

Les Nègres ou le faux procès du personnage acteur et prisonnier de la facticité de son image

Jean Genet dramaturge nous livre ses réflexions, et ses soupçons, sur le personnage de théâtre dans une lettre datée de 1954. Il y dresse un bilan sur sa pièce *Les Bonnes*, ses envies et ses échecs, et prépare implicitement l'écriture des *Nègres*, qu'il vient d'entamer.

Déjà ému par la morne tristesse d'un théâtre qui reflète trop exactement le monde visible, les actions des hommes et non les dieux, je tâchai d'obtenir un décalage qui, permettant un ton déclamatoire, porterait le théâtre sur le théâtre. J'espérais obtenir ainsi l'abolition des personnages — qui ne tiennent d'habitude que par convention psychologique — au profit de signes aussi éloignés que possible de ce qu'ils doivent d'abord signifier, mais s'y rattachant tout de même, afin d'unir par ce lien l'auteur au spectateur. Bref, obtenir que ces personnages ne fussent plus sur la scène que la métaphore de ce qu'ils devaient représenter. Pour mener à moins mal l'entreprise, j'eusse dû, bien sûr, inventer aussi un ton de voix, une démarche, une gesticulation... C'est un échec.¹

Dans cet extrait, le désir de remettre en cause le personnage et la volonté de renouer avec une théâtralité assumée comme telle peuvent être relus anachroniquement à la lumière des théories figurales. Si, comme le démontre Robert Abirached², le personnage théâtral est en crise depuis la fin du XIX^e siècle, des auteurs dramatiques se mettent à employer le terme « figure » seulement dans les années 1980, et des chercheurs³ à le théoriser à l'orée du XXI^e siècle. Selon Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, le changement de vocable cristallise une volonté de remettre en cause le concept de personnage tel qu'il est supposé entendu et attendu collectivement par les spectateurs non spécialisés du XX^e siècle, à savoir le personnage réaliste bourgeois, simulacre d'une personne individualisée par une psychologie et une histoire personnelles, dont les actions sont régies par un principe de causalité et qui est facilement identifiable comme un *alter ego*. Cette conception du personnage, apparue au XIX^e siècle, est renforcée et popularisée un siècle plus tard par le cinéma et les séries télévisées dans une « course au toujours plus "vrai", au plus authentique »⁴. Or, déjà en 1954, Jean Genet regrette que le théâtre ne soit qu'un « théâtre qui reflète trop exactement le monde visible, les actions

¹ Jean Genet, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *Théâtre complet*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2002, p. 816.

² Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, [1978].

³ Julie Sermon théorise cette notion dans sa thèse de doctorat : Julie Sermon, *L'effet-figure. États troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, Ryngaert Jean-Pierre (dir.), Paris 3, Thèse de doctorat, Études théâtrales, 2004.

Une publication sur la question fait suite à ce travail de recherche : Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.

⁴ Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, *Ibid.*, p. 13.

des hommes »⁵, et critique le personnage bourgeois qui ne « tient que par convention psychologique »⁶.

À l'inverse, toujours selon Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, la figure se présenterait d'abord comme un être de fiction qui exacerbe sa théâtralité. Fragmentée, extérieure à toute intériorité (psychologique ou historique), elle n'est plus soumise au principe de cohérence et de vraisemblance. Sa présence scénique n'est d'ailleurs plus conditionnée par une fable à servir, comme le préconisait Aristote. La figure peut alors n'être qu'un pur support pour un énoncé poétique sans rapport avec le réel. Cependant, la rupture entre la figure et le personnage bourgeois n'est pas aussi nette qu'elle peut le paraître. D'ailleurs, le plus souvent, le terme figure est employé quand l'écriture va jouer sur les attentes collectives pour interroger, voire déjouer⁷, le régime de représentation du personnage. L'un et l'autre sont alors pensés ensemble, et les théoriciens préfèrent parler du régime figural du personnage. La figure est donc pensée comme une nouvelle modalité du personnage et non comme sa stricte opposition.

