en des symboles précis. Le spectateur devient un élément de la pièce et expérimente un conflit social qui s'interroge sur ce qui se passe dans la vie quotidienne.

Nous avons vu le rôle du rite et de la beauté dans le théâtre de Genet, mais notons bien cependant que ces deux éléments ne fonctionnent pas séparément. Ils agissent l'un sur l'autre et chacun joue un rôle vital dans la création de cette illusion d'une communion chez les spectateurs, but ultime de ce théâtre. Nous dirons même que le rite et la beauté, pour Genet du moins, sont presque identiques ; tous deux sont des structures minutieusement articulées et organisées. Ainsi, l'auréole de fatalité qui semble nimber la beauté, la rendre irrésistible, provient de la fixité quasi hiératique des actes rituels de pièce. C'est là, en effet, la fonction féconde du rite. Inversement, le rite s'appuie sur la beauté pour appâter le spectateur et le conduire au cœur d'une expérience qu'il n'a pas souhaitée de son plein gré. (Federman, 1970, p. 708)

Le but essentiel d'intégrer le spectateur à ce qui se passe sur scène et de magnifier l'effet du conflit, est une conséquence de l'intention de Genet d'évoquer la question de l'identité de l'individu – plus particulièrement, l'individu noir - dans la société. Pour Genet, « le Noir » ne signifie rien d'autre que la classification que nous venons de signaler. Il n'y a aucune différence entre l'identité imposée à Genet et celle des Noirs sur scène. Cette classification est un produit social d'une société qu'il a toujours méprisée. Les Noirs se dressent en face du spectateur, comme Genet en face de la société française. Ainsi, en participant à l'action de la pièce, le spectateur devient l'ennemi commun des personnages sur scène. La Cour est justement une représentation symbolique du spectateur dont les normes ne signifient rien. Et l'importance de l'existence de cet « ennemi » dans la salle nécessite quelques limitations que nous pouvons considérer étant de bons exemples au sujet de ce qui est dit à propos du spectateur, essence-même du conflit :

Le théâtre de Genet a donc pour but d'éveiller chez les spectateurs une haine commune de l'Ennemi, quel qu'il soit. Et c'est ce sentiment qui les fait communier, non dans l'amour, ni dans la joie, mais dans la haine et dans la peur. Cependant cette forme de communion ne peut se réaliser partout car l'Ennemi n'est pas le même partout ; de plus, il y a le problème que posent les différents genres de public de

théâtre. C'est la raison pour laquelle Genet a refusé que *Les nègres* soient représentés en Pologne. Il n'y a pas de « nègres » en Pologne donc pas d'Ennemi – du moins pas celui-là. (Federman, 1970, p. 702)

La question fondamentale sur l'identité dans cette pièce est une conséquence de ce conflit entre ces deux adversaires. Pour le spectateur blanc, cette pièce est le reflet de leur réflexion sur le monde noir qui est influencé principalement par leurs connaissances sociales blanches. Comme l'auteur, le personnage « [...] se venge d'une société accusatrice. » (Webb, 1979, p. 455) Peut-être, c'est la raison pour laquelle Ionesco, spectateur blanc, qui avait assisté à une représentation quitte la salle durant la performance ; chose qui prouve que Genet avait atteint son objectif. Tous les éléments scénographiques, les personnages et le spectateur en particulier deviennent des représentations de la catharsis de l'auteur, et ainsi de l'acteur noir devant son « ennemi ». Dans la même partie de son article, Webb continue à expliquer l'effet de la pièce sur les deux éléments de celle-ci : le personnage et le spectateur :

Pour les acteurs noirs, ce principe de vengeance devint personnel. La pièce servit à exorciser une partie de leurs sentiments qu'ils partageaient en tant que Noirs. Parlant au nom de sa troupe, Sarah Moldoror, l'une des fondatrices du groupe, déclara : « Pour une fois, nous serons des Noirs, et en serons fiers, nous ne demanderons pas si nous avons des complexes ou pas. Nous allons être Noirs avec tout ce que signifie, en termes de grandeur, d'être Noirs. Nous n'avons qu'un moyen de surmonter notre passé qui nous a été imposé. C'est pour faire la lumière de ce passé. Pour se moquer des Noirs comme ils sont vus par le Blanc. »²² (1979, p. 455)

Nous avons précisé en quels termes le rite influence le déroulement de la performance d'après les éléments visuels et montré leurs significations dans la pièce. Avec l'aide de la distinction entre « le spectateur » et « l'ennemi » - en quoi celui-ci se transforme dans cette pièce - il est plus facile à montrer le lien entre le rite et *les Nègres*. En dehors de sa fonction dramatique, le rite a une autre signification plus profonde dans la pièce. Pendant la pièce, il est évident qu'il y a plusieurs difficultés à préserver le rite sur scène. Quelques Noirs dans la pièce ont une tentation de s'éloigner du rite et le maître de celui-ci, Archibald est parfois obligé de les contrôler afin de continuer à établir le rite au cœur du jeu. Mais pourquoi Genet a besoin de manifester une difficulté sur un sujet clairement

²² Traduit par nous-mêmes.

significatif comme le « rite » dans sa pièce ? Nous allons essayer d'étudier la fonction de cette difficulté et trouver un lien entre celle-ci et la pièce entière.

La pièce est un mélange des cérémonies symboliques qui signifie les idées de l'auteur à propos de la société blanche et la position sociale des Noirs dans celle-ci. Mais il y a un « obstacle » intéressant au sujet du rite car pendant la performance, les Noirs s'éloignent de temps en temps du rite : « Malgré le but commun qui réunit les personnages et en dépit du sacrifice de leur personnalité [...] des pensées et sentiments individuels percent à de nombreuses reprises pour s'opposer à l'unité d'esprit et donc à la cohésion des participants du rite. » (Morf, 1969, p. 88) Nous avons accentué plusieurs fois l'importance de se purifier des caractéristiques personnelles afin de devenir un symbole du rite. Mais dans *les Nègres*, nous pouvons voir les expressions personnelles des Noirs et elles rendent cette unification symbolique impossible. Ce qui est remarquable dans la pièce est que les Noirs qui s'éloignent du rite manifestent leurs expressions personnelles dans une manière « blanche », à savoir ils utilisent les caractéristiques de la société blanche et ces caractéristiques les éloignent du rite. Mais quelle est l'importance de cet éloignement ? Morf explique clairement cette situation dans ces phrases : « Les personnages affirment leur individualité et brisent ainsi la cohésion du groupe ; ils introduisent dans le rite les rapports qu'ils ont dans la vie quotidienne ; et ils corrompent le rituel en y apportant les valeurs et les sentiments des blancs. » (1969, p. 92) Voilà la signification fondamentale du rite dans la pièce entière. Le fait que les Noirs s'éloignent du rite est un symbole de la lutte de l'identité présentée dans la pièce. Comme les éléments dramatiques et rituels de la pièce, le rite lui-même devient un symbole de l'auteur. Nous avons déjà indiqué que le maître du rite dans la pièce, Archibald, essaie de maintenir celui-ci. Comme Morf souligne :

Archibald lutte constamment contre l'expression des rapports qui déterminent la vie quotidienne des noirs. À plusieurs reprises il avertit Village de ne pas évoquer sa vie hors du rituel. Sa volonté d'exclure du rite le mot « père » relève du même souci d'épurer le rituel du moindre vestige de l'existence quotidienne des comédiens. (1969, p. 93)

Vu que la vie quotidienne des Noirs signifie leur connexion à la société française, la lutte d'Archibald contre ces expressions des Noirs est compréhensible. Pour que le rite se préserve, il est nécessaire de se « purifier » des qualités blanches :

« Le choix, pour le rôle le plus difficile de la cérémonie, de Village, « le plus lâche de tous les Nègres », indique également que sa veulerie, reflet de l'influence des blancs, est requise par le rituel. Le rite semble donc avoir pour but principal l'extirpation dans l'âme des noirs des valeurs et des sentiments de la civilisation ennemie, de la tentation des blancs. (Morf, 1969, p. 97)

En fait, ce qu'Archibald essaie de préserver en insistant à continuer le rite est de manifester la lutte d'identité des Noirs sur scène à travers des symboles. Rappelons que cette pièce est une catharsis personnelle de Genet et qu'il y a un lien profond entre l'auteur et ses personnages. Ainsi, d'après toutes ces informations, nous pouvons dire que le rite est une catharsis psychologique et sociologique personnelle des Noirs. À travers cette catharsis, les Noirs se mettent dans un conflit avec le spectateur afin de manifester leurs propres identités purifiées des classifications et des identifications blanches :

Le maître de cérémonie s'attaque [...] aux valeurs des blancs, enracinées dans l'âme des Noirs. La prise de pouvoir, sans cette purification de l'âme des noirs, ne constitue pas pour lui une libération satisfaisante. Les Nègres ne peuvent, selon lui, s'affranchir sans se constituer une identité propre et libre de la tentation des blancs. C'est pourquoi il considère nécessaire l'exécution, maintes fois reprises, du rite d'exorcisme auquel nous assistons pendant cette pièce. (Morf, 1969, p. 100)

CHAPITRE III

LA REPRÉSENTATION DU PROBLÈME DE L'IDENTITÉ

3.1. L'IDENTITÉ ET LE PERSONNAGE GENETIEN

Dans tous les domaines artistiques il est évident que l'art et l'identité – de l'artiste ou du personnage – sont des concepts qui se nourrissent mutuellement. Il serait convenable d'indiquer qu'à travers les éléments du domaine en question, l'identité trouva sa position non seulement dans l'art écrit mais aussi dans l'art visuel et la musique. Ainsi, nous pouvons révéler, sans doute, qu'une peinture ou une œuvre musicale implique des indices de l'identité de son artiste ou de la société dans laquelle elle fut créée. Chaque œuvre a des traces de la société dont l'artiste est le membre. Étant donné que l'art en général est une production culturelle et sociale, il serait possible d'apercevoir quelques caractéristiques sociales dans une œuvre précise.

Domaine culturel, l'art, fut toujours influencé par la condition sociale. À partir de la première communauté humaine, l'identité individuelle et l'identité sociale ont joué un rôle définitif dans la construction d'une société. Vu que l'individu – ou bien l'artiste - est un membre de cette société précise, l'interaction artistique entre l'art et la société est inévitable et les caractéristiques de celle-ci - comme la langue, la politique, la culture etc. - influencent ce qui est produit, artistiquement parlant. Par conséquent, déclarer que les deux types d'identité que nous avons déjà soulignés – individuelle et sociale – sont influents sur une œuvre, serait approprié. Qu'il s'agisse de la peinture, la sculpture, l'architecture, la littérature, le théâtre, la musique, à savoir quelconque domaine artistique, il fut et il est toujours possible d'y trouver des traces d'une identité singulière.

L'identité ou précisément la question de l'identité est un aspect indispensable de ce produit culturel. Soit une identité artistique (comme la technique distinctive d'un artiste), soit une identité sociale (la position sociale d'un artiste), l'art et l'identité s'entretiennent

toujours. Visuelle ou écrite, une œuvre représente des caractéristiques individuelles et sociales. En ce sens, le théâtre, surtout du fait qu'il englobe les niveaux artistiques visuel, écrit et parfois sonore, est l'un des domaines le plus distinctif qui reflète cette problématique de l'identité. Sur scène ou dans le texte, le théâtre, à travers ses éléments dramatiques, représente plusieurs indices identitaires qui s'unissent sur scène pour la reproduction d'une identité préétablie par l'écrivain. Nous allons voir que ces éléments sont en relation avec le concept de l'identité directement ou indirectement. Nous savons que quelques éléments comme le décor, le costume, le maquillage et l'objet sont des représentations indirectes de l'identité. Ceux qui sont responsables directement de refléter l'identité sur scène par les éléments associés aux gestes, à l'action et aux paroles, sont des comédiens qui se chargent d'une identité prescrite : le personnage.

3.1.1. L'identité et la transformation de l'acteur

Avant de distinguer la fonction identitaire des autres éléments du théâtre, il faut bien saisir que le théâtre, en tant que tel, est le « réflecteur » d'une altération d'identité puisque la première nécessité du théâtre – pour l'acteur – est de s'enrober d'une autre identité « fictive ». Vu que le but essentiel de l'acteur, est tout simplement de représenter un personnage, la représentation d'un « signe identitaire » qui donne les indices d'une identité sur scène, commence par cet échange entre l'acteur et le personnage. « Le personnage est un carrefour du sens. » déclare Ryngaert, et il continue : « Il s'opère nécessairement des échanges entre le personnage analysé comme une identité sinon comme une substance, le personnage vecteur de l'action et le personnage sujet du discours. » (2008, p. 112) Parmi toutes ces caractéristiques d'un personnage, ce qui nous intéresse essentiellement est la transformation de l'acteur par une « imitation » :

Le personnage est joué par un acteur vivant qui lui prête son corps, ses traits, sa voix, son énergie. L'effet d'imitation, la *mimesis* est inévitable. L'acteur revendique légitimement une relation sensible au personnage qui apparaît comme le creuset d'émotions communes à l'interprète et au public, au point que celui-ci confond parfois les deux dans le même amour ou le même refus. (Ryngaert, 2008, p. 107)

Comme Ryngaert l'explique dans cette citation, le personnage, quelle que soit son intention, n'est que l'acteur/l'actrice transformé(e) en une représentation d'une identité. Le texte prépare la base psychologique, et, en imitant ce que le personnage « symbolise », l'acteur le met sur scène par ses gestes, mouvements, paroles etc. C'est la première fonction du personnage : refléter ce qui est écrit dans le texte au sujet de l'identité dramatique. Gouhier dans son œuvre intitulée « L'Essence du Théâtre » explique cette fonction ainsi : « L'imitation d'un homme en train d'agir ne peut être qu'une représentation, c'est-à-dire une action rendue présente. » et il ajoute : « Dans représentation, il y a *présence* et *présent* : ce double rapport à l'existence et au temps constitue l'essence du théâtre. » (1968, p. 16) Par-là, il décrit le plus simplement possible la base du théâtre. « L'imitation d'un homme » nécessite, sans doute, le passage d'un état d'existence à une autre ; un passage d'un état « réel » à une autre « écrite ». Mais ce n'est pas un simple passage car à propos de la relation entre l'acteur et le personnage, il indique encore que « [...] celui qui entre en scène n'est pas le représentant d'une personnalité, le délégué d'un absent : il représente un personnage, transformant une ombre en réalité. » (1968, p. 16) Voilà ce que la transformation de l'acteur au personnage signifie sur scène : chaque personnage effectue cette altération, par le biais de l'imitation, afin qu'une identité écrite devienne, à travers « le corps » de l'acteur, une identité vivante et agissante. C'est la fonction pratique du personnage qui est indissociable pour la pièce entière et qui est nécessaire pour mettre l'« identité préétablie » sur scène.

[...] la pratique théâtrale nous rappelle immédiatement qu'il s'agit là d'un art mettant en avant l'illusion et que l'appellation-même de « personnage » vient de *persona* qui signifie le « masque ». Masque derrière lequel « l'acteur perd (...) de son identité pour devenir tout entier un idéogramme en mouvement », un objet « beaucoup plus qu'un emblème d'illusion, [qui] s'offre au spectateur pour le signe d'une réalité différente de la vie quotidienne ». Le personnage se détache dès lors de la personne ancrée dans une certaine réalité quotidienne pour entrer dans un univers où non seulement il recherche son incarnation mais aussi son essence. (Kasap, 2015, p. 384)

En dehors de sa fonction pratique, le personnage signifie quelques autres aspects non-littéraires. Aux niveaux dramatiques, sur scène, le personnage est une « identité », certes, mais pour le personnage, il se peut qu'il devienne un symbole, un signe personnel. Surtout dans quelques pièces – comme les pièces que nous allons citer – le personnage, élément

dramatique, perd ses limites et assume une signification différente que sa fonction originale. Le théâtre genétien, sans doute sera l'un des exemples le plus distinctif de ce changement de fonction.

Dans le théâtre de Genet, ce qui expose cette signification distincte au sujet de *la mise en scène* et qui est particulièrement ce qui nous concerne le plus, est cette signification inaccoutumée d'un personnage. Dans notre étude, pour distinguer le principal raisonnement sur lequel repose le problème d'identité, dans une œuvre genétienne, il est nécessaire d'analyser le processus distinctif de la création de son personnage puisque, comme nous allons le traiter de façon plus détaillée dans les lignes qui suivent, Genet crée ses personnages suivant divers raisonnements psychologiques ou sociaux afin de leur donner une autre « mission » qui se distingue de la fonction dramatique commune.

[...] il faudrait d'abord admettre que nous sommes désormais bien loin de la mimésis aristotélicienne « dans la mesure où le monde, dans son actualité parfois la plus immédiate, n'est pas pour [les dramaturges] un modèle à reproduire, mais un matériau à traiter ». La construction du personnage ne serait donc plus une imitation calquée sur le « réel » mais une création authentique qui s'inscrirait dans le renouveau du genre. Quant à l'authenticité de cette création, elle résiderait essentiellement dans le matériau que le dramaturge aurait découvert et décide de traiter. [...] (Kasap, 2015, p. 385)

Dans le théâtre genétien, le personnage devient, comme les autres éléments dramatiques de son théâtre, un symbole, une signification personnelle de l'auteur. Le personnage n'est plus une identité indépendante des autres car tous ses personnages perdent leur fonction afin de s'unir dans une unité symbolique de la révolte, de la haine, de la réaction de son auteur.