Ainsi, quand Genet affirme son désir d'abolir le personnage, il se réfère au personnage bourgeois. Pour ce faire, il souhaite déjouer ses codes par la « mise en place d'un décalage [...] qui permettrait de porter le théâtre sur le théâtre »⁸. Avec *Les Nègres*, il tente de nouveau de mener à bien cette entreprise avec la création d'un jeu de miroir⁹ : des acteurs noirs jouent des Nègres qui doivent représenter la scène du meurtre d'une Blanche devant une assemblée de Blancs afin de se faire juger pour leur acte par cette dernière. Or, le meurtre et le procès sont factices. De ce fait, les actions et les discours des personnages, ne reposant sur aucune réalité même fictive, semblent tourner à vide et ainsi accentuer la dimension de jeu purement théâtral et gratuit. Les personnages, en assumant la facticité de leurs actions et discours, semblent devenir de purs êtres de fiction détachés d'un rapport au réel et en cela se rapprocher de la figure. Cependant, de nombreux « effets de réel »¹⁰ contrecarrent les « effets théâtraux »¹¹, et confèrent paradoxalement une certaine densité et impression de réalité aux personnages. Je

⁵ Jean Genet, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *op.cit.*, p. 816.

⁶ *Ibidem*, p. 816.

⁷ Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, *op.cit.*, p. 10.

⁸ Jean Genet, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *op.cit.*, p. 816.

⁹ Cette technique, chère à Jean Genet, sera abandonnée pour l'écriture des *Paravents*.

¹⁰ Repris à la terminologie théorisée par Roland Barthes (« L'effet de réel », *Communication*, n° 11, 1968, p. 84-89), ce concept est transposé aux études théâtrales par Patrice Pavis. Au théâtre, l'effet de réel se produit « en effaçant totalement le travail d'élaboration du sens [...]. Les signifiants sont alors confondus avec le référent de ces signes. On ne perçoit plus la pièce comme discours et écriture sur le réel, mais comme reflet direct de ce réel », Patrice Pavis, « Effet de réel », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, [1996], p. 114.

¹¹ L'effet théâtral s'oppose à l'effet de réel. Il se manifeste par une « action scénique qui révèle immédiatement son origine ludique, artificielle et théâtrale. La mise en scène et le jeu renonce à l'illusion : ils ne se donnent plus comme réalité extérieure, mais soulignent au contraire les techniques et les procédés artistiques utilisés, accentuent le caractère joué et artificiel de la représentation ». Patrice Pavis, « Effet théâtral », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, [1996], p. 114.

propose donc d'analyser grâce aux réflexions figurales, comment, dans la pièce *Les Nègres*, actions, discours et personnages mettent en avant leur artificialité et facticité tout en conservant, malgré tout, des effets de vie et des effets de réel. Dans un premier temps, j'interrogerai l'évidement du personnage en termes d'intentionnalité et d'intériorité, pour dans un second temps observer les effets sur les personnages qui dès lors apparaissent comme des types conceptuels traversés de voix multiples. Dans un dernier temps, le questionnement portera sur la création d'effets de vie et de réel rejetés dans une mise en abyme sans fond.

ÉVIDER LE PERSONNAGE : L'EFFET FIGURE

Dans *Les Nègres*, pour mener à bien son entreprise d'abolition du personnage, Jean Genet crée des êtres de fiction dont l'une des caractéristiques principales est de montrer continuellement que leurs actions, intentions et émotions sont factices.

Selon Aristote dans la *Poétique*, le théâtre est « une imitation faite par des personnages en action »¹². L'agencement des actions, pour être vraisemblable, doit être logique. En s'attaquant à l'action, sans cesse mise en doute dans sa pièce, Jean Genet interroge donc l'enjeu du personnage qui n'est plus un faire-valoir de l'histoire. La pièce présente, au premier abord, une construction assez classique de théâtre dans le théâtre : pour être jugés pour meurtre, des acteurs grimés de noirs vont rejouer devant l'assemblée des Blancs leur acte criminel. Or, les personnages sont présentés comme des comédiens¹³, et non comme des coupables potentiels, ce qui jette un premier doute quant à la réalité du procès. Un autre doute survient lorsque les comédiens racontent comment ils se sont procurés un cadavre frais pour la représentation en tuant une Blanche, cadavre qui se trouve au milieu de la scène, caché par un drap blanc. Le lecteur-spectateur se retrouve alors face à une inversion de la logique première. Le procès n'a pas lieu à cause d'un meurtre, mais un meurtre est accompli afin que la représentation de celui-ci puisse avoir lieu. Par ailleurs, lors du procès, la mise en scène du meurtre ne correspond pas au récit énoncé plus tôt. La représentation est donc détachée de la première réalité qui nous est présentée pour en construire une autre. De ce fait, le procès n'est pas celui d'un acte réel, mais de l'idée de l'acte. Pour finir, aux deux tiers de la pièce, le lecteur-spectateur apprend qu'aucun cadavre n'est en fait présent sous le drap ; le procès ne peut donc pas avoir lieu. Les deux histoires de meurtre, celle qui est racontée comme réelle pour se procurer un cadavre frais, et

¹² Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, classique), 1990, p. 92-93.

¹³ Au début de la pièce, Archibald présente les personnages incarnant des Nègres un par un et finit sa tirade comme suit : « Ce soir nous jouerons pour vous ». Jean Genet, *Les Nègres, Théâtre complet, op.cit.*, p. 479-480.

celle représentée qui est assumée comme fictive, sont donc factices au sein même du niveau intradiégétique. Tout ce qui s'est dit et tout ce qui s'est fait pendant les deux tiers de la pièce est donc non seulement faux, mais également dénué de consistance puisque tout repose sur le présupposé d'un acte qui n'a pas eu lieu. Bien que tout ce qui se passe sur scène s'avère faux, un autre procès, qui, lui, semble vrai, se déroule hors scène. Un personnage, Ville de Saint-Nazaire, fait le lien avec cette réalité extra-scénique en interrompant régulièrement la représentation pour rapporter l'avancée du véritable procès. Le lecteur-spectateur est enclin à penser que la fausse représentation sert à masquer un vrai procès¹⁴, celui d'un noir par des noirs cette fois. Mais cette réalité est également mise en doute, bien que moins fortement, par une petite réplique. Quand un des personnages demande où repart Ville de Saint-Nazaire, un autre lui répond : « en coulisse »¹⁵. Comme l'explique le personnage d'Archibald, cette pièce est une « architecture de vide et de mots »¹⁶.

Ainsi, après avoir raconté ou représenté une réalité, les personnages montrent leur facticité. Il ne s'agit donc pas d'une structure de théâtre dans le théâtre où la réalité seconde, celle de la représentation, sert à donner un effet de véracité à la réalité première, celle des comédiens qui vont jouer une représentation. Au contraire, l'expression de théâtre sur le théâtre employée par Genet semble plus juste : plusieurs degrés de fiction s'entremêlent dans des rapports de reflets et de mise en abyme où aucune réalité première ne se détache. La confiance envers le personnage est ainsi déjouée car il n'est plus le garant de la cohérence.

Malgré la mise en doute des actes et des paroles, l'effet-personne peut être récalcitrant comme l'explique Vincent Jouve à propos du personnage de roman. Pour lui, « la réception du personnage comme personne » correspond au « mouvement naturel du lecteur [...] de se laisser prendre au piège de l'illusion référentielle »¹⁷. Pour déjouer ce mouvement naturel du lecteur, Jean Genet évide le personnage pour créer une fixité de cœur et de cerveau. Dans *Les Nègres*, chaque fois qu'un personnage énonce une émotion ou une intention il la montre aussitôt comme factice, ce qui finalement lui interdit d'accéder au statut de personne sous-tendu/tenu par des conventions psychologiques.

Afin d'éradiquer l'illusion d'intention de la part du personnage, à de nombreuses reprises, l'auteur fait assumer aux personnages l'univers d'écriture qui les a créés et auquel ils sont soumis. Genet remet en cause « l'imprévisibilité relative du personnage [qui] l'accrédite comme

¹⁴ Ces interruptions donnent une impression d'intrusion de la réalité sur scène, renforcée par l'illusion d'un arrêt de jeu de la part des autres personnages, incarnant Nègres et Blancs confondus : les masques sont relevés, le registre de langue et les intonations changent, etc.

¹⁵ Jean Genet, *Les Nègres*, *op.cit.*, p. 492.

¹⁶ *Ibidem*, p. 541.

¹⁷ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 108.