Cette conception ne prend guère en compte la dimension artistique du personnage, construction volontaire d'un auteur, somme de discours rassemblés autour d'une même identité utile à la fiction. Elle ne fait guère de cas du contexte sociohistorique de l'écriture puisqu'elle assimile et juge les valeurs transmises dans le discours d'un personnage en fonction de nos seules valeurs occidentales, définies comme universelles. (Ryngaert, 2008, p. 109)

Le personnage perd sa « nature » dramatique. Sur scène et dans le texte, le personnage ne signifie qu'un symbole de ce que l'auteur veut présenter ; il devient le symbole concrétisé des idées et des sentiments abstraits de celui-ci. Ce n'est pas l'action ou les gestes qui définissent le personnage et qui mettent sur scène une identité propre de ce dernier : son existence-même contribue à cette unification symbolique. Individuellement, le personnage révèle une identité, certes, mais ce n'est pas son identité individuelle qui justifie ses actions, ses gestes ou, en bref, son existence. Kasap, dans son article où elle traite la construction du personnage féminin Warda dans *Les Paravents*, affirme :

[...] comme tout personnage envisagé par Genet, Warda, n'est pas « une » prostituée, elle n'est pas une « femme » dont la fonction serait simplement de « vendre son corps », elle n'est pas une de ces femmes dont le sort inquiéterait et révolterait le dramaturge au point de vociférer son indignation. Warda est « la » prostituée, voire, l'essence-même de la prostituée. L'essence sacrée de la prostituée. [...] (2015, p. 388)

Genet ne cherche que la représentation universelle d'une « identité ». Aucune action, aucun geste ne serait aussi capable de signifier l'« essence » propre de ce que Genet a l'intention de mettre sur scène que l'« essence » elle-même. Ce que devient le personnage est cette essence universelle et puissante d'une identité : une prostituée, dans ses pièces, est « la prostitution » ; un criminel est « le crime » ; un voleur est « le vol »... En bref, ce que Genet présente sur scène en tant que personnage est l'incarnation d'une identité – plutôt l'identité d'un hors-la-loi, d'un opprimé etc. – qu'il accentue intentionnellement.

Cette accentuation, tout d'abord, universalise ces personnages. Ceux-ci symbolisent la laideur de la société qui devient la vertu, la beauté de « l'autre ». À ce stade, il serait convenable d'indiquer que l'auteur a la même intention à propos de tous les adversaires de ses pièces. Non seulement le personnage qui symbolise l'autre devient universel, mais aussi ceux qui représentent la cible de la haine de l'auteur deviennent des symboles. Dans *Les Bonnes* par exemple, le personnage devient une incarnation de l'idée de « maître » :

Madame ; dans *Le Balcon* la société est représentée par les personnages nommés comme L'évêque, le Général etc.

Il [Genet] se bat, à sa manière, dans sa « lutte » poétique et spectaculaire pour cet « homme » qu'il met à nu dans ses pièces en ne laissant apparaître que le « matériau » le rendant « traitable ». Défilent ainsi des « Arabes », des « prostituées » dénués jusqu'à n'être que ces « étiquettes » puisqu'ils ne sont que « des personnages avant tout à la recherche de l'image parfaite, ils ne sont qu'image » (Kasap, 2015, p. 386)

Genet réfléchit en exergue de sa pièce *Les Nègres* sur la signification même du mot « le Noir ». Ce que ce mot symbolise au sujet de « l'identité imposée », l'intéresse extrêmement puisqu'il fut toujours lui aussi contraint à l'identification de la société française. Ainsi, il détermine ses personnages pour qu'ils s'unissent dans une autre fonction non-dramatique. Les Noirs deviennent le symbole de la position sociale de Genet – en fait leur position – contre l'identification sociale. Ainsi, Genet écrit cette pièce en transformant les personnages en des symboles identitaires et en les mettant en « conflit ».

3.1.2. Le personnage en conflit

Cette réflexion dont le fondement est le problème d'identité déclenche le déroulement de la pièce et constitue le fond de la fonction des éléments dramatiques. Le conflit que Genet traite dans cette pièce s'associe à chacun de ces éléments opposés. Dans cette pièce, au sujet du personnage, il y a une caractéristique fondamentale à propos du conflit : ce que Genet présente comme un problème d'identité est un questionnement sur les deux couleurs présentées : le noir et le blanc. Il affirme tout d'abord, que la pièce était « écrite par un blanc, [...] contre les blancs. ». Précisons tout de suite que ce questionnement n'est pas une critique sociale de la condition d'un groupe ethnique, mais plutôt une problématique au sujet du mot « le Noir », sa signification sociale, et plus particulièrement ce que ce mot signifie pour Genet.

Comme dans toutes ces pièces, Genet, dans *Les Nègres* aussi, présente une construction de personnage révélatrice. Chaque acteur joue le rôle d'un « acteur personnage » qui joue un autre rôle : les Nègres et la Cour. Ainsi, il est possible de diviser les personnages en deux dimensions dramatiques : dans la première, nous voyons les acteurs sans noms et sans « identité ». Ce sont des acteurs au sujet desquels n'est faite qu'une seule description : ils sont noirs. Dans la deuxième dimension, ces acteurs jouent les rôles de la Cour et les Nègres qui ont leurs propres identités. Cinq acteurs qui jouent la Cour et huit autres qui représentent les Nègres.²³

Au premier abord, nous voyons sur scène des personnages présentés par leurs noms, leurs titres et leurs identités personnelles. Ils sont, comme des personnages communs, que nous pouvons trouver dans tout théâtre. La pièce commence par la présentation des Nègres : « ARCHIBALD : Mesdames, Messieurs... [...] Je me nomme Archibald Absalon Wellington. [...] Voici monsieur Dieudonné Village [...] » et il continue à présenter tous les personnages et à les identifier. Ensuite, nous voyons la Cour : la Reine, le Juge, le Valet, le Missionnaire et le Gouverneur. Chacun de ces personnages porte un masque d'un visage blanc derrière lequel on peut voir leur peau noire.

Les masques blancs sont représentatifs d'une plus grande mascarade typique de Genet [...] Les Masques sont seulement à moitié surimposés afin de jouer le rôle de Blanc qui fournira l'élan dramatique.²⁴ (Boisseron & Ekotto, 2004, p. 101)

La Cour symbolise la société française oppressante. Chaque membre de la cour est l'incarnation d'un statut social. Le fait qu'ils n'ont pas de noms signifie leur universalité. Contrairement au personnage accoutumé, Genet les crée sans l'intention d'en faire des identités individuelles. Chaque personnage a ses qualités dramatiques, certes, mais vu que la fonction principale du personnage genétien est de s'unir dans une idée, dans une

²³ Pour simplifier la disposition des personnages dans ces deux dimensions, nous allons appeler les treize acteurs du premier niveau du personnage "les Noirs", l'identité blanche "le Blanc"; et dans le deuxième niveau, nous allons appeler les personnages blancs "la Cour", et les personnages noirs "les Nègres".

²⁴ Traduit par nous-mêmes.

philosophie, il sera possible d'indiquer que les membres de la Cour ou les Nègres ne sont pas des « individus » mais en fait, ils sont des « fragments d'une totalité absolue ».

Les noirs sur scène ne sont pas du tout des vrais noirs, mais ils sont l'« ombre » du spectateur blanc. Donc je réitère : leurs qualités ne sont pas des qualités noires ; ce sont des qualités que les blancs projettent sur les noirs. Ainsi, la confrontation de l'acteur et du spectateur finalement est une confrontation du spectateur blanc avec soi-même.²⁵ (Martin, 1975, p. 522)

La Cour est sur scène pour symboliser la société blanche avec toute sa banalité, avec tous ses membres symbolisant « le pouvoir » – excepté le Valet. La Reine est le symbole du pouvoir absolu. Elle est la maîtresse de toutes les institutions sociales. Elle « règne » et elle « contrôle » les autres sans rien faire. Son existence est suffisante pour influencer les autres membres de la Cour : « La Reine joue un rôle, c'est-à-dire qu'elle ne remplit aucune fonction politique ou économique précise mais que par sa seule présence elle les permet toutes. [...] » (Chesneau, 1973, p. 1138)

Comme la Reine, les autres membres de la Cour sont des incarnations d'un symbole du pouvoir blanc : le pouvoir judiciaire (le Juge), le pouvoir religieux (le Missionnaire) et le pouvoir militaire (le Gouverneur). Seul le Valet ne symbolise pas un type de pouvoir. Contrairement à la Cour, il est le seul personnage qui compatit avec les Nègres. Bien qu'il ne soit pas l'incarnation d'un pouvoir, il est tout de même un membre de la Cour, mais il est inférieur aux autres membres ; au niveau social précisément, il est plus ou moins comme les Nègres. Mais le fait qu'il soit indifférent contre l'oppression blanche fait de lui un symbole de l'« hypocrisie » blanche. Il est un « Blanc », un symbole « indirect » de l'identification imposée, ainsi, il est un adversaire contre lequel les Nègres doivent lutter. « Lorsque vasselage et couleur de peau entrent en conflit – c'est-à-dire lorsqu'on a affaire non à un noir pauvre et maudit, mais à cette forme de blanc pauvre qu'est le « petit blanc » - c'est la couleur qui l'importe. » déclare Chesneau et il souligne un point

²⁵ Traduit par nous-mêmes.

important au sujet du conflit des couleurs : « [...] quoique Valet comme eux [les Nègres], il est cependant coupable puisqu'il est blanc. » (1973, p. 1140)

Tous les personnages « blancs » s'unissent pour créer l'identité blanche oppressante. Ce que Genet perçoit de cette identité blanche s'unit avec ce qu'en perçoivent les Noirs. C'est ainsi que l'auteur crée ses personnages blancs : la Cour dont les membres qui ont des « titres sociaux » au lieu d'un nom, et qui ne sont au fait que des incarnations d'un concept – le pouvoir oppressant. Genet, en caricaturant l'image du Blanc en face du spectateur blanc, engendre la construction du conflit fondamental de la pièce. La Cour est l'incarnation de la société blanche perçue par le Noir. Ceux qui l'oppriment ont des titres et ils sont représentés à travers « une vision noire » et « par les Noirs ».

Toujours dans le deuxième niveau du personnage, pour établir le conflit nécessaire de la pièce, Genet, contre la Cour, présente les Nègres. Chaque Nègre sur scène a une identité précise. Leurs noms sont prononcés et ils « [...] réclame[nt] d'avoir une fonction dans la vie quotidienne, hors du théâtre. ». Il faut bien souligner que cette introduction des Noirs sur scène n'est qu'« une technique d'aliénation. »²⁶ (Martin, 1975, p. 518) Il faut préserver la distance entre le spectateur et l'acteur puisque, sur scène l'accentuation de la distinction entre le Blanc et le Noir est nécessaire pour que le conflit soit intense. Nous allons méditer sur cette distinction explicite au sujet de *la mise en scène* prochainement. Cette distinction est signalée dans la pièce dès la première scène :

« [...] 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. » (1980, p. 26)

Tous les personnages sont sur scène pour aiguïser cette sensation de la séparation identitaire. Comme la Cour, les Nègres ont une signification commune avec laquelle ils

²⁶ Traduit par nous-mêmes.

persistent à s'éloigner de l'identité blanche. Cette distinction entre la Cour et les Nègres n'est pas établie par l'action ou par le personnage. Ce qui les sépare l'un de l'autre est la signification non-dramatique de chacun : Archibald, le maître noir ; Village, le criminel noir ; Félicité, la reine noire ; Vertu, la prostituée noire... en bref, aucune identité personnelle du personnage noir n'a une influence sur le conflit. En fait, c'est leur unité qui persiste sous l'identité noire qui les distingue de la Cour et qui les met en conflit avec celle-ci. Rappelons que la Cour n'avait qu'un seul rôle : représenter le pouvoir blanc. Ainsi, il est nécessaire pour les personnages noirs de former une unité contre la Cour pour préserver « le conflit ».

En bref, les personnages de la Cour et les Nègres ont la même fonction sur scène : s'éloigner l'un de l'autre le plus possible. À ce stade, nous voyons clairement la signification des personnages du premier niveau. Les personnages qui jouent la Cour et les Nègres, qui n'ont pas de noms, sont des personnages qui à la fin, à travers leur seule identité, deviennent « l'essence noire ». « Au niveau de l'action sur scène, la pièce se dirige vers la création d'un groupe noir homogène à la recherche de sa propre identité. »²⁷ (Webb, 1979, p. 455) Les treize Noirs sur scène qui jouent un autre rôle sont des vrais personnages qui effectuent, « la cérémonie d'exorcisme » que nous allons étudier de plus près. Il est à rappeler qu'à travers « le conflit des identités », ce qu'ils jouent sur scène est une représentation de « la séparation de l'identité noire de l'identité blanche », ce que nous appelons « la crise d'identité ».

Comme le dit Archibald, le rite des Nègres veut évoquer les rapports entre Blancs et Noirs et qu'ils sont vus par les Blancs, se servant de ce prétexte pour les assujettir. Donc rejetés par les Blancs, les Noirs veulent jouer jusqu'au bout le rôle qui leur a été assigné. Dans la vie comme au théâtre, ils sont forcés de jouer leur rôle de Noirs, c'est-à-dire de comédiens qui interprètent leur seconde nature au sein de la comédie sociale montée par les blancs (Federman, 1970, p. 705)

D'une part, nous avons les Noirs qui jouent le rôle de la Cour blanche pour symboliser les caractéristiques « effrayantes » justement comme ils les voient dans la société. D'une

²⁷ Traduit par nous-mêmes.

autre part, nous avons les autres qui jouent le rôle des Nègres d'après la vision blanche. Ce que ces deux identités signifient dans la société blanche, est une classification sociale à travers la vision précise du « Blanc ». L'identité « purifiée » de cette classification est le résultat absolu auquel tous les personnages noirs du premier niveau veulent arriver par la représentation d'« une cérémonie d'exorcisme » qui se passe au deuxième niveau du personnage. Et comme nous allons le voir plus bas, pour établir cette cérémonie et renforcer la séparation identitaire, Genet utilise non seulement le personnage mais aussi les autres éléments dramatiques visuels.

3.2. LES ÉLÉMENTS DRAMATIQUES ET L'IDENTITÉ

Les deux dimensions du théâtre – visuelle et écrite –, que nous avons déjà mentionnées, correspondent plus ou moins à l'identité. En dehors du personnage, sur scène, les éléments visuels comme le masque, le maquillage, le décor, le costume sont des éléments importants pour définir et mettre en évidence « l'identité du personnage », en plus de leur fonction dramatique. Et parfois, ces éléments dramatiques scéniques ont des particularités différentes pour présenter aussi « une identité sociale ». Ils décrivent le temps, le lieu et quelques autres aspects comme le statut social qui peuvent être concordants avec l'identité personnelle. L'un des plus importants éléments visuels dramatiques du théâtre qui expose les indices identitaires, est, sans doute, le masque. Ce qu'il signifie dans une pièce est une identité précise et ordinaire, ou plus particulièrement un *type*.

3.2.1. Le masque en tant que symbole de l'identité

Nous savons bien que le masque fut toujours un élément visuel qui symbolisa l'identité. « Dans *Commedia dell'arte*²⁸ l'acidité de Pantalone, ou l'assertion intellectuelle de Il Dottore se révèlent simplement de leurs « Masques »²⁹. déclare Rudlin (2000, p. 47). Pendant toute l'histoire du théâtre, dès la première représentation dramatique, le masque avait une signification identitaire définitive pour la pièce en question. Dans les tragédies

²⁸ Un genre de comédie carnavalesque né en Italie au XVI^e siècle dans les marchés publics.

²⁹ Traduit par nous-mêmes.

grecques antiques, les cérémonies religieuses, la *Commedia dell'arte* des rues italiennes, l'identité d'un personnage est présentée par un masque :

En Italie médiévale, pendant la saison du Carnaval, un individu masqué n'avait pas le droit de porter une arme, parce qu'on supposait qu'il ne pouvait être responsable de ses actes, qu'il était un individu autre que son identité. De même, dans *commedia dell'arte*, à cause de son origine carnavalesque, le type prit la place du personnage. Par conséquent, l'acteur se confrontait à la personnalité du masque au lieu du caractère écrit par l'écrivain. (Rudlin, 2000, p. 46)³⁰

Le masque, tout seul, à travers ses qualités visuelles, a la capacité de représenter une identité, un personnage *typique*. Ce que le masque met sur scène est limité à cause de sa forme interchangeable. Un personnage qui a des caractéristiques dramatiques et une identité par laquelle il se présente sur scène, qui justifie son existence par ses qualités et ses actions, sacrifie son identité en faveur de celle du masque et devient un symbole universel, accoutumé, ainsi, un *type*. Le renoncement aux qualités individuelles, est une nécessité dans une performance où les personnages portent un masque chacun. « Un artiste qui joue avec un masque, saisit la réalité de son personnage à travers un objet en carton. L'artiste, se soumet à la domination du masque [...] Ce n'est pas seulement son visage mais aussi son existence qui se transforme. »³¹ indique Rudlin (2000, p. 47) et exemplifie la transformation d'un personnage en un symbole. À ce stade, rappelons que, comme le théâtre, le rite aussi requiert « l'annihilation du moi » pour créer « l'unité sacrée » des participants. Comme nous allons voir, c'est la raison pour laquelle le masque a une importance distinctive surtout pour les pièces avec des caractéristiques rituelles comme *Les Nègres* car ses personnages perdent leurs qualités personnelles pour s'unir dans une « unité d'identité » - la transformation de la Cour en identité blanche ; des Nègres, en identité noire.

La différence entre *le caractère* et *le type* nous montre la fonction dramatique du masque en général : le masque domine le personnage – le caractère – et l'emprisonne dans sa

³⁰ Traduit par nous-mêmes.

³¹ Traduit par nous-mêmes.

forme, ainsi, il est une représentation visuelle d'un *type*. Ce que les masques représentent sur scène est strictement spécifique puisqu'en dehors de son apparence, le masque ne peut pas exposer d'autres caractéristiques identitaires. Il est une identité en soi-même, une représentation concrète d'un personnage et de son identité.

Mais contrairement à la fonction ordinaire du masque, nous allons voir qu'il en possède une autre dans *les Nègres*. Par exemple, ce qui fait de la Reine un symbole du pouvoir n'est pas son masque : « LA REINE : Masque blanc et triste. Bouche aux coins tombants. Couronne royale sur la tête. Sceptre en main. Hermine au manteau à traine. Robe superbe [...] » (Genet, 1980, p. 20) Dans cette phrase, il est évident que contrairement à ce que nous venons de dire, le masque signifie un autre aspect en s'opposant aux autres éléments visuels comme l'objet. Il accentue la contradiction entre l'objet – le symbole du pouvoir – et le personnage – sa tristesse, sa fragilité : il perd sa fonction et crée de lui-même une autre signification. Mais ce que le masque signifie sur scène n'est pas une conséquence de « sa forme » mais de « sa couleur ».