“vivant” »¹⁸. Ainsi chaque personnage réaffirme en permanence son identité d’être de papier et de fiction :

Vous n’avez pas le droit de rien changer au cérémonial. ¹⁹

C’est à moi qu’il faut obéir. Et au texte que nous avons mis au point. ²⁰

Faites-le puisque nos répliques sont prévues par le texte. ²¹

Ils ont réglé tous les détails. ²²

Je descends donc vous ensevelir, puisque c’est écrit. ²³

Quand un personnage se risque tout de même à penser par lui-même, il est coupé dans son élan par un autre : « Diouf — [...] je pense... / Bobo – Qui vous le demande ? Ce qu’il nous faut, c’est la haine »²⁴. D’ailleurs, la seule marge de liberté que les personnages semblent posséder se situe autour de cette haine qui les fige dans un sentiment unique : « vous n’avez pas le droit de rien changer au cérémonial, sauf, naturellement, si vous découvrez quelque détail cruel qui en rehausserait l’ordonnance »²⁵. Ainsi, les sentiments bienveillants sont interdits aux Nègres : Archibald reprend Village sur l’emploi du terme « père » car d’après lui « en le prononçant il vient de passer dans [sa] voix [...] comme un tendre sentiment »²⁶. Même l’amour qui semble se jouer entre Village et Vertu est ambivalent, Vertu rappelant que « c’est un mot facile à dire. Un sentiment facile à feindre »²⁷. Et cette scène d’intimité se transforme d’ailleurs rapidement en spectacle sous le regard de l’assemblée des Blancs : « Mais la Cour semble s’émouvoir, sauf la Reine qui somnole. La Cour tape des pieds, s’agite, claque des mains »²⁸. Dans un autre registre, de nombreux rires sont « orchestrés » tout au long de la pièce. Ce sentiment, d’ordinaire spontané, devient même une arme dans le jeu du rapport de force entre Nègres et Blancs. Par ailleurs, quand un vrai sentiment semble voir le jour, le personnage doit spécifier que ce n’est pas prévu : « ma colère n’est pas jouée »²⁹. Le lecteur-spectateur est encore une fois face à une inversion de la logique habituelle : ce qui est feint est plus courant, plus normalisé que ce qui est réel. Par là, la construction des personnages de

¹⁸ *Ibidem*, p. 116.

¹⁹ Jean Genet, *Les Nègres*, *op.cit.*, p. 484.

²⁰ *Ibidem*, p. 484.

²¹ *Ibid.*, p. 490.

²² *Ibid.*, p. 500.

²³ *Ibid.*, p. 541.

²⁴ *Ibid.*, p. 492.

²⁵ *Ibid.*, p. 484.

²⁶ *Ibid.*, p. 488.

²⁷ *Ibid.*, p. 497.

²⁸ *Ibid.*, p. 497.

²⁹ *Ibid.*, p. 492.

Genet rejoint une des acceptions étymologiques du terme figure, du latin *figere* « modeler (dans l'argile) qui a abouti en français à feindre »³⁰.

La fixité de cœur et de cerveau renvoie à la marionnette³¹ et rejoint l'acception étymologique (« représentation sculptée »³²) du terme figure. La marionnette est le plus souvent un objet modelé sous une forme anthropomorphique. Mais, à la différence de l'acteur, elle est dépourvue, au sens propre, d'un cœur et d'un cerveau³³. Pour ses personnages, déposés au sens figuré d'un cœur et d'un cerveau, c'est-à-dire d'intention et d'émotion, Genet prend alors, d'après moi, comme d'autres dramaturges avant lui, la marionnette pour modèle. Le refus du personnage bourgeois, le rejet d'un style de jeu psychologique crée, en effet, chez certains artistes³⁴ de la fin du XIX^e siècle et du début XX^e une fascination pour la marionnette : « Je le sais, des marionnettes feraient mieux qu'eux [les acteurs] l'affaire »³⁵ affirme Genet. Ainsi, en évitant par l'écriture la cohérence, voire l'existence, d'émotions réelles, Genet tente d'empêcher l'acteur réel de tomber dans les travers du jeu psychologique.

Dans le théâtre bourgeois, l'intériorité du personnage, ainsi que sa biographie, expliquent ses actions dans une relation de causalité dont la mise au jour est souvent l'enjeu de la pièce³⁶. Dans la pièce de Genet, au contraire, action et intériorité sont dissociées et malmenées séparément. Non garants de la cohérence de l'action et déjouant la projection de toute intériorité, les personnages de Genet créent un effet-figure.