3.2.2. La scénographie et l'identité

Genet indique dans la partie « *Les Personnages* » de son œuvre où il explique le décor, le costume, la mise en scène etc., que chaque acteur de la Cour « sera un Noir masqué dont le masque est un visage de Blanc posé de telle façon qu'on voie une large bande noire autour, et même les cheveux crépus. » (1980, p. 20) Genet exige que les masques soient portés de manière à ce que la peau noire des acteurs soit visible. Ainsi, le masque n'est plus un élément qui représente seulement *un type* mais il devient un symbole de « l'identité blanche » qui en même temps accentue la couleur noire et met en évidence le conflit des couleurs. « L'effort de Genet de surimposer les couleurs pour laisser la peau noire visible est un trope qui va au-delà de la fonction des masques » déclarent Boisseron et Ekotto (2004, p. 101) et Cetta soulignent que le masque dans cette pièce a plusieurs fonctions : « En utilisant les masques, Genet nous ramène au monde du mythe originel [...] »³² (1970, p. 512) premièrement, comme dans les « mythes », sa fonction est de

³² Traduit par nous-mêmes.

refléter une valeur visuelle à propos de la condition mentale/sensuelle de la Reine : elle est « triste ». Deuxièmement, il contribue à la représentation de *l'identité blanche conçue par la vision noire* en face du spectateur. L'existence du masque blanc met sur scène une caricature de la société blanche, et indirectement du spectateur. Dernièrement, à travers les masques, le spectateur se retrouve dans le conflit dramatique de la pièce. Le fait que la peau noire soit visible sous le masque signifie que la véritable « identité blanche » n'est pas sur scène mais « en face » de la scène. Ce faisant, Genet transforme « le spectateur participant » en un élément dramatique de la pièce, la cible de l'attaque identitaire des Noirs. Ce que le masque présente sur scène n'est pas un simple signe du personnage et de ses sentiments mais il est un « déclencheur » du conflit principal du jeu : la crise d'identité.

Cependant, les Nègres ne portent pas de masques mais ils sont « maquillés ». Comme un élément dramatique, le maquillage a la même fonction, plus ou moins, que le masque et le costume. En général, dans les représentations, le maquillage présente l'ethnicité, la culture, les caractéristiques sociales, le statut, en bref, plusieurs caractéristiques identitaires qu'un visage ou un corps puisse refléter. Le masque et le maquillage ont la même fonction visuelle. Ils indiquent des caractéristiques du personnage, certes, mais il faut faire attention à ce que le masque porte en soi-même une « identité absolue » alors que le masque est un élément « complémentaire » dans la représentation d'une identité. Dans *les Nègres*, Genet exige que le maquillage des Nègres soit visible et puissant : ils sont maquillés de cirage pour accentuer leur peau noire et présenter visuellement sur scène une contradiction très nette entre la Cour et ceux-ci. « *Quand Bobo enduit de cirage la figure de Village, elle doit le faire avec beaucoup de soin. Elle peut utiliser des cirages noirs, jaunes, rouges et blancs afin de réussir un maquillage assez sauvage* » (1980, p. 9)

À ce stade, il est évident que le masque et le maquillage – deux éléments dramatiques visuels – sont en conflit comme le personnage. Le conflit d'identité entre le Blanc et le Noir est renforcé non seulement par l'action mais aussi par *la mise en scène*. Ces deux éléments significatifs au sujet de l'identité avivent la distinction entre les deux couleurs et ils se transforment en un symbole du conflit. Bref, la Cour est une incarnation du statut

social blanc et les masques que portent ses membres donnent « une fausse apparence » alors que les Noirs « accentuent la couleur naturelle de leur peau [...] » :

[...] Dans leur cérémonie s'opposent deux groupes de Noirs qui se distinguent par le maquillage et les masques. Ceux qui exécutent le rite se maquillent le visage en noir afin d'accentuer leur négritude. Les membres de la cour, par contre, portent des masques blancs. Ce contraste, qui est bien visible du commencement à la fin de la pièce, incorpore l'idée que se font les Noirs de leurs rapports ontologiques avec les Blancs. (Morf, 1969, p. 46)

3.2.3. Le costume et l'identité

Comme le masque, et le maquillage, d'autres éléments visuels, à savoir le costume, ont également cette même fonction dans les pièces genetiennes. Ce dernier est influencé par cette fonction attribuée par l'auteur. Le costume n'est plus un vêtement : « Bien qu'il [Genet] capitule au meilleur jugement de Louis Jouvet, qui produit *Les Bonnes* pour la première fois, Genet insista que les trois femmes soient jouées par des hommes travestis : il aurait tourné l'illusion à plus haut. »³³ (1966, p. 208) déclare Killinger et insiste sur la transformation du costume : il se charge d'une autre fonction que sa fonction visuelle. Le travestissement du personnage – la transformation de la signification du costume – est manipulé pour intensifier l'illusion de la pièce, dans *les Nègres*, du conflit. Dans ces autres pièces, comme *le Balcon*, Genet transforme toujours les éléments dramatiques en des symboles spécifiques. Le costume de cette pièce est significatif au sujet de la différence identitaire entre les personnages : « *Le Balcon* commence par trois scènes avec, respectivement, un missionnaire, un juge et un général, chacun d'entre eux porte un corhurni³⁴ et un rembourrage, en plus du costume traditionnel, pour qu'il[s] soi[en]t plus grand[s] que dans la vie réelle. »³⁵ (Killinger, 1966, p. 209)

Dans *les Nègres*, comme dans ces pièces précédentes, le costume contribue à la distinction des identités, au conflit : « Le frac – et cravate blanche des messieurs – est accompagné de chaussures jaunes. Les toilettes des dames – robes du soir très pailletées – évoquent de

³³ Traduit par nous-mêmes.

³⁴ Couthurne : Chaussure à semelle épaisse dont usaient les acteurs tragiques, pour rehausser leur taille.

³⁵ Traduit par nous-mêmes

fausses élégances, le plus grand mauvais goût. » (1980, p. 20) Genet nous explique, dans l'introduction *des Nègres*, ce qu'il veut établir à travers le costume : la discordance entre le Noir et le Blanc. Les costumes sont « soi-disant » élégants et aussi de « grand mauvais goût » alors que le costume de la Cour est en accord avec ses personnages :

[le] VALET : *Gringalet manière, gilet rayé des valets de chambre. Serviette sur le bras, [...]*

LE GOUVERNEUR: *Uniforme sublime. Tient une paire de jumelles, ou une longue-vue de marine.*

LE JUGE : *Robe noire et rouge. [...]*

LE MISSIONNAIRE : *Robe blanche. Bagues. Croix pectorale.* (1980, p. 20)

La contradiction et le désaccord du costume « des Nègres » symbolisent « l'incapacité » ou « la non volonté » des noirs à s'assimiler au monde blanc. Il y a seulement un Noir qui porte un costume ordinaire, Ville de Saint Nazaire qui « [...] ne participe pas à la cérémonie mais sert de liaison entre celle-ci et l'action réelle qui se déroule dans les coulisses. C'est lui qui retire le drap du catafalque pour révéler son inexistence. Il représente la réalité positive et ne porte donc pas le déguisement rituel. » (Morf, 1969, p. 44) Comme il est évident dans ces expressions, le costume dans la pièce a des significations précises pour manipuler son existence afin de devenir un symbole de la relation sociale entre les Noirs et les Blancs.

Autant que le masque, le maquillage et le costume, les autres éléments dramatiques qui ont une influence spécifique dans la représentation peuvent être en relation avec leur signification et les caractéristiques identitaires du personnage. À travers les signes visuels, le décor, ou *la scénographie* en général, révèle les indices de l'identité précise d'un personnage ou d'une société traitée. La disposition du décor d'une chambre, par exemple, nous fait remarquer la condition sociale, économique ou psychologique d'un ou de plusieurs personnages. Surtout, au cours d'une interaction entre le personnage et l'objet – ou bien le décor – il est possible de percevoir, pour le spectateur, l'aboutissement de l'identité. La réaction du personnage contre un objet ou un décor peut être définitive en termes d'identité puisqu'un personnage qui réagit contre un objet d'une manière

spécifique évoque ses caractéristiques, ainsi, évoque des indices identitaires. Par conséquent, l'interaction entre l'objet et le personnage guide le spectateur à apercevoir les indices d'une identité. Mais tout d'abord, étudions brièvement ce que Genet prévoit du costume dans cette pièce :

Des rideaux de velours noir. Quelques gradins avec paliers de différents plans, à droite et à gauche. L'un d'eux, très au fond vers la droite, est plus élevé. Un autre allant jusqu'aux cintres, et semblable plutôt à une galerie, fait le tour de la scène. C'est là qu'apparaîtra la COUR. Un paravent vert est disposé sur un palier supérieur, à peine moins élevé que celui décrit plus haut. Au milieu de la scène, directement sur le plancher, un catafalque recouvert d'une nappe blanche. Sur le catafalque, des fleurs en bouquets : iris, roses, glaïeul, arum. Au pied du catafalque, boîte de cirneur des rues. La lumière est une lumière de néon, très violente. (1980, p. 19)

Dans *les Nègres*, la disposition du décor est simple : il y a un catafalque et autour de celui-ci, des fleurs, « Quelques gradins », un paravent etc. Au niveau visuel, le décor n'a aucune importance sur scène. C'est ce que le décor et l'objet signifient qui nous concerne au sujet du conflit d'identité : « Pour l'un des groupes, la cérémonie (pour les Noirs et les acteurs noirs) est une manière de libération personnelle ; et pour l'autre, c'est une condamnation. Le masque est la race blanche isolée sur scène [...] » déclare Webb et il ajoute pour montrer une fonction distinctive du décor : « [...] le catafalque, le symbole de son destin. »³⁶ (1979, p. 457) L'objet sur scène, plus qu'un élément visuel, est un symbole du conflit et de la distinction identitaire entre les personnages. L'interaction du personnage avec les fleurs sur scène par exemple, représente la différence entre l'approche blanche et noire à la langue :

BOBO : Les fleurs ! Les fleurs, n'y touchez pas !

NEIGE, *elle reprend une iris pour son corsage* : Elles sont à vous, ou à l'assassiné ?

BOBO : Elles [les fleurs] sont là pour le jeu. Qui n'exige pas que vous vous fleurissiez. Remettez l'iris. Ou la rose ? Ou la tulipe ? (Genet, 1980, p. 28)

³⁶ Traduit par nous-mêmes.

Comme le personnage et les autres éléments de la pièce, le décor est sur scène pour contribuer à « l'union identitaire » des personnages afin d'accentuer la distinction entre la valeur blanche et noire. Dans la partie consacrée au décor, Genet explique ce qu'il veut représenter sur scène à travers ces éléments visuels. Le masque et le décor perdent leurs dimensions dramatiques et ils deviennent des symboles, des instruments du conflit. Tous ces éléments que nous venons de spécifier sont indicatifs au sujet de la relation entre leurs fonctions dramatiques et l'identité du personnage. Leur fonction principale dans la représentation est visuelle, certes, mais en s'unissant avec les autres éléments dramatiques « identitaires » de la pièce, ils deviennent des indices d'une identité précise.

En fait, ce que l'auteur veut établir au sujet de l'identité sur scène à travers ces éléments visuels est une illusion du réel et de l'imaginaire. Dans toutes ces pièces l'imaginaire ou bien l'illusion d'une réalité spécifique est évident. La distinction entre le réel et l'imaginaire est la force principale qui accentue le sujet essentiel de la pièce et « l'essence de l'identité ». « Shakespeare utilisait *la mise en abîme* dans Hamlet pour illuminer l'action principale. » déclare Killinger et il ajoute : « Genet a inversé l'accentuation et il utilise l'action principale, comme indiqué, pour intensifier le jeu lui-même. »³⁷ (1966, p. 213) Dans l'action, nous voyons l'illusion elle-même. C'est elle qui tout d'abord sépare les adversaires et enfin, frappe le spectateur avec la réalité manipulée du spectateur.

À ce stade, il est évident que « l'identité » – surtout l'identité de l'autre – est un sujet souvent traité des pièces de Genet. Dans chacune de celles-ci, l'histoire se déroule autour d'un symbole d'identité spécifique à travers « un conflit » qui est aussi un fondement indispensable pour la pièce genettienne. Cette identité spécifique et le conflit sont des symboles personnels de Genet pour qui la question d'identité signalait toujours un problème essentiel et, sans doute, le conflit était sa manière d'exister dans la société. D'après tout ce que nous venons d'indiquer sur les éléments dramatiques *des Nègres*, il serait convenable de dire qu'il charge non seulement son écriture mais aussi *la mise en*

³⁷ Traduit par nous-mêmes.

scène de ses pièces d'une signification personnelle qui élargit la cérémonie et le rite. Le costume, le décor, la lumière, les objets, bref, tous les éléments qui n'ont pas régulièrement des significations non-visuelles sont transformés en des symboles d'une « essence d'une idée ». Cette idée, au fond, se trouve dans toutes les œuvres de l'auteur. Le personnage se constitue d'une identité spécifique et celle-ci influence tous les autres éléments dramatiques pour qu'ils représentent ce concept d'identité. Ainsi, il serait nécessaire encore de souligner que ces éléments visuels sont modifiés pour une unité d'identité, une unité abstraite et pour une illusion.

Le jupon dont on affuble Diouf pour le transformer en Blanche complète ce même symbolisme. On tire de dessous ce costume les poupées qui représentent les membres de la cour. Le petit Noir travesti devient donc la mère symbolique des notables. Mais le jupon, rappelons-nous, vient de Félicité et c'est donc cette reine noire qui, par l'entremise de Diouf, donne naissance aux membres de la cour et devient de ce fait leur ancêtre mythique. (Morf, 1969, p. 47)

L'irréalisation des éléments dramatiques est nécessaire pour que le réel et l'imaginaire s'éloignent sur scène. La quête d'identité d'un personnage ne devient qu'une illusion créée pour qu'elle s'oppose au spectateur et à sa perception du personnage. Par cette illusion, Genet cherche à confronter la représentation – l'imaginaire – et le spectateur – le réel. Il augmente graduellement l'effet d'imaginaire en transformant les éléments dramatiques concrets en symboles abstraits. Le réel du spectateur devient l'imaginaire, et l'imaginaire de la représentation devient plus réel que la réalité du spectateur : « Il [Genet] montre au spectateur leurs images et puis il les écrase, en les laissant sans rien à s'accrocher. Ils sont plus sûrs du mensonge que la foi et la raison, et Genet a accompli sa mission de rendre son propre monde plus réel en rendant le monde du spectateur moins réel. »³⁸ (Killinger, 1966, p. 211)

Les éléments visuels sont indicatifs dans *les Nègres*, comme dans tout théâtre en général, certes, mais il y a une fonction singulière de ceux-ci qui nous intéresse davantage : leurs rapports avec le conflit de la pièce. À travers ce conflit, le personnage s'interrogera sur

³⁸ Traduit par nous-mêmes.

son identité et ce qu'elle signifie indépendamment dans la société. Rappelons que la transformation d'un élément du rite était nécessaire afin que celui-ci devienne un symbole absolu. Bref, tous ces éléments dramatiques que nous avons exemplifiés sont présents dans le théâtre genétien, et ils supportent le personnage dans sa « quête d'identité » à travers un rite dramatique. Leur fonction devient plus qu'une figure simple sur scène. Genet manipule la réalité du spectateur par les personnages et *la mise en scène des Nègres*. Par le personnage, le masque, le costume, le maquillage et le décor, Genet souligne la distinction entre ces deux identités et il crée « le conflit », puis une « crise d'identité ».

3.3. LA CRISE D'IDENTITE DANS *LES NÈGRES*

Pour un auteur comme Genet, il est inévitable de traiter un sujet comme « l'identité », vu qu'il subit plusieurs identifications pendant toute sa vie. Un enfant abandonné, un « monstre » parmi « les hommes normaux » ; un « criminel » parmi « les hommes honnêtes » ; une « abomination sexuelle » ; un « cas désespéré » dans une société de « l'avenir brillant »... sans qu'il en soit averti, Genet était tout ce que la société méprisait : il était déjà « le mal » avant qu'il n'eut même la chance de le choisir.

La société fit de lui un monstre et l'envoya au lointain avec son mal. Le soi-disant « honnête-homme » « fait d'un enfant son bouc émissaire ». Même avant qu'il émerge de l'utérus de sa mère, l'honnête-homme avait déjà réservé des lits pour lui dans toutes les prisons de l'Europe et des rangs dans toutes les cargaisons des criminels. Il lui suffisait d'être né ; les bras gentils et inexorables de la Loi le conduiront de l'Assistance publique à la colonie pénitentiaire.»³⁹ (Cité dans Killinger, 1966, p. 216)

Son « aventure » dans toutes les institutions officielles fait de lui « un rebelle », « un autre ». Au lieu de lutter « contre » ces classifications, il les absorba, les digéra et créa d'elles ce que la société voyait en lui : « un monstre ». La lutte de maintenir son existence devint un conflit éternel entre lui et la société. Il n'accepta jamais ce que celle-ci imposa aux autres. Sans une famille, sans une identité précise et grâce à la classification sociale,

³⁹ Traduit par nous-mêmes.

il eût la « chance » de trouver « l'essence du mal conçu par la société » d'après laquelle il se transforma en l'incarnation de « l'autre absolu ». Et cette identité de l'autre est une conséquence d'un « conflit social », d'un groupe majoritaire et un autre minoritaire. Genet, d'après tout ce que la société lui imposa, aperçu qu'il n'y avait qu'une seule réalité : le conflit. Enfin, en absorbant l'identification sociale, se mettant en conflit avec la société, Genet trouva sa propre identité d'écrivain et « se purifia » de ses identités imposées à travers « une catharsis personnelle ».

En bref, ce que Genet expérimenta dès sa naissance fut un problème d'identité total qui se forma à partir d'un facteur externe. Cette classification commence par la soumission involontaire de l'auteur à une identification imposée : « l'enfant trouvé ». Et les étiquettes infligées continuent à le définir par d'autres identifications : voleur, vagabond, homosexuel, criminel, etc. Par chaque classification qui s'accumule dans sa conscience, ce problème devient « une crise interne » dont le fondement sont « ces identités imposées ». Sans une solution efficace, Genet se met en conflit avec cette crise identitaire. Et pour se purger de celle-ci, peut-être, il découvre la littérature par laquelle il « oblige » la société à accepter sa « nature monstrueuse » et à travers laquelle il trouve « son relèvement ». « La littérature comme un outil d'exorcisme », enfin, relève à Genet sa catharsis identitaire.

Quant à ses œuvres et ses personnages, il est évident de voir la même technique de purification comme celle de sa vie. Précisément dans *les Nègres*, une pièce consacrée entièrement à ce problème, la même identification sociale est présente. Nous voyons, à la base, un groupe social en conflit avec un autre à cause d'une identification involontaire et ce premier se purifie de celle-ci à travers une cérémonie, enfin parvient à sa catharsis. Le procès de la pièce, a essentiellement le même déroulement que le procès de la vie de l'auteur. Ainsi, il serait plus efficace d'étudier *les Nègres* en trois étapes subséquentes : le conflit et la crise d'identité, la cérémonie, et la catharsis. Dans la première étape, nous allons voir le fondement du conflit présenté par un questionnement sur la couleur même, ainsi de l'identité des personnages. La distinction entre ces deux indices identitaires nous

montrera le raisonnement fondamental du problème d'identité qui pendant toute la pièce crée l'essence du conflit.

Puis, nous allons distinguer comment ce conflit se transforme en « une crise d'identité » et comment il entraîne les personnages à devenir des participants d'une union cérémoniale. D'après les indices rituels, il sera plus facile de distinguer ce que la cérémonie symbolise dans la pièce et dans quels aspects elle est influente. Nous allons spécifier la signification de l'union d'identité présentée dans la pièce et dans quels aspects les personnages y participent. La correspondance du personnage à la cérémonie est définitivement ce qui rend cette dernière indispensable pour le jeu.

Finalement, nous voulons indiquer dans quels aspects cette cérémonie est indispensable pour « la catharsis » des Nègres et comment les personnages y arrivent à travers une cérémonie symbolique. La relation entre cette catharsis et l'auteur clarifiera le raisonnement de la question d'identité dans la pièce.

3.3.1. Le problème de l'identité et le conflit

Entre l'auteur et cette pièce, il y a plusieurs ressemblances au sujet du problème d'identité. Tout d'abord, dans le fond identitaire de la pièce il y a un questionnement fondamental : « Qu'est-ce que le mot « noir » signifie ? ». Cette question est la même que Genet s'était posé, pendant toute sa vie. Ce que le criminel, le voleur, le vagabond etc. signifiaient dans la société est en fait la même problématique pour les personnages de la pièce. Cette problématique identitaire que Genet subit est clairement présentée et parfois accentuée par des éléments dramatiques pour renforcer la distinction entre ces deux identités traitées et les mettre en un conflit qui se finira par une catharsis, à travers une cérémonie.

Il faut indiquer d'abord que la pièce traite un problème d'identité à travers plusieurs éléments. Dans la première scène, par exemple, l'auteur présente une interaction des

personnages. Nous voyons deux groupes opposés qui sont représentés non seulement par leurs gestes ou par les dialogues mais par des éléments visuels accentuant la différence identitaire entre ceux-ci. Dans le chapitre consacré au costume et au maquillage, nous avons indiqué que l'accentuation du désaccord du costume ou la densité du maquillage des Nègres mettait en évidence une distinction nette pour que le sentiment d'identité puisse pénétrer plus puissamment à la perception du spectateur. En plus de ces éléments visuels que nous avons maintes fois soulignés, l'action qui se déroule sur scène est aussi un participant de cette « accentuation » ou bien de cette « exagération » identitaire. Ainsi, ce qu'elle représente sur scène, avec les autres éléments, n'est que le conflit essentiel du jeu.

ARCHIBALD : Mesdames, Messieurs... (*La Cour éclate d'un rire très aigu, mais très bien orchestré. Ce n'est pas un rire en liberté. À ce rire, répond un même rire, mais plus aigu encore, des Nègres qui sont autour d'Archibald. Déconcentrée, la Cour se tait.*)[...] (Genet, 1980, p. 23)

L'auteur, à l'aide d'une action, évoque les premiers indices du conflit sans donner aucune information identitaire à propos des personnages. Les Nègres et la Cour sont en conflit et les Nègres interrompent la Cour et la rendent « déconcentrée ». Nous voyons un contraste entre ces deux groupes et ce contraste augmenté est une conséquence du « problème d'identité ». Au début de la pièce, nous ne voyons que les visages et les gestes des personnages qui, comme nous avons déjà souligné dans les chapitres précédents, sont manipulés pour une accentuation de l'identité des personnages. Le premier but de cette accentuation est de séparer les personnages les uns des autres le plus possible pour que la distinction nette entre ces deux couleurs renforce « l'essence du conflit » de la pièce et mette ces deux adversaires – le Blanc et le Noir – dans des positions opposées.

La présentation visuelle de la distinction identitaire entre les personnages prépare le fondement nécessaire pour le conflit. À l'aide de cette représentation visuelle distinctive, les rôles des Nègres dans le conflit sont clairement déterminés. La couleur sera le fondement du conflit et les Nègres représenteront « l'identité noire caricaturée et exagérée » : « Vous le voyez, mesdames, messieurs, comme vous avez vos lis et vos

roses, pour vous servir nous utiliserons nos fards d'un beau noir luisant. » indique Archibald et accentue la distinction des couleurs qui supportera le problème d'identité, ainsi le conflit : « C'est monsieur Dieudonné Village qui recueille le noir de fumée, et madame Félicité Gueuse-Pardon qui le délaie dans notre salive. » (1980, p. 24). Ce qui est important de souligner à propos de cette accentuation de la couleur est que le « noir » est une conséquence de la perception blanche et ce qui est « noir » sur scène, en fait, est une incarnation de celle-ci. Par ce problème d'identité – ou de couleur –, les personnages prennent leur position.

Le rôle et la position opposée de ces deux groupes sont soigneusement établis. L'auteur médite sur cette opposition pour évoquer un sens du « conflit d'identité » entre ces deux groupes qui se distinguent principalement par « la signification sociale de la couleur de leur peau ». Il serait convenable d'indiquer encore qu'il faut faire attention à la façon de représenter ces deux identités dans la pièce. Comme l'influence distinctive des éléments visuels, nous allons voir que pendant le déroulement de la pièce, tous les éléments dramatiques seront consacrés à cette question de couleur, ainsi de l'identité. Car, comme Archibald le déclare, la couleur aura un rôle distinctif dans la pièce : « Le tragique sera dans la couleur noire ! C'est elle que vous chérirez, rejoindrez, mériterez. C'est elle qu'il faudra gagner. » (1980, p. 31)

En tant que signe identitaire, la couleur a un rôle indispensable dans la pièce. Évidemment, c'est elle qui définit visuellement l'identité du personnage mais, de plus, elle constitue la base du problème d'identité de la pièce et c'est elle qui renforce principalement « le conflit ». Rappelons qu'il y avait deux niveaux à propos de la disposition du personnage. Les personnages du deuxième niveau du personnage – la Cour et les Nègres – sont en fait les incarnations de la perception sociale du personnage du premier niveau : les Noirs qui jouent les rôles de la Cour et des Nègres. Ce qu'ils représentent à travers la Cour est un symbole de ce qu'ils perçoivent de la société blanche qui méprise et discrimine les Noirs et comme nous l'avons déjà souligné, il s'agit là d'un ensemble du pouvoir absolu dont les membres sont sévères envers les Nègres – sauf le Valet :

LE GOUVERNEUR, *au Valet* : Voici qu'ils l'enfument ! 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... Notre morte ! Ils vont la cuire et la manger. Qu'on leur retire les allumettes ! (1980, p. 35)

[...]

LEJUGE, *criant* : Parce que vous êtes déguisés en chiens savants, vous croyez savoir parler, et déjà vous inventez des énigmes... (1980, p. 40)

L'auteur caricature évidemment la situation sociale dans la société blanche. Mais il faut admettre que cette exagération est nécessaire pour frapper le spectateur qui devient un élément dramatique et la cible principale du jeu. La Cour n'est pas un simple symbole de la société mais une représentation sévère du spectateur qui est « nécessairement blanc ». C'est la raison pour laquelle Genet insiste sur la répétition des expressions qui rappellent au spectateur qu'ils regardent une représentation « imaginaire » afin de choquer ceux-ci dès qu'il les rend plus imaginaires que la pièce entière ; dès qu'il leur montre que la réalité de la pièce surpasse la réalité du spectateur.

Cependant, les Nègres sont des acteurs qui, à la base, essaient de devenir le symbole de la vision blanche sur les Noirs. Ainsi, les Nègres doivent se transformer en ce que la société veut qu'ils soient : ils seront sauvages, incivilisés, puants etc. Par ailleurs, ce que la Cour exprime est une caricature de la pensée commune de la société et nous voyons qu'elle représente une incarnation de la société qui est sévère, raciste et arrogante. Bref, ces deux groupes sont des représentations de la vision Noire qui considère la société comme un ensemble puissant et injuste, et qui se considère discriminé, méprisé, et dérobé de ses propres valeurs par celle-ci. Et pour se purifier de cette identification blanche, les Nègres se qualifient de « la plus banale » perception de celle-ci.

ARCHIBALD : [...] Que la politesse soit portée au point qu'elle en devienne une charge monstrueuse. Elle aussi doit effrayer. Des spectateurs nous observent. Si vous deviez, monsieur, apporter parmi nous la moindre, la plus banale de leurs idées qui ne soit caricaturale, allez-vous-en ! Barrez-vous ! (1980, p. 44)

Ce qui se passera sur scène formera et manipulera les Nègres pour qu'ils deviennent « le Noir »⁴⁰. Toutes les autres qualités d'une autre « couleur », à savoir la « douceur », « les sentiments » évoquant « l'identité blanche » et la société en question, sont interdits pour les Nègres car, à l'égard de la société blanche, les « caractéristiques blanches » ne peuvent jamais être « une valeur de Noir ». La distinction entre ces deux groupes doit rester la plus puissante que possible pour que cette même distinction « nourrisse » le conflit nécessaire pour la « cérémonie ». En plus, pour que le conflit serve au rite, et pour que les Nègres soient capables de continuer la cérémonie, il est nécessaire qu'ils s'éloignent de leurs propres identités et qu'ils soient absorbés par cette « identité imposée ».

Pour cette purification, les Nègres doivent représenter une cérémonie dans laquelle ils deviendront « le Noir » en face de la Cour, mais plus important encore, en face du spectateur. Ils commencent par « accepter » les « insultes » ou les « préjugés » de Blanc sur les Noirs qui sont transformés en une identité visible sur scène. Cette transformation est possible par la manipulation de la langue en une autre dans laquelle ces insultes deviennent « une arme » que les Nègres utilisent contre l'identification blanche. Rappelons que Genet avait tendance à transformer les mots « laids » de la langue française en des mots « beaux » de la langue de « l'autre ». La pièce entière est une inversion de ces deux concepts de « beau » et « laid ». « ARCHIBALD : Bobo a raison. Vous vouliez être plus belle, il reste du cirage. » (1980, p. 28) Les caractéristiques consacrées aux Nègres sont des qualités de l'identité imposée sur le Noir. Les Nègres se présentent sur scène d'après tous les préjugés et les mépris conçus par la société. L'exagération des identités se manifeste dans la pièce entière par les mots spécifiquement « irritants » et « humiliants » de la « langue blanche ». L'auteur, en questionnant la signification de l'identification blanche sur les Noirs, prend toutes les valeurs de celle-ci et les met en conflit avec celles des Noirs à travers une langue assez agressive :

BOBO, à *Archibald* : 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 !

⁴⁰ Ici, ce que le mot "Noir" représente est l'identité imposée par la société blanche.

Qu'une odeur de charogne me porte ! Et m'enlève ! (*À la Cour* :) Et toi, race blafarde et inodore, toi, privée d'odeurs animales, privée des pestilences de nos marécages... (1980, p. 33)

La puanteur, la source d'une odeur spécifique, une source « irritante » pour le Blanc devient une « valeur » attribuée aux Nègres et glorifiée intentionnellement. Les mots « blancs » deviennent « noirs » et les Nègres s'éloignent de leur propre vie pour devenir un ensemble « d'une identité de Noir » (une identité conçue par le Blanc) contre la Cour – ou bien le spectateur.

Nous voyons que « l'identité imposée » aux Nègres dans la pièce est une unité des attributs inventés par la société. Ainsi, pour eux, il faut s'y adapter et la transformer en une autre façon de combattre contre les préjugés et contre l'identification de la société. Au fond de cette transformation, la question de couleur, ainsi de l'identité, est articulée plusieurs fois pendant le déroulement de la pièce. La couleur comme une identité ou comme « une valeur associée à une identité » est l'un des plus importants piliers de ce questionnement.

LE MISSIONNAIRE : Aurait-il permis, jeune efféminé, aurait-il permis le miracle grec ? Depuis deux mille ans Dieu est blanc, il mange sur une nappe blanche, il essuie sa bouche blanche avec une serviette blanche, il pique la viande blanche avec une fourchette blanche. (1980, p. 36)

[...]

Neige : [...] Dans votre haine, pour elle il entrait un peu du désir, donc d'amour. Mais moi, mais elles [...], mais nous, les Nègresses, nous n'avions que nos colères et nos rages. Quand elle fut tuée, en nous nulle crainte, nulle peur, mais nulle tendresse. Nous étions sèches. Sèches, messieurs, comme les mamelles des vieilles dames Bambaras. (1980, p. 30)

Les expressions qui séparent distinctivement un personnage d'un autre, comme ces tirades, sont présentes et significatives. La Cour invoque cette distinction non seulement par ses gestes, ses paroles mais aussi par sa propre « existence ». Ce qu'elle signifie sur scène est l'incarnation totale des valeurs blanches. D'ailleurs, ces valeurs blanches

d'après lesquelles les Nègres se définissent sont transformées en un « élément » de la pièce qui les guide dans leur quête consistant à défendre « le crime ». Ce qu'ils cherchent à défendre n'est que leur identité pure ; une identité noire loin de la classification blanche, bref, « une identification volontaire ». Et nous allons apercevoir prochainement que « le crime » a une autre signification dans la cérémonie.

ARCHIBALD : [...] Quittée cette scène, nous sommes mêlés à votre vie : je suis cuisinier, madame est lingère, monsieur étudie la médecine, monsieur est vicaire à Sainte-Clotilde, madame... passons. Ce soir, nous ne songerons qu'à vous divertir : nous avons donc tué une Blanche. Elle est là (*Il montre le catafalque. [...]*) (1980, p. 27)

Le crime présenté sur scène est simplement un meurtre commis par Village et ce crime doit être représenté par les Nègres en face de la Cour. Ce qu'ils mettent sur scène en tant que représentation est un simulacre cérémonial du meurtre. Au sujet du crime et de cette cérémonie, il est évident que les caractéristiques qui définissent le meurtre et le meurtrier (Village) sont présentées à travers des préjugés blancs. « Seuls nous étions capables de le faire comme nous l'avons fait, sauvagement. » (1980, p. 27) déclare Archibald et accepte un préjugé blanc sur les Noirs. Pendant toute la pièce les expressions, comme cette dernière, sont répétées pour que les Nègres deviennent l'incarnation de cette « identification blanche ». Pour accomplir cette incarnation, les Nègres sont « obligés » de s'éloigner de leur propre identité et de se charger d'une identité perçue par les Blancs puisqu'il faut qu'ils se dérobent de leur « identité noire » et qu'ils s'identifient par « le crime ». Pour que la cérémonie soit efficace, ils sont obligés de s'éloigner de la société puisqu'il y a une cérémonie qu'ils sont « obligés » de finir pour la purification totale qu'ils désirent. Il est possible de voir qu'Archibald insiste maintes fois sur la nécessité de cet éloignement des personnages de leur propre vie. Quand Village parle de son père, le maître du jeu l'interrompt : « Votre père ? N'utilisez plus ce mot. En le prononçant il vient de passer dans votre voix, monsieur, comme un tendre sentiment. » (1980, p. 37) La séparation entre l'individu et ses qualités personnelles est une nécessité et, vu que la tendresse est une « valeur » blanche, il faut l'abandonner et il faut trouver une autre expression plus « sauvage », comme les Blancs attendent d'eux :

ARCHIBALD : [...] Inventez, sinon des mots, des phrases qui coupent au lieu de lier. Inventez non l'amour, mais la haine, et faites donc de la poésie, puisque c'est le seul domaine qu'il nous soit permis d'exploiter. Pour leur divertissement ? (*Il indique le public*) Nous verrons. Avec beaucoup de justesse, vous évoquiez notre odeur – notre fumet, grâce à quoi leurs clébards nous retrouvaient dans la brousse – vous aussi étiez sur la bonne piste. Reniflez. Et dites qu'« elle » (*Il indique le catafalque*) savait que nous puons. Procédez avec délicatesse. Ayez l'habileté de ne choisir que des raisons de haine. Retenez-vous de trop magnifier notre sauvagerie. Redoutez d'apparaître comme un grand fauve : sans avoir leur estime, vous tenteriez leur désir. Vous l'avez donc assassinée. Nous allons commencer... (1980, p. 38)

Archibald, dans cette tirade, explique la base de la transformation que les Nègres doivent subir, et ce que les Nègres veulent établir par cette transformation est de se préparer pour la cérémonie d'exorcisme. Comme nous allons l'établir bientôt, la signification du crime et sa conséquence dans la pièce est l'essence de l'identité noire elle-même. C'est la raison pour laquelle les mots et les expressions invoquant l'identité blanche ou la propre vie des Nègres sont interdits.

À ce stade, il serait convenable d'indiquer que le conflit existe non seulement entre la Cour et les Nègres mais il y a un autre conflit qui se cultive « parmi les Nègres » dont quelques personnages portent des caractéristiques « blanches ». Le conflit entre ces Nègres et les autres accentuent la nécessité de la purification identitaire de ceux-ci. Archibald, le maître de la cérémonie, insiste toujours sur l'éloignement des valeurs identitaires blanches. Et il y en a d'autres, comme Neige, qui évoque l'importance de cet éloignement. Quand les Nègres parlent de la victime blanche et de son meurtrier, Village, nous apercevons que la nécessité de cet éloignement est accentuée pour qu'ils puissent exprimer le fondement de la purification de l'identification blanche. Les mots qui évoquent les sentiments blancs, comme l'amour, sont définitivement interdits pour les Nègres :

NEIGE, *très hargneuse* : Si j'étais sûre que Village eût descendu cette femme afin de devenir avec plus d'éclat un Nègre balafré, 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. (1980, p. 39)

3.3.2. La distinction absolue entre « le Blanc » et « le Noir »

L'amour, une valeur blanche, est en contradiction avec les valeurs noires. Neige insiste sur le fait que ces valeurs ne s'approprient nullement aux Nègres et elle indique : « NEIGE, à *Vertu* : Rosir, rougir, d'émoi, de confusion, doux termes qui ne s'appliqueront jamais à nous [...] » (1980, p. 39) Ces valeurs dont on parle sont en fait des valeurs qui ne définissent que la société blanche. Ainsi, il est nécessaire pour Archibald d'ordonner à Village de n'exprimer aucun « sentiment blanc ». Bref, il est convenable d'indiquer que la cérémonie est une transition entre « la réalité sociale » et « la réalité noire ». Se charger de tous les mépris du Blanc n'est pas une responsabilité simple puisque les personnages noirs sont déjà des membres de cette société. Et quand Village et Vertu commencent à parler de l'amour, une représentation cérémoniale de la transformation d'une identité à une autre commence :

VILLAGE : Cette cérémonie me fait mal.