Selon la terminologie définie par Robert Abirached, le personnage théâtral se définit par trois éléments : le type, le rôle, et le caractère. En fonction des genres, l'un ou l'autre de ces trois éléments est exacerbé au détriment des deux autres. Avec l'effet-figure, Jean Genet diminue la portée du caractère, mais exacerbe à la place le type. « Il y a création d'un type dès que les

³⁰ Alain Rey (dir.), « Figure », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert-Sejer, Tome 2, 2006, [1992], p. 1425.

³¹ « De nos jours, le mot [marionnette], totalement laïcisé, désigne toutes les formes de figurines utilisées en spectacle ». Alain Rey (dir.), « Marionnette », *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 2141. Attention, l'expression « théâtre de figure » apparaît dans les années 1970 pour parler des nouvelles formes de la marionnette dont les techniques de manipulation sont démultipliées et montrées à vue aux spectateurs. L'expression est donc ici et anachronique et impropre. Cependant, dans le vocabulaire de Genet et Blin, la figure renvoie bien à un pantin. Didier Plassard, « Figure (théâtre de) », Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2001, p. 560.

³² Alain Rey (dir.), « Figure », *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1425.

³³ D'ailleurs cet état de fait est un des enjeux du *Magicien d'oz*. L'Épouvantail et l'Homme de fer, deux variantes de la marionnette, de l'homme pantin, partent en quête d'un cœur et d'un cerveau. L'absence de ces organes les différencie des êtres humains.

³⁴ Les plus évidents sont Edward Gordon Craig avec sa sur-marionnette, Maurice Maeterlinck et Alfred Jarry qui écrivent pour la marionnette. Cette fascination participe d'une réforme du jeu (avec Craig) et de l'écriture dramatique (Maeterlinck et Jarry évident le personnage).

³⁵ Jean Genet, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », op. cit., p. 817.

³⁶ Robert Abirached, « L'âge bourgeois : le personnage saisi par la réalité », *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 95-171.

caractéristiques individuelles et originales sont sacrifiées au profit d'une généralisation et d'un grossissement »³⁷.

FABRICATION DE TYPES : IMAGINAIRE COLLECTIF TRAVERSÉ DE VOIX MULTIPLES

Si le caractère est la part de singularité du personnage, le type, à l'inverse, renvoie à sa figure d'exemplarité. Selon Robert Abirached, le type se définit « par rapport à un modèle accepté de tous et s'inscrit dans une représentation que la société élabore d'elle-même »³⁸. En cela il réfère à la tradition et à l'imaginaire collectif. Dans le texte de Genet, deux groupes de personnages sont en présence : les acteurs noirs qui jouent des Nègres, et l'assemblée des Blancs, jouée par des noirs. Créés sur le modèle de types bien définis, ces deux groupes, paradoxalement traversés de voix multiples, s'ouvrent sur celui de la *persona* du théâtre latin.

L'assemblée des Blancs reprend des codes de la tradition impérialiste occidentale. Elle est composée de la Reine, de son Valet, du Gouverneur, du Juge, et du Missionnaire. Symboliquement positionné sur une estrade en hauteur, chaque emploi représente les instances du pouvoir Blanc : l'exécutif, le législatif, le judiciaire, le clergé et le service. Les costumes et masques sont symboliquement signifiants et renvoient ainsi directement à l'imaginaire collectif sans aucune prise de distance ou remise en cause : le Missionnaire porte robe blanche, croix pectorale, la Reine un manteau en hermine, couronne et sceptre, etc. Pour insister sur le registre traditionnel de l'imaginaire collectif occidental, au début de la pièce, la Cour réalise un jeu scénique qui rappelle les techniques de la *Commedia dell'arte* : « Le Valet, regardant autour de lui : Et ma chaise ? / Le Missionnaire, même jeu : Et la mienne ? Qui l'a prise ? ». Mais surtout, elle incarne dans sa construction, et dans une certaine caricature, les ressorts de la tragédie, le genre le plus représentatif de la noblesse de l'art occidental. L'inclusion de prolepses souligne la fatalité qui pèse sur ce groupe de Blancs inéluctablement promis à la mort :

C'était un artifice pour leur faire savoir que nous savons. Et nous savons que nous sommes venus assister à nos propres funérailles. Ils croient nous y obliger, mais c'est par l'effet de notre courtoisie que nous descendrons dans la mort. Notre suicide...³⁹

³⁷ Patrice Pavis, « Type », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, [1996], p. 394.

³⁸ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 45.

³⁹ Jean Genet, *Les Nègres*, op.cit, p. 481.

De manière général, la Cour est d'une construction assez conventionnelle, les personnages restent dans leur rôle type pendant quasiment l'intégralité de la pièce. À la fin seulement, quand Ville de Saint-Nazaire vient rapporter les conclusions du procès tenu en coulisse, chacun des personnages enlève son masque pour devenir « celui-qui-tenait-le-rôle-de ». Ils se définissent donc en premier lieu par le rôle tenu, qui n'est autre que l'image caricaturée qu'ils se font des Blancs et de leurs représentations⁴⁰. D'ailleurs, à la moitié de la pièce, Diouf-la Blanche⁴¹, « image générique de toutes les femmes de France »⁴² accouche de poupées de soixante centimètres, copies conformes de chaque membre de la Cour. À ce propos, et à ce propos seulement, Jean Genet et Roger Blin parlent de figures. Dans leur vocabulaire, il s'agit donc de pantins fabriqués à l'effigie de l'acteur. Ici, cette mise en abyme symbolise à la fois la plasticité des membres de l'assemblée et la répétition du même. Les Blancs sont finalement réifiés dans une image non évolutive.

À l'inverse, le groupe des Nègres n'est pas construit sur une caricature de l'art africain. Au contraire, Genet leur attribue un emploi sous-jacent qui réfère encore à une tradition occidentale. Archibald est le Monsieur Loyal, Ville de Saint-Nazaire le messenger, Village le jeune premier et l'amoureux de Vertu la jeune première, Diouf le traître qui joue la Blanche, Neige la suspicieuse, Félicité le double noir de la Reine. Cependant, leur nomination ne renvoie pas à un statut social, ils en sont dépossédés : Archibald, Ville de Saint-Nazaire, Village, Bobo, Vertu, Diouf, Neige, Félicité. Leurs noms, composés à partir de noms communs de la langue française, connotent d'abord une absence d'intériorité par l'intrusion du langage des colonisateurs jusque dans leur nomination, souvent perçue comme le miroir de l'identité. Ce sont des concepts ironiques : vertu, félicité, neige ; des références à la traite négrière : Ville de Saint-Nazaire, etc. Le lecteur-spectateur apprend en fait par la suite qu'il ne s'agit pas de leurs vrais noms, alors même que les Nègres sont présentés, au début de la pièce, comme des comédiens. Ensuite, ces acteurs vont incarner des personnages lors de la représentation du meurtre. Trois niveaux de fictions inclus dans un même personnage sont en présence : 1. personnage avec une vie réelle (à plusieurs reprises, des injonctions seront lancées pour ne pas évoquer « la vie hors d'ici »⁴³) ; 2. comédiens ; 3. personnages acteurs dans le meurtre fictif.

⁴⁰ Ou plutôt l'image caricaturée que Genet, en tant que Blanc, pense que des Noirs pourraient se faire des Blancs. Comme Genet l'indique en préambule, il s'agit d'une pièce écrite par un Blanc pour des Blancs.

Jean Genet, *Les Nègres, Théâtre complet, op.cit.*, p. 475.

⁴¹ Diouf est le personnage du groupe des Nègres qui incarne la Blanche assassinée, puis se retrouve seule sur l'estrade des Blancs. C'est le seul personnage qui change de statut, ni tout à fait Nègre, ni tout à fait Blanche, elle reste dans un entre-deux, utilisée et rejetée des deux bords.

⁴² Michel Corvin, « Notes sur Les Nègres », *Théâtre complet, op. cit.*, note 38, p. 1221.

⁴³ Jean Genet, *Les Nègres, op.cit.*, p. 493.