ARCHIBALD : A nous aussi. On nous l'a dit, nous sommes de grands enfants. Mais alors, quel domaine nous reste ! Le Théâtre ! Nous jouerons à nous y réfléchir et lentement nous nous verrons, grand narcissisme noir, disparaître dans son eau.

VILLAGE : Je ne veux pas disparaître.

ARCHIBALD : Comme les autres ! Il ne demeurera de toi que l'écume de ta rage. Puisqu'on nous renvoie à l'image et qu'on nous y noie, que cette image les fasse grincer des dents !

VILLAGE : Mon corps veut vivre

ARCHIBALD : Sous leurs yeux tu deviens un spectre et tu vas les hanter. (1980, p. 48)

Archibald explique ce qu'il veut présenter sur scène durant cette cérémonie. Il faut « [...] rendre la communication impossible. » (1980, p. 26); ce n'est pas seulement l'amour qu'il faut évoquer, mais la haine aussi. Les Nègres transformeront la langue et pour eux, il n'y n'a qu'un seul « domaine » pour qu'ils puissent s'exprimer : le Théâtre. Le but essentiel de la cérémonie est de faire le « grand narcissisme noir » disparaître, à savoir l'individualité

noire dans la société. Leur odeur, leur sauvagerie, leur couleur, en bref, tous les attributs « irritants » pour le blanc, rendront les Noirs « visibles » pour leur adversaire et ceux-ci, à savoir les « valeurs noires » que Village doit accentuer pendant la représentation du meurtre, distingueront les Nègres des « Noirs ». Le but essentiel est clair : déformer l'identification sur les Noirs et en utiliser les « préjugés », les « mépris » blancs pour devenir l'incarnation de l'identité noire. La cérémonie se déroulera autour de ces principes.

VILLAGE : J'aime Vertu. Elle m'aime.

ARCHIBALD : Elle, oui, peut-être. 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. Elle peut donc t'apporter ce qui ressemble le plus à l'amour : la tendresse. Dans ses bras, tu seras son gosse, pas son amant.

VILLAGE, *buté* : Je l'aime.

ARCHIBALD : Tu crois l'aimer. Tu es un Nègre et un comédien. Ni l'un ni l'autre ne connaîtront l'amour. Or ce soir – mais ce soir seulement – nous cessons d'être des comédiens, étant des Nègres. Nous sommes sur cette scène semblable à des coupables qui, en prison, joueraient à être des coupables. (1980, p. 48)

La cérémonie est possible par la transition de l'identité noire « conçue par le Blanc » à l'identité noire « conçue par le Noir ». L'amour, étant une valeur blanche, est en désaccord avec la cérémonie puisque le but essentiel de la cérémonie est de devenir ce que la société voit d'un Noir et comme Archibald déclare ci-dessus, il[s] ne « connaîtront l'amour. ». Il faut que les Nègres se chargent d'une identité consistant à des préjugés blancs.

VILLAGE : Nous ne voulons plus être coupables de rien. Vertu sera ma femme.

ARCHIBALD : Alors foutez le camp ! Sors ! Va-t'en. Emporte-là. Va chez eux (*Il indique le public*) ... s'ils t'acceptent. S'ils vous acceptent. Et si tu réussis à être aimé d'eux, reviens me prévenir. Mais faites-vous d'abord décolorer. Foutez le camp. Descendez. Allez avec eux et soyez spectateurs. Nous, nous serons sauvés par ça (*Il montre le catafalque*) (1980, p. 48)

Quand Village persiste à continuer ses expressions d'amour, Archibald le menace avec la transformation d'un Noir en un Blanc. Ce que le spectateur signifie à ce stade est plus clair et plus puissant puisque celui-ci, en tant qu'élément dramatique, est l'incarnation de l'identité blanche. Pour un Nègre, quitter la cérémonie et accepter les valeurs blanches équivaut à devenir un Blanc. Et pour les autres qui restent sur scène pour se « défendre » et continuer la cérémonie d'exorcisme, le catafalque – plus précisément « le crime » - est ce qui les purifiera de leur identités « corrompues ». Avec ce dialogue entre Village et Archibald nous voyons que la signification du spectateur a une influence indéniable dans la pièce. Et quand Village continue à s'exprimer par l'amour, sa transformation commence : « *Archibald, Bobo, Diouf, Neige, Félicité, s'éloignent, se détournant et cachant leurs visages dans leurs mains, cependant que soudain une dizaine de masques blancs apparaissent autour de la Cour* » (1980, p. 51) Ces masques sont là pour symboliser la transformation identitaire de Village. Quand il est fasciné par l'amour dont il n'est pas sûr de pouvoir continuer, quelques autres masques apparaissent pour le transformer en un Blanc :

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

Elle montre la Cour.

VILLAGE, *épouvanté* : Tant que ça !

VERTU : Tu te voulais libre.

VILLAGE, *toujours plus affolé* : Mais sans eux. Archibald ! (Il crie.) Archibald ! Bobo ! (*Tous restent impassibles.*) Neige ! (*Il court vers eux, mais ils ne bougent pas. Il revient vers Vertu*) Vertu ? Ils ne s'en iront pas ? (1980, p. 51)

Pendant que le dialogue d'amour continue, la tension est accentuée et l'auteur montre ce qui se passera si la cérémonie d'exorcisme n'est pas représentée par les Nègres. Village hésite et il a peur d'être abandonné par les autres Nègres. Mais il continue quand même à ces tirades et risque la cérémonie :

VILLAGE : Notre couleur n'est pas une tache de vinasse qui déchire un visage, notre visage n'est pas un chacal qui dévore ceux qu'il regarde... (*Hurlant* :) Je suis beau, tu es belle, et nous nous aimons ! Je suis fort ! [...] (1980, p. 52)

Village et Vertu, en acceptant l'amour, une valeur blanche, se mettent en dehors de la cérémonie. « Le grand narcisse noir » qui aime, qui est fort est différent de ce que les autres s'imaginent au sujet de Village et Vertu à travers un dialogue rituel d'amour. Ils sont presque hallucinés par l'influence blanche de cet aspect de la société. Pour évoquer la transformation de Village et Vertu, la pièce continue dans une manière mystique : la Reine s'endort et la Cour s'inquiète et au point culminant du dialogue d'amour nous voyons un autre indice de la relation entre l'identité et la cérémonie :

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. [...] (1980, p. 53)

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... (1980, p. 54)

À ce moment-là, la Reine se réveille, toujours hallucinée, et récite en même temps que Vertu. Le symbole du pouvoir absolu de l'identité blanche partage ses caractéristiques avec un personnage noir. Dès qu'un personnage s'exprime à travers des expressions blanches, avec des sentiments blancs, l'identité blanche commence à posséder, toujours dans une façon mystique, les autres membres d'une autre identité. Vertu continue à ces tirades évoquant l'identité blanche alors que Village évoque le passé des Noirs, l'esclavage, « la racine noire de l'identité noire » :

VILLAGE, *toujours plus frénétique* : [...] Je ne chantais pas, je ne dansais pas. Debout, royal, pour tout dire, une main sur la hanche, insolent, je pissais. [...] J'ai rampé dans les cotonniers. Les chiens ont reniflé ma trace. J'ai mordu mes chaînes et mes poignets. L'esclavage m'a enseigné la danse et le chant. (1980, p. 54)

Ce qui est frappant au sujet de ces dialogues entre Vertu - la Reine et Village est la disposition des tirades. Vertu, qui commence à évoquer l'identité blanche, s'unit avec la Reine et s'approprie de toutes les caractéristiques blanches contre Village, qui, au contraire, évoque les caractéristiques noires. Subséquemment et indépendamment, ils expriment ce qu'ils représentent sur scène dans une manière rituelle. Cette représentation rituelle de la pièce est l'une des plus importantes parties qui évoque l'importance de la cérémonie d'exorcisme à propos de l'identité blanche influant sur les Nègres. Quand la Reine et Vertu, ensemble, expriment leur sentiment d'amour à Village, l'hallucination se termine. Vertu est possédée par l'identité blanche et elle, qui hésitait à exprimer son amour, avec la Reine, révèle à Village : « Je t'aime. » et Village, comme s'il répondait, termine sa tirade : « Je meurs à n'en plus finir. » (1980, p. 55)

L'identité blanche et l'identité noire se mettent en conflit à travers les personnages extasiés. La transformation de Vertu en un élément de l'identité blanche et le fait que Village exprime la mort dans sa tirade subséquente symbolise l'importance significative de la cérémonie d'exorcisme pour les Nègres : l'identité blanche, comme nous allons le voir dans la partie suivante, est égale à la mort. C'est le tournant de la pièce et du conflit. La Reine se réveille et le rite est terminé : « LA REINE, *soudain éveillée* : Assez ! Et faites-les taire, ils ont volé ma voix ! Au secours... » (1980, p. 55) Le conflit arrive à son point culminant :

FELICITE : Dahomey !... Dahomey !... A 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. (1980, p. 55)

Félicité, le symbole du pouvoir noir des Nègres, le côté extrême de la Reine, commence sa tirade et réunit les Nègres dans « son identité noire ». La Cour et les Nègres sont encore en conflit juste avant de commencer la cérémonie. La Reine, contre Félicité évoque l'identité blanche :

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... (1980, p. 55)

Le conflit continue entre les Nègres et les autres personnages. Ces tirades de la Reine et de Félicité remettent encore sur scène l'idée du conflit d'identité. Dans les scènes suivantes, nous voyons que le conflit entre les Nègres continue à travers les dialogues entre Village et Neige ; Bobo et Diouf. Neige, indique que Village a commis ce meurtre par amour car :

NEIGE [à Village] : Quand vous parlez d'elle [la victime], sur vos grosses lèvres, dans vos yeux malades, il passe une telle douceur, une si poignante tristesse que j'entrevois, monsieur, apparaître en personne la Nostalgie. [...] Vous étiez, Nègre, amoureux. Comme un sergent de la Coloniale. (1980, p. 57)

L'amour est considéré comme une trahison, Neige continue : « Comme d'autres changent de familles, de villes, de pays, de noms, changent de Dieux, jurez que vous n'avez pas eu l'idée de changer de couleur pour l'atteindre. » (1980, p. 58) Il faut se mettre en action non seulement par l'amour mais la haine, comme Archibald le déclare. Ce désaccord entre les Nègres montre un autre aspect important de la cérémonie. Nous voyons que les traces de l'identité blanche chez les Nègres mettent en péril la cérémonie et pour éviter ceci, pour devenir un ensemble de l'identité noire, il faut s'unir dans le « noir » :

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. [...] Que si l'on change à notre égard, Nègres, ce ne soit par l'indulgence, mais la terreur ! [...] Quant à Village, qu'il continue son boniment. Elle était donc debout derrière son comptoir. Et qu'a-t-elle fait ? Qu'a-t-elle dit ? Et vous, qu'avez-vous fait pour nous ? (1980, p. 60)

3.3.3. La cérémonie d'exorcisme

La cérémonie présentée dans *les Nègres* à la base, est un symbole de la lutte identitaire des Noirs. Sans aucun fondement politique, la condition sociale et les attitudes méprisantes que les Noirs subissent dans la société constituent la philosophie même de la cérémonie. Nous n'assistons point sur scène à une critique sociale ou politique. Au contraire, Genet, un auteur qui ne s'engagea jamais politiquement, préféra une représentation sociologiquement puissante. Précisons tout de suite que la relation entre Genet et les Panthères Noirs était une relation philosophique et personnelle plutôt que politique. Genet utilisa toujours son identité d'écrivain et ses activités non-littéraires pour aider ce groupe qui représentait pour lui « l'autre ». Rappelons que Genet s'engagea auprès des Panthères après la rédaction des *Nègres*, ainsi, il serait convenable de souligner une fois de plus que son but essentiel dans cette pièce n'était que de montrer « l'autre répugnant » en face du spectateur blanc.

Dans cette lignée, il ne serait donc pas exagéré d'indiquer que la cérémonie se construit tout comme Genet construit sa propre identification. Nous avons précisé que les Nègres sur scène se présentaient par des caractéristiques appartenant à l'identité noire (les Nègres) mais aussi à l'identité blanche (la Cour). Le conflit entre la Cour et les Nègres était un conflit social, certes, mais ce qui nous intéressait davantage était le fait que les Nègres s'identifient et se diffèrent justement à partir de ces qualités significatives. Ainsi, il est à préciser que la cérémonie est nécessaire pour tous les Nègres afin qu'ils s'unissent dans « l'identité noire absolue ».

Au début de la cérémonie, nous voyons que le conflit s'impose impétueusement. Le crescendo du conflit jusqu'à ce qu'il atteigne son point culminant montre que la distinction qu'Archibald avait essayé d'établir pendant la première partie de la pièce devait être la plus manifeste possible pour pouvoir évoquer « la haine ». Le dialogue entre Diouf et Archibald nous montre l'importance indéniable de la haine dans la cérémonie :

DIOUF, *effrayé* : Madame ! Bobo ! J'ai eu tort de venir ce soir. Laissez-moi partir. C'est de Village qu'il faut s'occuper. C'est lui qu'on doit pousser au rouge !

ARCHIBALD : Village aura sa part. Son crime le sauve. S'il l'a accompli dans la haine...

VILLAGE : *hurlant* : Mais c'est dans la haine ! En doutez-vous ? Tous, ici, seriez-vous fous ? [...] (1980, p. 59)

Tout d'abord, ce que Diouf déclare à propos de la pièce, et surtout de la cérémonie, est remarquable pour mieux comprendre la disposition des rôles dans la cérémonie car il y aura deux rôles significatifs : le rôle de Village et celui de Diouf. Précisons que Diouf « a eu tort de venir » à la cérémonie. Son hésitation et ses intentions « amicales » envers la Cour fait de lui « un traître possible » : « DIOUF, [...] Je souhaiterais que le simulacre rétablît en effet dans nos âmes un équilibre que notre misère perpétue, mais qu'il se déroulât d'une façon si harmonieuse qu'ils (*Il indique le public*) ne voient plus que la beauté, et qu'ils nous reconnaissent en elle qui les dispose à l'amour. » (1980, p. 43) Ces deux Nègres qui ne s'approprient pas totalement l'identité noire et qui hésitent à participer à la cérémonie seront le centre de celle-ci : Village le meurtrier ; Diouf la victime.

Pour participer à la cérémonie, ces personnages doivent subir une transformation « rituelle » identitaire. Comme un participant du rite, les personnages se transforment en des éléments du symbole dramatique de l'identité noire. Même Village, qui joue lui-même, doit se transformer en une version plus brutale et plus agressive de sa propre identité. Le but essentiel de cette transformation est de recréer les personnages pour représenter l'incarnation de la perception la plus banale de la société blanche à propos des Noirs. À travers la cérémonie, les Nègres passeront par « l'identité Noire conçue par le Blanc » et ils l'absorberont. La cérémonie commence par la transformation de Diouf. Félicité décide que Diouf jouera le rôle de la victime :

Bobo, de derrière le paravent de droite, apporte une console supportant une perruque blonde ; un masque grossier de carnaval, en carton, représentant une femme blanche aux grosses joues et riant ; un tricot rose commencé, avec deux pelotes de laine et un crochet, et des gants blancs. (1980, p. 62)

Le masque et le costume feront de Diouf un personnage blanc. Cette transition a une signification précise dans la pièce à propos de la distinction entre ces deux identités. Le fait que Diouf se transforme en « une Blanche morte » signifie que cette transition est égale à « la mort » pour les Nègres : « DIOUF, *face au public* : Moi, Samba Graham Diouf, né dans les marécages de l'Oubangui Chari, tristement je vous dis adieu. Je n'ai pas peur. Qu'on m'ouvre la porte, j'entrerai, je descendrai dans la mort que vous me préparez. » (1980, p. 62) Nous voyons que dans cette tirade, il s'agit de « la morte » dans le catafalque, certes, mais la transformation de Diouf a une autre signification identitaire au sujet de l'identité noire. Diouf sacrifiera son identité en faveur d'une identité blanche et Village deviendra l'incarnation de l'identité noire. Ce conflit entre « le personnage noir » et « le personnage blanc » est un exemple simple de la situation sociale. Le conflit entre les personnages, au début de la pièce, est individuellement présenté par ceux-ci et cette forme du conflit ne représente pas ce que Genet veut établir au fond de la pièce mais ils préparent la base de cette transition de Village et de Diouf. Mais pour évoquer le vrai conflit d'identité entre deux incarnations d'identités, il faut représenter ces identités en formes visuelles ou symboliques. Ainsi, Genet met sur scène, deux symboles, Village et Diouf, qui représentent l'identité noire et l'identité blanche.

À ce stade, il serait convenable de préciser les caractéristiques de la cérémonie pour qu'elle soit plus claire. Pendant la cérémonie, nous voyons plusieurs indices qui indiquent que celle-ci est une représentation imaginaire. Comme la pièce entière, Genet répète constamment que le spectateur assiste à un jeu. Nous avons déjà précisé que le rôle de Ville de Saint-Nazaire était d'évoquer « la réalité dans la coulisse » et il est « un annonciateur » de ce qui se passe en réalité. Ainsi, la pièce entière devient une représentation de l'imaginaire et le spectateur se retrouve dans celle-ci. Rappelons que l'une des plus importantes techniques de Genet était de frapper le spectateur extasié dans l'imaginaire avec le réel. Et n'oublions pas qu'à travers cette technique, l'imaginaire de la pièce devient plus forte que le réel du spectateur.

La cérémonie commence par la transformation de Diouf : « Grand Pays Noir, je te dis adieu. » (1980, p. 63) Il porte un masque blanc, pendant que Bobo condense le maquillage

de Village « *Elle court à la boîte de cirage et revient maquiller de noir le visage et les mains de Village, sur lesquels elle crache et frotte.* » (1980, p. 64). Ces deux personnages deviennent des symboles identitaires grâce aux éléments visuels et pendant la cérémonie, nous allons voir que les autres personnages les guideront dans leur représentation. Dans cette représentation de l'imaginaire, nous voyons plusieurs inversions des caractéristiques blanches et noires. Au cours de la transformation de Diouf, nous voyons des valeurs blanches mises en scène par les Nègres à travers leur qualité à eux : le mépris blanc.

Ce mépris devient un élément significatif de la cérémonie d'exorcisme et de la distinction identitaire. Vertu et Neige ont un rôle indispensable pour cette distinction car quand Village indique qu'« [...] on a oublié les insultes. » (1980, p. 64), la cérémonie rituelle continue avec les « Litanies des Blêmes »⁴¹ récitées par Vertu, « *comme on récite à l'église les litanies de la Vierge, d'une voix monocorde* » (1980, p. 65) Ces litanies sont adressées, à Diouf et au public :

VERTU :

Blêmes comme le râle d'un tubar,

Blêmes comme ce que l'ache le cul d'un homme atteint de jaunisse,

Blêmes comme le ventre d'un cobra

[...]

Je vous salue, Blêmes ! (1980, p. 65)

Les Nègres utilisent une valeur chrétienne et blanche pour définir Diouf comme l'incarnation de l'identité blanche devant le public. Les « insultes » que Village exigeait sont les valeurs blanches manipulées par les Nègres :

Vertu s'écarte, Neige prend sa place et, après avoir salué Diouf :

NEIGE : Moi aussi, je vous salue, Tour d'Ivoire, Porte du Ciel, ouverte à deux battants pour qu'entre, majestueux et puant, le Nègre. [...] Merveille que le mal qui

⁴¹ Inspiré des "Litanies des Saints"; une façon de prière pour s'adresser à une série de saints.

vous fait toujours plus blanche et vous conduit à la blancheur définitive. (1980, p. 65)

La symbolique de la transformation de Diouf est présentée par les tirades de plusieurs personnages. En même temps, tous les Nègres s'unissent sur scène pour attirer le spectateur au cœur de la pièce pour qu'il devienne un élément dramatique. Sans aucune indication, le spectateur se découvre au milieu de la cérémonie. Comme la Cour, Diouf se transforme en cette incarnation identitaire pour irriter le spectateur par la cérémonie. Un homme noir, se travestit en une femme blanche morte. À ce stade, nous voyons que toutes les caractéristiques du rite que nous avons spécifiées dans les chapitres précédents sont efficaces sur la cérémonie. Le masque blanc de Diouf, le maquillage accentué de Village et les danses et tirades cérémoniales des Nègres les mettent dans une unité absolue d'identité. Ils se dérobent de leurs propres identités et s'unissent dans celle-ci. Les gestes et les paroles des personnages sont exagérés ; le costume et le maquillage, tout comme les objets tel le masque et le tricot altèrent la réalité afin que la pièce continue d'une manière plus rituelle pour représenter « le crime ». Le rôle de Village et Diouf est assez clair à ce stade, les autres Nègres aident Village dans sa quête pour représenter son crime et nous apercevons que, comme nous l'avons déjà indiqué, ce crime ne sera que l'identité noire elle-même.

Diouf – à savoir « le Masque » – ne parle jamais pendant la cérémonie. La communication entre Diouf et les autres personnages est établie par monologues : « *Les Nègres s'approchent du masque et murmurent à son oreille. Le masque reste silencieux, mais les Nègres éclatent de rire.* » (1980, p. 68) Le silence du Masque indique que Genet avait l'intention de le rendre le plus universel possible. S'il parlait d'un ton spécifique, il indiquerait que le personnage du Masque définissait ce qu'il représente sur scène à propos de l'identité. Mais le fait qu'il reste silencieux pendant la cérémonie préserve son rôle de l'incarnation absolue de l'identité blanche. C'est Village qui imite les paroles du Masque : « *VILLAGE : prenant une voix de femme : Oui, bonne-maman, tout de suite. [...]* » (1980, p. 68)

Cependant, Village a un ton qu'il change durant la cérémonie. Le meurtrier qu'il représente a un ton attirant puisque le but est de séduire la blanche : « VILLAGE : [...] Ensuite, dans la clairière, c'était la danse ! (*Il se tourne vers ses camarades*) Car il fallait bien, n'est-ce pas, que je l'ensorcelle. Mon but était donc d'attirer doucement vers sa chambre. [...] » (1980, p. 70) La langue poétique de Genet se révèle dans les tirades de Village adressées à la Blanche. Cette langue signifie le côté mystérieux et intéressant de celui-ci alors qu'un autre ton qu'il prend quand il parle de ses vraies pensées signifie « la nature sauvage d'un Nègre. ». Par ce dernier, Village fait ce que Genet pratique au sujet de ses œuvres : utiliser la langue comme une arme.

VILLAGE, *imperturbable et définitivement tourné vers le Masque* : Les plus doux de vos mouvements vous dessinent de si belle manière que je vous sens portée par le vent quand je suis sur votre épaule. Le cerne de votre œil me blesse. Quand vous irez, madame...allez. (*Au public* :) Car elle ne venait pas, elle allait. Elle allait à sa chambre à coucher... (1980, p. 73)

[...]

VILLAGE, *voix du récit* : ...à sa chambre à coucher, où je la suivis pour l'étrangler (*Au Masque*) Avance, salope. Et va te laver. (1980, p. 74)

Ce que Village présente dans la cérémonie nous montre que la haine joue un rôle considérable dans le déroulement de la pièce. C'est l'incarnation pure de la perception blanche sur les Nègres qui identifie Village dans la cérémonie et, enfin, le spectateur, déjà dans le piège de l'auteur, se trouve au cœur du conflit identitaire entre le Blanc et le Noir. Devant un symbole de l'identité blanche et d'un spectateur blanc, Village évoque les caractéristiques noires influencées par la distinction entre ces deux identités pour que la représentation de « l'identification blanche » soit la plus nette possible :

VILLAGE : [...] L'alcool alluma mon génie. Comme on dit, j'en avais un coup dans l'aile. Dans mon œil, je fis passer en grand tralala nos guerriers, nos maladies, nos alligators, nos amazones, nos paillettes, nos chasses, nos cataractes, notre coton, la lèpre même et jusqu'à cent mille adolescents crevés dans la poussière ; sur mes dents je laissai filer la plus aiguë de nos pirogues [...] (1980, p. 70)

Dans sa peau noire, avec une langue blanche poétisée, Village a un seul but : attirer le symbole de l'identité blanche pour la tuer et la violer. Mais une représentation simple de cette identité sur scène sans la participation du spectateur pourrait être inefficace. C'est la raison pour laquelle Genet invite un spectateur sur scène par une mise en scène soigneusement composée : « VILLAGE : [...] (*Au public :*) Elle sait jouer du piano. Très, très bien. Si quelqu'un veut tenir un instant son tricot ? (*Il s'adresse directement au public, jusqu'à ce qu'un spectateur monte sur la scène et prenne le crochet des mains du Masque. Au spectateur :*) Merci, monsieur (ou madame) » (1980, p. 74) À partir de ce moment-là, le spectateur sera le témoin direct de ce qui se passera sur scène.

Au sein de ces symboles d'identités opposées, le spectateur n'assiste plus à une pièce mais il l'expérimente. En plus, cette expérimentation est beaucoup plus qu'une interaction simple car, étant le symbole de l'identité blanche, nous allons voir que Diouf, ou bien « le Masque », fera naître les cinq poupées représentant la Cour, et oblige le spectateur à témoigner à la naissance de sa propre identité :

VILLAGE : Mais, le plus souvent, elle fait ce qu'elle peut. Quand c'est l'heure, elle appelle la sage-femme...

[...]

Elle s'agenouille, et passe la main sous les jupons du masque d'où elle retire une poupée haute d'environ 60 centimètres, et représentant le Gouverneur. (1980, p. 76)

La transformation de Diouf est complète. Visuellement et symboliquement il devient l'incarnation complète de l'identité blanche ainsi que « la Mère de l'essence de l'identité blanche ». C'est elle qui fait naître la Cour et c'est elle qui serait l'objet principal de la haine de Village, des Nègres. Durant cet événement rituel, le spectateur garde toujours sa position sur scène. Genet, en invitant le spectateur sur la scène pour participer à la pièce rend légitime la transformation de Diouf pour le spectateur blanc. À ce stade, le spectateur s'identifie d'après « le Masque » et son identité est explicitement représentée par celui-ci.

La tension augmente dans la pièce après cette transformation car les personnages se dérobent de leur identité personnelle et s'unissent dans deux unités opposées. Ainsi, la cérémonie, peu à peu, devient plus violente et plus agressive par les dialogues entre Village et les autres Nègres. Village commence à s'exprimer d'une façon plus « sauvage », « violente » et « incivile » devant le spectateur blanc. Soudain, le spectateur commence à appréhender que ce qui se passe sur scène est une image de son identité détruite par l'identité « Noire » créée d'après son mépris pour le « Noir ». C'est la raison pour laquelle les autres Nègres insistent à ce que Village continue la cérémonie sans hésitation. Et quand il hésite pour la dernière fois, Félicité, « la Reine Noire », ordonne : « S'il hésite encore, qu'il prenne la place de la morte. » (1980, p. 81) Son hésitation met en danger la cérémonie d'exorcisme par laquelle les Nègres échapperont à l'identification de la société. Et nous voyons qu'une fois de plus, l'identité blanche et la morte sont associées : s'il continue à hésiter, il sera la morte, le Masque, ainsi, l'incarnation de l'identité blanche ; s'il hésite, il sera perdu dans l'identité blanche. Et cette situation expose au risque tous les personnages.

FELICITE : Dahomey !... Dahomey !... À mon secours, Nègres ! Tous. [...] 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 ? Afrique boudeuse, Afrique travaillé 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. [...] 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. (1980, p. 80)

Tous les Nègres forcent Village à parachever la cérémonie : « NEIGE, sur le « *dirae irae* » : Entrez, entrez... délivrez-nous du mal. Alleluia. » (1980, p. 81) Les Nègres, en chantant sur l'air de *dirae irae*, accentuent l'effet mystique de la cérémonie. Extasié, Village se dirige vers le paravent où le Masque se trouve et où il le violera et le tuera. Dans une atmosphère mystique et rituelle, Village, l'identité noire, détruit le Masque, l'identité blanche. Les Nègres absorbent tous les préjugés et le mépris de la société

blanche et les transforment en des armes par lesquelles ils tourmentent le spectateur et lui exposent son identification injuste envers les Noirs. Ce n'est pas une cérémonie de justification de l'identité noire. Mais c'est une cérémonie d'exorcisme par laquelle les Nègres deviennent « le Noir » conçu par la société blanche et par laquelle les Nègres se mettent en un conflit « direct » avec le spectateur. « Le grand narcissisme noir », comme Archibald avait déclaré, disparaît après avoir expérimenté « le Noir » au point culminant de la cérémonie. Le spectateur est témoin de tout ce qui se passe sur scène. Ce dernier, à savoir l'identité blanche, est humiliée, attaqué, violé et tué par « le Noir » qu'ils avaient créé par l'identification qu'ils avaient projetée sur les Nègres. Maintenant, ces deux identités sont clairement distinguées. Dans une représentation cérémoniale de l'imaginaire, Village trouve sa « négritude » alors que Diouf se sacrifie et devient un membre de la société blanche.

LA REINE, à *Diouf* : Le voyage a dû être pénible, ma pauvre petite. Enfin vous retrouvez votre véritable famille. D'ici, d'en haut, vous les verrez mieux.

LE MISSIONNAIRE : À notre retour, on essaiera de la béatifier.

LE VALET : Une idée du tonnerre ! Sa Majesté va l'adopter. N'est-ce pas, petite ?

LA REINE : Il faudra y réfléchir, et c'est très délicat. Car enfin, elle a été souillée. A son corps défendant, je l'espère, mais enfin elle risque d'être un rappel de notre honte. (*Après une hésitation.*) L'idée, toutefois, est à retenir. [...] (1980, p. 88)

Diouf devient un membre de la Cour, mais reste comme un « rappel de [leur] honte » car elle est désormais soumise à un Nègre. À ce stade, les personnages pensent que la cérémonie avait du succès. Mais Ville de Saint-Nazaire, le symbole de « la réalité », entre :

ARCHIBALD, *il s'aperçoit soudain de la présence de Ville de Saint-Nazaire, entré très lentement, alors que Félicité disait sa grande tirade* : Vous ! Je vous avais dit de ne venir nous prévenir que quand tout serait achevé. C'est donc fait ? C'est fini ? (*Tourné vers la Cour dont tous les personnages ont porté la main à leur visage, il hurle* :) Gardez vos masques ! (1980, p. 83)

Le fait que Village ait terminé la cérémonie avec succès n'indique pas que l'exorcisme est parachevé. Jusqu'à ce point-là, le spectateur pensait que l'action principale était ce qu'il voyait sur scène. Mais Genet, à travers son personnage, Ville de Saint-Nazaire, révèle que ce qui se passait sur scène était simplement « une illusion, une distraction ». L'action principale se déroulait dans les coulisses – comme dans les tragédies grecques – et la cérémonie d'exorcisme ne se termine pas. Ville de Saint-Nazaire nous informe qu'il y avait un Noir condamné à mort dans les coulisses.

ARCHIBALD, *il a changé de voix, au lieu de déclamer, il parle d'un ton naturel* : Cela fera du bruit, la détonation. (*Un temps*) Vous êtes sûr qu'il soit coupable ? Et surtout qu'il soit le coupable que nous cherchons ?

VILLE DE SAINT-NAZAIRE, *un peu ironique* : Vous auriez tout à coup des soupçons ?

ARCHIBALD : Réfléchissez : il s'agit de juger, probablement, de condamner, et d'exécuter un Nègre. C'est grave. Il ne s'agit plus de jour. 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. (1980, p. 84)

La cérémonie est un divertissement, une représentation d'un problème d'identité, une image d'un conflit social fondamental. À ce moment-là, le fait qu'on exécute « un Nègre » en réalité surpasse la réalité de la société blanche qui a déjà frappé le spectateur. Genet, comme toujours, piège celui-ci dans une image, le rend le plus imaginaire possible, et le désoriente avec une réalité pénible. Pour les Nègres, être un comédien et cette représentation elle-même ne signifient qu'une image de la réalité. Mais ce qui se passe dans les coulisses est effrayant. Ainsi, la cérémonie n'est pas encore terminée et il ne sera point possible qu'elle se termine avant que le Nègre ne soit exécuté. Cette distinction nette entre la réalité dans les coulisses et l'imaginaire sur scène accentue l'effet frappant de la pièce : le spectateur est stupéfait par une tragédie « artificielle » alors que la tragédie principale se passait dans les coulisses. « BOBO : Tragédie grecque et pudique, ma chère : le geste définitif s'achève dans la coulisse. » (1980, p. 86) Grâce à la cérémonie, Village et les Nègres ont réussi à représenter le conflit identitaire des Nègres. Pour achever la catharsis absolue, il faut gagner l'indépendance identitaire, le pouvoir d'être le maître de soi-même.

3.3.4. La catharsis absolue

La représentation symbolique de la lutte identitaire des Nègres s'est achevée par la cérémonie dans laquelle Village et Diouf deviennent l'incarnation absolue de ces deux identités. Il ne reste qu'une seule action : juger le criminel, à savoir un Nègre. La Cour part pour l'Afrique où ils vont finir la cérémonie. Dès que la Cour part, Diouf s'approche des Nègres et il retire son masque : « BOBO : Dites, monsieur le Vicaire général, qu'y voyez-vous ? Répondez, Diouf. Regardés par leurs regards, comment sont les Rois ? Du haut de vos yeux bleus, du haut de ces miradors, que voyez-vous ? » (1980, p. 90)

Ce passage est représentatif de la pièce entière. Diouf déclare, au fond, que l'identité, surtout dans ce cas, l'identité blanche, est « une illusion » que la société exagère : « Il faut d'abord vous dire qu'ils mentent ou qu'ils se trompent : ils ne sont pas blancs, mais roses, ou jaunâtres... » (1980, p. 91) déclare Diouf. Un personnage, un homme noir qui se travestit en une femme blanche, qui a expérimenté la haine des Noirs et l'essence de l'identité blanche, déclare que cette question d'identité, cette haine éternelle, cette distinction identitaire sont futiles :

DIOUF : [...] Je ne comprends plus rien à nos préoccupations. Des rapports nouveaux s'établissent avec les choses, et ces choses deviennent nécessaires. (*Pensif*) C'est en effet une très curieuse nouveauté, la nécessité. L'harmonie me ravissait. J'avais quitté le règne de la gratuité où je vous voyais gesticuler. Même cette haine que nous leurs portons et qui monte vers eux, je ne la distinguais plus. J'apprenais par exemple qu'ils ont la possibilité de représenter de vrais drames et d'y croire. (1980, p. 91)

La catharsis personnelle de Diouf et Village est évidente dans leurs tirades. Village a absorbé le mépris blanc et Diouf a absorbé « l'identité blanche » elle-même. Et maintenant, ils sont en Afrique, « le continent noir », où La Cour se rend compte qu'elle n'a aucun pouvoir et où les Nègres seront jugés par celle-ci : « LE JUGE : [...] Il [Village] a tué par haine. Haine de la couleur blanche. C'était tuer toute notre race et nous tuer jusqu'à la fin du monde. » Le crime de Village est de tuer « toute la race blanche » et se purifier de celle-ci. Ainsi, il serait convenable de dire que le crime, à la base est l'identité

noire elle-même. Car, comme le Juge l'indique : « Il n'y avait personne dans la caisse [...] » (1980, p. 99) et « [...] il n'y aurait pas de crime puisque pas de cadavre, et pas de coupable puisque pas de crime. » (1980, p. 99) L'action principale de la cérémonie était imaginaire et irréaliste : « ARCHIBALD : Nous sommes des comédiens, et nous avons organisé une soirée pour vous divertir. Nous avons cherché ce qui, dans notre vie, pourrait vous intéresser ; hélas nous n'avons pas trouvé grand-chose. » (1980, p. 100)

Dans cette partie de la pièce, nous voyons que la cérémonie se termine avec l'impuissance de la Cour à juger les Nègres en Afrique où les lois, les coutumes, bref, l'identité blanche ne signifient rien. Le crime principal n'est qu'une lutte identitaire des Nègres. Il n'y a pas de cadavre, il n'y a pas de meurtre concret, ainsi ce crime de Village ne peut être approprié par la loi blanche :

LE MISSIONNAIRE : Ensuite, je lui donnerai l'absolution de son crime. Et puis, messieurs, il sera à vous. Enfin nous prierons. Mais d'abord, le baptême.