Uni par sa haine feinte et exagérée contre les Blancs, le groupe des Nègres est construit sur l'image que les Blancs se font d'eux jusqu'à la pousser dans ses derniers retranchements :

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.⁴⁴

En jouant sur l'image que chaque groupe pense renvoyer à l'autre, Blancs et Nègres se rejoignent dans leur principe constitutif. Dépourvues d'identité propre, leurs paroles reprennent et jouent des clichés de l'imaginaire collectif. Chaque personnage semble ainsi traversé par ces voix multiples, et, en cela, rappelle le fonctionnement de la *persona* du théâtre latin. Ce terme désigne le masque. À la différence du masque grec, la présence du visage de l'acteur sous le masque romain reste visible, ce qui empêche la confusion entre les deux, et prive l'acteur de son « autonomie de sujet »⁴⁵. En effet, le masque « cache le visage de l'acteur sans pour autant lui substituer un autre visage »⁴⁶. Ce principe est utilisé par Genet qui insiste pour que la peau réelle des acteurs noirs reste visible sous les masques blancs et sous le grimage noir⁴⁷. De ce fait, comme la voix de l'acteur est détachée de son visage, prisme de l'identité, elle n'est plus reliée à un auteur garant de sa cohérence. Selon l'étymologie, *persona* vient du verbe *personare* « qui signifie "faire résonner à travers" : le masque est ainsi le lieu de passage de la voix de l'acteur »⁴⁸. Pour les personnages, le jeu avec la parole devient l'arme contre l'oppression : « C'est par l'élongation que nous déformerons assez le langage pour nous en envelopper et nous y cacher : les maîtres procédant par contraction »⁴⁹. Les personnages de Genet sont ainsi traversés de paroles aux références culturelles multiples et mélangées. Par exemple, dans cet extrait, « Article I. Dieu étant mort, la couleur noire cesse d'être un péché : elle devient un crime »⁵⁰, se mêlent une citation de Nietzsche, le vocabulaire chrétien et la syntaxe juridique. Mais finalement aucun discours ne ressort de leurs échanges, il ne s'agit à aucun moment d'un pamphlet ou d'une revendication. Telle la voix de la *persona*, la parole des Nègres, dépossédée de son autorité, n'a pas de prise sur la réalité politique.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 503.

⁴⁵ « Si on supprime le visage d'un homme, image visible de l'âme, *imago animi*, pour le remplacer par un masque, une *persona* sans âme, on le prive de son *animus*, de son autonomie de sujet. », Florence Dupont, *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000, p. 154.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 155.

⁴⁷ « Le masque est un visage de Blanc posé de telle façon qu'on voie une large bande de noir autour, et même les cheveux crépus » Jean Genet, *Les Nègres*, *op.cit.*, p. 478-479.

⁴⁸ Florence Dupont, *L'orateur sans visage*, *op. cit.*, p. 156.

⁴⁹ Jean Genet, *Les Nègres*, *op.cit.*, p. 488.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 538.

Construit sur le modèle du type et de la figure exemplaire, le personnage génétien renoue avec une certaine tradition du personnage théâtral latin : « c'est une *personne* au sens latin de *persona* — je veux dire un masque et un rôle dont les conduites et les répliques sont déjà fixées »⁵¹. Jean Genet soustrait au paradigme mimétique du théâtre bourgeois un paradigme ludique qui met en crise la prise de l'illusion⁵². Cependant, le lecteur-spectateur a tout de même régulièrement l'impression d'être en face d'une réalité qui se construit au fur et à mesure sur le plateau par des acteurs réels qui improvisent devant eux. Ce paradoxe crée un effet de naturel vertigineux.

UN EFFET DE NATUREL VERTIGINEUX : L'ICI ET MAINTENANT

Le texte de Genet est émaillé d'effets de réel, d'impressions d'improvisation et d'expressions de la volonté des acteurs-personnages, renforcés par la mise en scène de Roger Blin⁵³. De ce fait, le lecteur-spectateur se prend au jeu de la fiction. « Affichant la convention sans forcément refuser la fiction, oscillant constamment entre effet de réalité, poétisation marquée et surexposition de la théâtralité, les auteurs se prennent au jeu du personnage »⁵⁴.