ARCHIBALD : Vous êtes en Afrique... (1980, p. 101)

Le crime est simplement d'être noir : « FELICITE, [...] (*À la Reine* :) Personne n'aurait la force de le nier. Il pousse, il pousse ma belle, il grandit, verdit, il éclate en corolles, en parfums, et c'est toute l'Afrique ce bel arbre, mon crime ! [...] » (1980, p. 102) Le conflit entre les deux identités continue à garder sa puissance. Félicité et la Reine commencent à échanger des tirades poétiques pour évoquer leurs identités. Dans ces tirades, nous voyons que la Reine perd son pouvoir et, à travers une langue poétisée, les deux adversaires se mettent en conflit :

LE GOUVERNEUR : Dites que nous avons des fusils pour les faire taire...

LE MISSIONNAIRE : Idiot. Non, soyez amicale... Sortez le Père de Foucault...

FELICITE : Voyez nos gestes. S'ils ne sont plus que les bras coupés de nos rites saccagés, enlisés dans la fatigue et le temps, d'ici peu vous ne tendrez plus vers le ciel et vers nous que des moignons coupés...

LA REINE, *à la Cour* : Et alors, qu'est-ce que je dois répondre ? (1980, p. 105)

Félicité devient le pouvoir absolu noir. En Afrique, le continent originel des Nègres, ils sont l'autorité. La nature, les couleurs, les sons sont étrangers pour la Cour et la Reine, le pouvoir blanc, n'est pas capable de répondre à Félicité. Le conflit, encore une fois, et pour la dernière fois, grandit. La Cour aperçoit qu'ils sont incapables de se présenter d'après leur blancheur et enfin, la nuit, le symbole de l'identité noire, arrive :

FELICITE : Regardez ! Regardez, madame. La nuit que vous réclamez, la voici, et ses fils qui s'approchent. Ils lui font une escorte de crimes. Pour vous, le noir était la couleur des curés, des croque-morts et des orphelins. Mais tout change. 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 irons, noires dans des Rolls noires, saluer des rois noirs, entendre une musique de cuivre sous les lustres de cristal noir... (1980, p. 105)

La haine des Nègres est encore puissante. Mais à ce stade, il faut indiquer que la distinction entre le Noir et le Blanc devient floue car la relation dialectique entre ces deux identités est nécessaire pour que la haine se préserve et la lutte des Nègres, ou bien le conflit fondamental, puisse continuer à exister. Comme Félicité le déclare : « Si vous [la Cour] êtes la lumière et que nous sommes l'ombre, tant qu'il y aura la nuit où vient sombrer le jour... » (1980, p. 104) et comme la Reine l'indique, le noir perdrait sa signification sans le blanc : « Et si je suis morte, qu'as-tu à me tuer sans cesse, à m'assassiner à l'infini dans ma couleur ? Mon sublime cadavre, mais qui bouge encore – ne te suffit pas ? Il te faut le cadavre du cadavre ? » (1980, p. 103) La haine des Nègres est éternelle, certes, mais comme la Reine le précise dans cette tirade, sans la lumière, l'ombre sera perdue. Et si le pouvoir blanc n'existe plus, et si les Nègres « exterminent » les Blancs, ce sont les Nègres, dans leur identité noire, qui deviendront « le nouveau symbole du pouvoir contre lequel il faut se révolter » :

LA REINE : Et vos Nègres ? Vos esclaves ? Où les prendrez-vous ?... Car il en faut...

FELICITE, *timidement* : Vous pourriez, peut-être... Nous serons de bons Noirs... (1980, p. 106)

Félicité, la Reine des « méprisés », la Reine de « l'autre », a failli devenir le pouvoir contre lequel elle et les Nègres se révoltaient. Un pouvoir absolu qui décide pour l'individu, au lieu de l'individu lui-même, est ce que Genet rejetait dans cette pièce. Un criminel, un homosexuel, un individu qui était toujours hors de la perception commune de la société, présente sur scène un symbole de celui-ci. C'est la raison principale pour laquelle les Nègres doivent se purifier de cette identification, sinon, ils deviendront celui-ci.

FELICITE : Ce sera dur, n'est-ce pas ?

LA REINE, *aguicheuse* : Terrible. Mais vous serez forts. Et nous, charmeurs. Nous serons lascifs. Nous danserons pour vous séduire. Songe à ce que tu vas faire ? Un long travail sur des continents et des siècles pour te sculpter finalement un sépulcre peut-être moins beau que le mien... [...] (1980, p. 107)

Comme Genet, les Nègres doivent passer à travers cette identification, jusqu'au bout, et trouver leur individualité, leur liberté de décider pour eux-mêmes, leur liberté de s'identifier. La catharsis est possible seulement s'ils absorbent et expérimentent l'identification blanche jusqu'au fond. Comme Genet le criminel, l'homosexuel, le voleur, le vagabond, le bâtard, il faut que les Nègres deviennent « le Nègre ». La cérémonie et le conflit se termineront quand ils auront le pouvoir de contrôler leur individualité, à savoir, quand le Noir dans les coulisses sera exécuté par eux-mêmes :

Soudain, dans la coulisse, on entend une, plus plusieurs explosions de pétards, et, sur le velours noir des décors, les reflets d'un feu d'artifice. Enfin tout se calme. Les Nègres qui étaient accroupis derrière Félicité se lèvent

VILLAGE, *angoissé* : Il est mort ?

VILLE De SAINT_NAZAIRE : Il a payé. Il faudra nous habituer à cette responsabilité : exécuter nous-mêmes nos propres traîtres. (1980, p. 109)

La cérémonie est achevée. Le conflit se termine. Ils sont, maintenant, capables de décider de leur destin, sans interruption blanche, ils ont même le droit de décider d'exécuter leurs

propres traîtres. Les membres de la Cour enlèvent leur masque et nous voyons cinq visages noirs. Il n'y reste qu'une seule représentation pour terminer le conflit, la mort :

CELLE QUI ETAIT LA REINE : Nous nous étions couverts d'un masque à la fois pour vivre l'abominable vie des Blancs, et pour vous aider à vous enliser dans la honte, mais notre rôle de comédien tire à sa fin.

ARCHIBALD : Jusqu'où acceptez-vous d'aller ?

CELUI QUI ETAIT LE GOUVERNEUR : Jusqu'à la mort. (1980, p. 112)

Les membres de la Cour sont tués cérémonieusement sur scène. Ils s'adressent aux Nègres, et, avant de mourir, réclament leurs dernières tirades évoquant ce qu'ils représentent à propos de leur identité blanche. L'identité noire n'est plus une raison de mépris blanc. Les Nègres sont libérés de l'identification blanche en les tuant cérémonieusement. Et comme le Juge déclare : « Dieu étant mort, la couleur noire cesse d'être un péché : elle devient un crime... » (1980, p. 116) un crime par lequel ils doivent s'identifier dans le monde blanc. Comme leur écrivain, ils deviennent « le crime », et l'amour n'est plus interdit.

VILLAGE, *tendre et narquois* : Peine perdue : je passais, mâle indifférent, sans jeter un coup d'œil... Mais la nuit je venais surprendre un rayon de lumière entre tes volets. Entre ma chemise et ma peau je l'emportais.

VERTU : Et moi, j'étais déjà couchée, avec ton image. Que d'autres filles gardent dans leur cœur ou dans leurs yeux l'image de leur bien-aimé, la tienne était entre mes dents. J'y mordais... (1980, p. 117)

À ce stade, il est évident que le lien entre Genet et cette pièce est la quête d'identité symbolisant le développement identitaire de l'auteur. Les Nègres, à travers une catharsis et cette représentation, se manifestent par leur propre identité en face du spectateur. Genet, défend explicitement un groupe « d'autres », et en même temps, il continue à ce qu'il avait toujours fait : attaquer la société par son identité précise. En mettant ses personnages dans la même position, Genet fait expérimenter à ses personnages la même catharsis et pour la première fois, ils ne sont plus obligés d'imiter une autre identité et ils se présentent, au spectateur, tels qu'ils sont.

CONCLUSION

L'un des problèmes les plus notables de l'histoire de l'homme est sans doute le problème d'identité. À n'importe quelle époque, il est possible d'apercevoir des problèmes sociaux associés à ce sujet. Même aujourd'hui, ce problème fondamental est souvent traité par les sciences sociales et par les domaines artistiques. La position sociale d'un individu et les conséquences sociales et psychologiques relatant de cette position sont remarquablement influentes sur tous les aspects de ce dernier. Ainsi, il nous est possible d'indiquer que, pur produit de l'homme, l'art, plus précisément la littérature est directement influencée par la condition identitaire de son auteur. Particulièrement pour un écrivain comme Genet dont les œuvres sont plus ou moins autobiographiques, il est inévitable de traiter des sujets concernant sa propre identité. Cette question d'identité devient dès lors un sujet principal commun à la totalité de son œuvre. Le fait que ses œuvres soient quasi autobiographiques annonce d'une certaine manière la symbolisation de la situation identitaire de l'auteur.

Dans cette étude, afin de souligner l'importance de l'identité pour Genet, nous avons premièrement établi un fond sociologique et psychologique en analysant son développement identitaire en tant qu'homme/identité en construction à travers son trajet personnel. D'après ce que nous avons noté au sujet de la condition sociale de l'auteur, il fallait d'abord préciser la signification sociale de l'identité de « l'autre ». Nous avons remarqué que la distinction entre l'individu et ce que la société identifie comme « un autre » était nécessaire pour mieux comprendre la situation identitaire de l'auteur. À cet égard, nous avons constaté que « l'autre » était l'individu conçu par la majorité d'une société qui définissait les caractéristiques sociales et identitaires de celle-ci. Les caractéristiques de cette société en question signalaient dans quels aspects un individu était considéré comme un membre de celle-ci ou comme un « autre ». Partant de cette distinction, nous avons aperçu que la relation connue entre l'individu et la société ne s'appliquait pas à Genet en termes de son développement social et psychologique car il était déjà refusé par la société dès sa naissance, même avant qu'il eût la chance de connaître sa position identitaire. Pour Genet, il ne fut jamais possible de s'identifier par des normes sociales car pour lui, pour l'autre qu'il était, « la norme » ne signifiait que ce

qui était refusé et méprisé par la société. Ainsi, tout ce qu'il expérimenta durant son enfance et sa jeunesse avait fait de lui un « autre » absolu. En conséquence, pour Genet, la seule solution de cette identification sociale était de devenir ce qu'il avait toujours été accusé d'être. Finalement, n'ayant la possibilité ni d'ailleurs le désir de s'intégrer à la société, il fit de ses camarades de la colonie pénitentiaire, des criminels, des prostitués sa véritable famille, ainsi, son identité devint inévitablement celle de « l'autre ».

À cet égard, en analysant son développement identitaire et en précisant la signification sociale de « l'autre », nous avons constaté que l'auteur avait décidé de devenir exactement le contraire de ce que dictaient les « normes sociales ». La société et les institutions publiques et officielles étaient devenues son ennemi absolu. En traversant la vie tumultueuse de l'auteur, il a été possible de constater que tout ce qu'il avait entrepris sa vie durant avait pour unique intention de bouleverser les normes sociales auxquelles il n'avait jamais pu se conformer. Ainsi, nous avons précisé qu'il avait monté « un projet Genet » par lequel il s'identifia comme un « hors-la-loi », « un ennemi déclaré » contre la société. À ce stade, il paraissait évident que l'intention de Genet était bien représentative dans cette situation sociale puisqu'il était en quelque sorte obligé « d'absorber » tous le mépris qu'il ressentait pour devenir l'incarnation totale de ce mépris et pour enfin achever sa transformation identitaire. Nous avons enfin pu constater que la transformation de Genet s'inscrivait dans son identité, sa vision politique mais aussi dans sa création littéraire.

Définir la position sociale de l'auteur s'avérait importante et nécessaire puisqu'il fallait montrer que ce « projet Genet » n'influçait pas seulement l'identité qu'il se construisit mais aussi la vision politique qu'il se forgea. Vision politique qui se voulait hors de toute politique « professionnelle » - comme la désignait Camus. « La politique » ne l'intéressait guère. Son approche aux événements politiques était « destructive ». Ainsi, nous pouvions nous permettre de dire que dans ce qui se qualifiait de « politique », seule la conséquence pénible de celle-ci l'intriguait. Du fait qu'il s'intéressait à ces groupes ethniques était justement une conséquence de sa position car, la politique de l'époque avait créé une autre forme de l'identité de « l'autre ». En conséquence, son approche aux

Arabes, aux Noirs et aux Palestiniens s'en nourrissait. Au sujet de la condition politique de ces groupes, sa vision politique se façonnait directement par son identité « d'autre ». Cette période soi-disant politique de l'auteur marquait un tournant important dans sa carrière littéraire car Genet, écrivain isolé dans son identité, écrivain individualiste, avait commencé à s'intéresser à la condition politique de ce groupe. Il était indéniablement important d'indiquer encore que sa position politique n'était qu'une position contre toutes les idéologies « déjà élaborées ». En fait, nous voyons que l'intention principale de Genet était simplement d'être « défenseur d'un groupe » au lieu d'être « un individu politiquement actif ».

Après avoir analysé la vision politique de l'auteur et sa transformation littéraire, nous avons révélé dans quels aspects cette nouvelle vision influençait l'écriture de Genet. Nous avons aperçu que d'après cette transformation littéraire, il était évident que Genet, pour traiter un sujet politique sans s'engager intellectuellement, représentait ses idées à travers ses œuvres. Mais ce qui était important d'indiquer à ce stade était le fait que cette représentation littéraire d'une idée politique n'était qu'une autre conséquence de sa position sociale, de son identité. D'après cette intention, nous avons indiqué que ses œuvres comme *Les Nègres*, *Les Paravents*, *Quatre heures à Chatila* et *un Captif Amoureux* étaient écrites avec cette idée de refléter la réalité pénible de la condition de « l'autre », ainsi, la politique ne l'intéressait pas. Par cette analyse politique de l'auteur, nous avons souligné que, encore une fois, le sujet principal de ses œuvres était le problème d'identité de « l'autre » et que Genet ne s'intéressa pas à la politique de n'importe quel groupe puisqu'elle était un produit social. Bref, c'était son identité qui le dirigeait vers ces groupes minoritaires. À la fin, nous avons précisé que cette identité commune entre l'auteur et ces groupes était présente dans ses œuvres sans un engagement politique mais à travers son identité d'auteur, de poète.

Nous avons révélé que Genet gardait toujours sa position ferme contre l'identification sociale aussi bien que politique. Quant à la manifestation de sa vision politique dans ses œuvres, il nous est possible d'indiquer que Genet cherchait à définir ses personnages et le sujet principal de son écriture d'après « l'identité de l'autre » et d'après les problèmes

sociaux qui se révèlent autour de « la condition sociale de l'autre ». Les œuvres que nous avons mentionnées dans ce travail étaient des exemples montrant comment Genet présentait sa vision politique et sociale dans son écriture.

En essayant de dresser un portrait politico-psychologique de Genet, nous espérons avoir établi un certain fond social du sujet traité dans les œuvres genetiennes. Au niveau dramatique, pour saisir entièrement l'influence de l'identité dans ses pièces, il était d'abord nécessaire de présenter la technique dramatique de l'auteur. En étudiant ses pièces, nous avons essayé d'indiquer qu'à la base de l'action de son théâtre, il y avait « le conflit » comme un pilier de l'action principale. Il paraissait évident que ce conflit se déroulait entre deux types de personnage, « l'autre » et de « l'individu social » symbolisant la société.

Pour mieux comprendre cette disposition de personnage, il était nécessaire de spécifier les caractéristiques dramatiques du théâtre genetien. Nous avons tout d'abord tenté de décrire les particularités de ce théâtre qui diffèrent de celui de ses contemporains comme par exemple le théâtre de l'absurde et nous avons remarqué qu'il gardait la même technique utilisée dans ses romans et ses poèmes. Nous avons étudié cette technique en distinguant deux dimensions de son théâtre : « la dimension écrite » et « la dimension visuelle ». Par cette distinction, nous avons vu que les éléments de ces deux dimensions avaient une autre signification au sujet de l'identité. À partir de cette analyse, il était possible d'affirmer que Genet, étant avant tout un poète, utilisait nécessairement une langue poétisée, même dans ses pièces pour traiter un sujet irritant pour la société. Il était nécessaire d'abord de préciser que Genet « transformait » la langue pour en faire une « arme » contre la société. Cette technique est une conséquence du fond psychologique que nous avons indiqué dans ce travail. Son identité « d'autre » influençait sa technique littéraire, et Genet l'utilisait pour bouleverser le spectateur. Son but essentiel était d'utiliser « une valeur précieuse » de la société pour écrire « un poème » dont le sujet principal était « l'autre et son problème d'identité dans la société ». Le but essentiel de Genet était de manipuler via la poésie la langue française pour qu'elle représente ce que la société considérait comme « laid » et « irritant » afin de pouvoir l'utiliser contre elle.

Comme avec son langage « agressif », il était évident que Genet s'imposait également dans ses œuvres à travers ses personnages par un « conflit identitaire ». La confrontation de ses personnages entre eux était un symbole de sa lutte sociale contre l'identification sociale qu'il avait rejeté durant sa vie. En conséquence de son identité « d'autre », Genet choisissait ses personnages des criminels, des prostitués, des homosexuels etc. À travers une langue poétisée, il leur donna un sens surpassant leur propre fonction. Les personnages n'étaient plus des acteurs mais étaient devenus membres d'une unité identitaire. Le personnage devait perdre ses propres qualités dramatiques pour s'emparer de caractéristiques rituelles. C'est la raison pour laquelle nous avons essayé de préciser que les caractéristiques rituelles de cette pièce étaient indicatives sur le déroulement de celle-ci puisque l'une des plus importantes caractéristiques du rite, au sujet de notre travail sur l'identité, était que le rite nécessitait une purification identitaire personnelle pour ses participants. À cet égard, ce qui nous semblait important pour le théâtre genétien était le fait que ses personnages « se purifiaient » de leur propre caractéristique pour s'unir dans une « unité d'identité ». Par cette analyse du théâtre genétien et sa technique littéraire, il nous est apparu important de signifier cette transformation de la langue en une arme contre la société et les caractéristiques rituelles qui sont significatives de son théâtre.

Suite à ces informations sur le théâtre genétien en général, nous avons réussi à établir le fond social aussi bien que technique littéraire qui nous a paru nécessaire afin d'analyser *les Nègres*. Tout d'abord, il était important de signaler les caractéristiques de cette pièce d'après la technique dramatique de l'auteur. Nous avons d'abord pu remarquer que Genet s'interrogeait sur une identification sociale sur les Noirs. Ce mot ne signifiait rien pour lui. Comme le « criminel » ou l'« homosexuel » n'avaient pas la signification qu'ils avaient pour la société. Genet nous précisait son objectif avant même d'écrire la pièce. En termes technique, nous avons vu que *les Nègres* incarnait toutes les caractéristiques du théâtre genétien. En ce qui concerne ce présent travail, l'identité était le fond social de cette pièce et dès la première scène, nous avons pu remarquer que le conflit s'était déjà dressé entre les personnages. Nous avons aussi constaté qu'une autre caractéristique

importante, la langue avait une toute autre signification. Genet avait donné aux Nègres la mission de poétiser la langue et il était évident que Genet avait imaginé cette situation pour se moquer du public blanc puisque nous avons vu que les personnages blancs n'étaient pas capables de comprendre la poésie de leur propre langue. Ainsi, le fait que ce soit les Nègres qui utilisaient une langue poétisée était un moyen de bouleverser le spectateur. Nous avons aussi noté que les éléments dramatiques et rituels comme le masque, le maquillage, le costume, avaient, comme la langue, des significations surpassant leurs fonctions dramatiques : ils accentuaient la distinction identitaire entre les personnages. Ainsi, il nous était possible d'indiquer que tous ces éléments dramatiques et rituels se transformaient en des symboles de l'auteur afin que la pièce devienne une représentation totale du problème d'identité qu'il traitait. Enfin, nous espérons avoir révélé toutes les caractéristiques techniques du théâtre genétien qui sont indissociables au sujet de l'identité en soulignant la représentation de ces caractéristiques dans *les Nègres*. Cette analyse du fond psychologique, sociologique et technique de la pièce nous a guidés dans notre étude sur la pièce afin de trouver une réponse à la question essentielle de ce mémoire : « Quelle est la signification du problème d'identité présenté dans *les Nègres* ? ».

D'après notre analyse au sujet de la relation identitaire entre l'auteur et son œuvre, nous avons observé qu'il y avait un lien indispensable entre la position contre l'identification de Genet et la disposition psychologique du personnage *des Nègres*. Dès la première page de la pièce, nous avons relevé que les Nègres, en face de la Cour, étaient identifiés comme « l'autre » à travers la disposition scénique et par les éléments dramatiques visuels. Le fait que la Cour se trouve plus élevée que les Nègres, par exemple, signifiait qu'elle était supérieure à eux. Il est évident que les Nègres subissaient la même classification que celle subie par Genet : ils étaient « des autres » sans le choisir. Les Nègres avaient une identité préétablie par la société, ils étaient « noirs ». Comme Genet « l'autre », les Nègres étaient identifiés par la perception sociale. La lutte des personnages est une lutte identitaire, certes, mais ce qui nous surprend davantage est la manière dont ils luttent contre cette identification. Nous avons précisé que les Nègres, contre la Cour, visaient à représenter une cérémonie de crime. Il était certain que toutes les caractéristiques dramatiques et rituelles – comme la transformation des personnages et

les autres éléments dramatiques en des symboles de l'auteur – guidaient les Nègres pendant la cérémonie pour qu'ils s'unissent dans l'identité de « noir ». Ce qui était significatif au sujet de cette « identité noire » était le fait qu'il symbolise « l'identification blanche sur le Noir ». Ainsi, à cet égard, il nous était possible d'indiquer que ce que Genet voulait établir dans sa vie au sujet de l'identification de la société était justement ce à quoi les Nègres tenaient. Nous avons alors pu conclure que la lutte contre l'identification de Genet en absorbant cette identification et en devenant l'incarnation de celle-ci était présentée sur scène par « la cérémonie ». C'est la raison pour laquelle il nous était possible d'identifier cette cérémonie comme « une cérémonie d'exorcisme ». Les Nègres, à travers cette cérémonie d'exorcisme, cherchaient à se purifier de cette identification. Pour eux, il fallait être d'abord « le Noir » pour qu'ils puissent achever la cérémonie pour une catharsis identitaire. Il était possible de voir qu'au point culminant de la cérémonie, quand Village avait terminé la représentation du meurtre, c'est-à-dire quand Village est devenu l'incarnation totale de l'identité « noire », l'action déterminante au sujet du problème d'identité se terminait : le Noir, un vrai Noir était exécuté. Cette exécution était, comme Ville de Saint-Nazaire le déclare, le symbole de la purification des Nègres car, pour que la cérémonie ait été efficace, ils avaient besoin d'avoir le pouvoir de définir leur propre destin, qu'elle qu'en soit le prix.

À ce stade, nous avons signalé que « le problème d'identité » dans la pièce était une représentation de la condition sociale de « l'autre ». À l'aide des éléments dramatiques et des personnages, à travers une représentation rituelle dans laquelle les Nègres subissaient l'identité qui leur était imposée, ils pouvaient se purifier de cette identification. Nous avons essayé de montrer sous quels aspects identitaires Genet et les personnages de cette pièce subissaient la même identification. Comme Genet, les Nègres étaient poussés hors de la société par la société. Comme Genet, ils n'avaient qu'une seule solution : être ce que la société voyait en eux ; enfin, comme Genet, ils avaient besoin d'une catharsis absolue. Comme le Juge le déclare dans sa dernière tirade, « la couleur noire cesse d'être un péché : elle devient un crime... ». C'est un crime pour la société blanche, mais pour les Noirs, suite à cette catharsis identitaire, c'est une volonté, une identification volontaire. Les Nègres, comme l'auteur, se libèrent d'une identification, et ils choisissent de se définir volontairement comme « le Noir ».

Nous avons essayé, dans ce mémoire, de révéler le lien étroit entre l'auteur et ses personnages, précisément au sujet de l'identité. Pour un auteur comme Genet il s'avérait évident de traiter du problème de l'identité. Mais ce que nous avons tenté d'exprimer dans cette étude, était que la signification sociale d'un mot n'était pas la même pour un groupe ethnique. Et comme son auteur, le personnage expérimentait cette identification. Si nous osons le dire, il y a une critique sociale dans cette pièce : « l'autre » devrait avoir le droit et le pouvoir de s'identifier comme il veut. La société qui évite toujours de s'incliner à la condition de l'autre, devrait être bouleversée par la pièce. Genet ne cherchait nullement à améliorer la condition sociale de « l'autre » ou à critiquer la société pour proposer une solution. Ce qu'il montrait sur scène était une réalité pénible et injuste d'une société blanche, devant un public blanc. Il s'agissait en fait d'une pièce écrite dans l'objectif de montrer à la société blanche qu'ils avaient déjà perdu le combat de l'identité et que les Noirs qui dominaient la scène étaient libres de choisir leur propre identification. Comme Genet, comme les criminels, les homosexuels, les bâtards méprisés de la société, comme les personnages qui défilaient dans ses œuvres, les Nègres étaient devenus « le Noir », l'essence-même du Noir, à travers une identification qu'ils s'étaient choisie. Et comme leur auteur, ils s'étaient dressés devant un spectateur blanc, par un acte cathartique, clamant leur propre identité, sans hésitation, sans se sentir obligé de s'adapter à une identité blanche.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Jean Genet

Genet, J. (1962). *Lettres à Roger Blin*.

Genet, J. (1976). *Notre-Dame-des-Fleurs*. Paris: Éditions Gallimard (Collection Folio).

Genet, J. (1978). *Les Bonnes*. Paris: Éditions Gallimard (Collection Folio).

Genet, J. (1980). *Les Nègres*. Paris: Editions Gallimard (Collection Folio).

Genet, J. (1981). *Querelle de Brest*. Paris: Éditions Gallimard (Collection l'Imaginaire).

Genet, J. (1982). *Journal du voleur*. Paris: Editions Gaillimard (Collection Folio).

Ouvrages et Articles Cités et Consultés

Boisseron, B., & Ekotto, F. (2004, July). Genet's "The Blacks" : 'And Why Does One Laugh at a Negro?'. *Paragraph*, 27(2), 98-112. Récupéré sur <http://www.jstor.org/stable/43263762>

Cetta, L. T. (1970). Myth, Magic, and Play in Genet's "The Blacks". *Contemporary Literature*, 11(4), 511-525. doi:10.2307/1207634

Chesneau, A. (1973). Idée de révolution et principe de réversibilité dans le Balcon et Les Nègres de Jean Genet. *PMLA*, 88(5), 1137-1145. doi:10.2307/461646

Demirtaş-Madran, H. (2012). Sosyal Kimlik ve Ayrımcılık. Dans K. Çayır, & M. Ceyhan, *Ayrımcılık, Çok Boyutlu Yaklaşımlar* (pp. 73-85). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Esslin, M. (1963). *Le théâtre de l'absurde*. (M. Buchet, F. Del Pierre, & F. Franck, Trads.) Paris: Buchet-Chastel.

Federman, R. (1970, Avril). Jean Genet ou le théâtre de la haine. *Esprit*(391), 697-713. Récupéré sur <http://www.jstor.org/stable/24261650>

Gouhier, H. (1968). *L'Essence du theatre*. Paris: Aubier-Montaigne.

Grazia, E., & Genet, J. (1993). An Interview with Jean Genet. *Cardozo Studies in Law and Literature*, 5(2), 307-324. doi:10.2307/743530




- Kasap, Ö. (2015). Warda ou la construction/déconstruction du personnage vidé de son "moi". *Frankofoni, Fransız Dili ve Edebiyatı İnceleme ve Araştırmaları Ortak Kitabı*, 383-394.
- Khélil, H. (2005). *Jean Genet: Arabes, Noirs et Palestiniens de Hedi Khélil*. Paris: Editions L'Harmattan.
- Killinger, J. (1966). Jean Genet and Scapegoat Drama. *Comperative Literature Studies*, 3(2), 207-221. Récupéré sur <http://www.jstor.org/stable/40467689>
- Lépine, S. (1993). Des signes noirs sur la blancheur du monde. *Jeu*, 13-21. Récupéré sur <http://id.erudit.org/iderudit/29161ac>
- Markus, T. (1962, October). Jean Genet: The Theatre of the Perverse. *Educational THEatre Journal*, 14(3), 209-214. doi:10.2307/3204460
- Martin, G. (1975, July). Racism in Genet's "Les Nègres" : "In Europe, the Black Man Is the Symbol of Evil (Franz Fanon). *The Modern Language Review*, 70(3), 517-525. doi:10.2307/3725519
- Morf, A. (1969). *Le rituel comme technique dramatique chez Jean Genet*. Thèse de Maîtrise, Université McGill, Langue et littérature françaises, Montreal.
- Olivier, C. (1966). L'honneur d'un théâtre. *Les Lettres Françaises*.
- Peskine, L., & Dichy, A. (1991). *La bataille des Paravents : Théâtre de l'Odéon, 1966*. Paris: Broché.
- Ricœur, P. (1988). L'Identité Narrative. *Esprit*, 295-304. Récupéré sur <http://www.jstor.org/stable/24278849>
- Rudlin, J. (2000). *Commedia dell'Arte, oyuncular için elkitabı*. (E. İpekli, Trad.) İstanbul: TEM Yapım Yayıncılık.
- Ryngaert, J.-P. (2008). *J.-P. Ryngaert, Introduction à l'histoire du théâtre*. Paris: Collection "Cursus".
- Sartre, J.-P. (2010). *Saint Genet comédien et martyr*. Paris: Éditions Gallimard.
- Webb, R. (1979). Ritual, Theatre, and Jean Genet's "The Blacks". *Theatre Journal*, 31(4), 443-459. doi:10.2307/3219417
- White, E. (1993). *Jean Genet*. (P. Delamare, Trad.) Paris: Editions Gaillimard.
- Worton, M. (1978, May). The Temptation of Language in Genet's Les Nègres. *French Forum*, 3(2), 169-177. Récupéré sur <http://www.jstor.org/stable/40550974>

Ouvrages et Articles Consultés

- Altman, D. (1988). Jean Genet and George Querelle: A Quest for Identity. *Modern Language Studies*, 17(4), 3-8. doi:10.2307/3194806
- Brown, L. (2003). Le simulacre du cérémonial : Les Nègres de Jean Genet. *Littérature*, 131(MASQUES, INTERTEXTES), 77-87. Récupéré sur <http://www.jstor.org/stable/41704925>
- Clair, A. (1960, Février-mars). LES NEGRES, de Jean Genet. *Présence Africaine, Nouvelle série*, pp. 118-119. Récupéré sur <http://www.jstor.org/stable/24345389>
- Cliche, A. (1997). L'atelier de Jean Genet. *Tangence*, 54, 41-67. doi:<http://dx.doi.org/10.7202/025936ar>
- Çayır, K., & Ceyhan, M. A. (2012). *Ayrımcılık, Çok Boyutlu Yaklaşımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Fredette, N. (1990). À propos de la fiction biographique: lire Jean Genet aujourd'hui. *Études françaises*, 26(1), 131-145. doi:10.7202/035807ar
- Fredette, N. (1993, automne). Genet politique, l'ultime engagement. *Études françaises*, 29(2), 83-102. doi:<http://dx.doi.org/10.7202/035910ar>
- Fredette, N. (1995). Jean Genet : les pouvoirs de l'imposture. *Études françaises*, 31(3), 87-101. doi:<http://dx.doi.org/10.7202/036000ar>
- Gohier, C. (1989). Sens de l'identité et rapport à l'autre: genèse d'une éducation à la responsabilité. *Canadian Journal of Education / Revue canadienne de l'éducation*, 14(4), 471-481. doi:10.2307/1495428
- Göregenli, M. (2012). Temel Kavramlar: Önyargı, Kalıpyargı ve Ayrımcılık. *Ayrımcılık, Çok Boyutlu Yaklaşımlar*, 18-27.
- Graham-White, A. (1970). Jean Genet and the Psychology of Colonialism. *Comparative Drama*, 4(3), 208-216. Récupéré sur <http://www.jstor.org/stable/41152531>
- Magri-Mourgues, V. (2006). L'altérité au miroir du récit : modalités et degrés d'une appropriation discursive. *Université Nice Sophia Antipolis*. Linguistique. Récupéré sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00686518>
- Pépin, E. (2012). L'invention de l'identité : de Jean Genet à Hadrien Laroche. *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, 240, 35-39. Récupéré sur <http://id.erudit.org/iderudit/66511ac>

- Roy, F. (2009). Nègres blancs d'Amérique? 51(3), 34-52. Récupéré sur <http://id.erudit.org/iderudit/34736ac>
- Sandarg, R. (1986, Mars). Jean Genet and the Black Panther Party. *Journal of Black Studies*, 16(3), 269-282. Récupéré sur <http://www.jstor.org/stable/2784171>
- Şimşek, A. (2015). *Le mythe de la prison dans Miracle de la rose (1946), Haute surveillance (1949) et Un chant d'amour (1950) de Jean Genet*. Thèse de Maîtrise, Université Hacettepe, Langue et littérature françaises, Ankara.
- Vannouvong, A. (2006). Le rêve de l'identité et de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet - Lecture des Bonnes et de Haute surveillance. *Dalhousie French Studies*, 74/75, 267-284. Récupéré sur <http://www.jstor.org/stable/40837729>
- Wickham, P. (2005). Dramaturgies de la guerre. *Jeu : revue de théâtre*, 117(4), 93-106. Récupéré sur <http://id.erudit.org/iderudit/24687ac>

EK1 : ORJİNALLİK RAPORU

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: <u>14.06.2017</u></p> <p>Tez Başlığı / Konusu: <i>Problème de l'identité représenté dans Les Nègres de Jean Genet</i>, Master Thesis, Ankara, 2017</p> <p>Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam <u>152</u> sayfalık kısmına ilişkin, <u>14.06.2017</u> tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Tuminin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % <u>9</u> 'tür.</p> <p>Uygulanan filtrelemeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, 2- Kaynakça hariç 3- Alıntılar hariç/dâhil 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç <p>Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">Tarih ve İmza <u>14.06.2017</u> </p> <p>Adı Soyadı: <u>Umut UYURKULAK</u></p> <p>Öğrenci No: <u>N12221374</u></p> <p>Anabilim Dalı: <u>Fransız Dili ve Edebiyatı</u></p> <p>Programı: <u>Fransız Dili ve Edebiyatı</u></p> <p>Statüsü: <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.</p>
<p><u>DANIŞMAN ONAYI</u></p> <p style="text-align: center;">UYGUNDUR.</p> <p style="text-align: center;"></p> <p style="text-align: center;">Yrd. Doç. Dr. Özlem KASAP (Unvan, Ad Soyad, İmza)</p>



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
THESIS/DISSERTATION ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TO THE DEPARTMENT OF FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE**

Date: 14.06.2017

Thesis Title / Topic: *Problème de l'identité représenté dans Les Nègres de Jean Genet*, Master Thesis, Ankara, 2017

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options stated below on 14.06.2017 for the total of 153 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 0.00%.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded
4. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

14.06.2017

Date and Signature

Name Surname: Umut UYURKULAK
Student No: N12221374
Department: French Language and Literature
Program: French Language and Literature
Status: Masters Ph.D. Integrated Ph.D.

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Asst. Prof. Özlem KASAP

(Title, Name Surname, Signature)

EK2 : ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 14.06.2017

Tez Başlığı / Konusu: *Problème de l'identité représenté dans Les Nègres de Jean Genet*, Master Thesis, Ankara, 2017

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

14.06.2017
Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Umut UYURKULAK

Öğrenci No: N12221374

Anabilim Dalı: Fransız Dili ve Edebiyatı

Programı: Fransız Dili ve Edebiyatı

Statüsü: Y.Lisans Doktora Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Yrd. Doç. Dr. Özlem KASAP

(Unvan, Ad Soyad, İmza)

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Telefon: 0-312-2976860

Faks: 0-3122992147

E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS BOARD WAIVER FORM FOR THESIS WORK**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE TO THE DEPARTMENT PRESIDENCY**

Date: 14.06.2017

Thesis Title / Topic: *Problème de l'identité représenté dans Les Nègres de Jean Genet*, Master Thesis, Ankara, 2017

My thesis work related to the title/topic above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

14.06.2017
[Signature]
Date and Signature

Name Surname: Umut UYURKULAK

Student No: N12221374

Department: French Language and Literature

Program: French Language and Literature

Status: Masters Ph.D. Integrated Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Asst. Prof. Özlem KASAP

(Title, Name Surname, Signature)