Tout au long de la pièce, des techniques sont mises en place pour expliquer, puis rappeler, au lecteur-spectateur qu'il assiste à du théâtre improvisé. Les costumes doivent avoir l'air d'être fabriqués en vitesse pour la représentation à partir de matériaux de récupération. Roger Blin aurait même voulu que le décor soit construit devant le public au début de la pièce⁵⁵. Le premier personnage à prendre la parole, Archibald, présente la soirée en ces termes : « la distance qui nous sépare, originelle, nous l'augmenterons par nos fastes, nos manières, notre insolence — car nous sommes aussi des comédiens »⁵⁶. La théâtralité est donc pleinement assumée à la fois dans le discours et dans les actes : costumes improvisés, exagérations des gestes et des intonations, utilisation fréquente du champ lexical de la scène, etc. L'impression d'improvisation est renforcée par le piétinement de l'action. Il faut à Archibald quatre pages et demi pour réussir à expliquer le fonctionnement de la soirée car il est régulièrement coupé par ses camarades. Leurs répliques, peu utiles à la mise en place de l'action, contredisent le

⁵¹ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet. Comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 75.

⁵² Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition, op.cit.*, p. 114.

⁵³ Roger Blin (m. en sc.), *Les Nègres*, Paris, Théâtre de Lutèce, 1959.

⁵⁴ Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition, op.cit.*, p. 119.

⁵⁵ Roger Blin, *Roger Blin. Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard, 1986, p. 135.

⁵⁶ Jean Genet, *Les Nègres, op.cit.*, p. 471-542, p. 481.

principe d'économie et en ce sens créent un effet de réel⁵⁷ selon la terminologie définie par Roland Barthes. Le premier tiers de la pièce se construit sur des chamailleries entre les acteurs. Et quand la représentation du meurtre — qui est censée être l'enjeu de la pièce — commence enfin, à partir du deuxième tiers, elle est aussi régulièrement ralentie par des acteurs qui ne veulent pas jouer : « Diouf, *geignard* : Vous êtes sûrs qu'on ne pourrait pas se passer du simulacre ? »⁵⁸, « Village : Elle est donc là... (*Soudain il s'arrête et semble chercher*) Vous êtes sûr que c'est utile d'aller jusqu'au bout ? »⁵⁹ ; ou par des réajustements : « Bobo : Halte ! tu es trop pâle. *Elle court à la boîte de cirage et revient maquiller de noir le visage et les mains de Village* »⁶⁰. Les ruptures fréquentes dans le jeu augmentent l'impression d'improvisation de la part des acteurs, comme si la représentation se construisait au fur et à mesure devant les yeux des spectateurs. Pour appuyer cet aspect du texte, Roger Blin a fait en sorte que tous les accessoires soient déjà présents sur scène⁶¹ : l'ambivalence entre le tout déjà prévu et l'improvisation est par là retrouvée. Il demande aussi aux comédiens d'ajuster à certains moments les projecteurs lumières. Par ce geste, la réalité technique et pratique de la scène est intégrée à la fiction et accorde dans le même mouvement à la fiction une littéralité plus grande, un effet de réalité émanant d'un ici et maintenant.

Pour finir, c'est peut-être par le jeu des acteurs que des effets de naturel vont accentuer le vertige du texte de Genet. Roger Blin travaille principalement avec des acteurs amateurs, qui ne sont donc, comme le texte l'indique, pas vraiment des acteurs, mais aussi des étudiants, des cuisiniers. Dans le texte de Genet, les personnages sont d'abord présentés comme des comédiens, puis ils nous apprennent qu'ils portent des noms d'emprunt et qu'ils sont en dehors « cuisinière », « lingère », « étudiant en médecine »⁶². Le spectateur de la mise en scène de Blin trouve ici une première mise en abyme. Ensuite, le texte se base sur des chamailleries entre comédiens qui sont redoublées par des chamailleries réelles entre les comédiens de Blin : « Les comédiens s'entendaient très bien. Il y avait entre eux un tas d'histoires sentimentales et quelques bagarres. Les deux reines, toutes deux martiniquaises, ne s'entendaient pas ; pendant les représentations, elles se faisaient de terribles signes d'envoutement »⁶³. La mise en abyme, comme le relève un critique, provient aussi des propos de la pièce, à savoir

⁵⁷ « Ainsi Barthes interroge le "détail inutile" qui prétend rester extérieur à la structure du récit, comme un morceau authentique du réel ». Tzvetan Todorov, « Introduction », *Communication*, n°11, 1968, p. 1-4, p. 3.

⁵⁸ Jean Genet, *Les Nègres*, *op.cit.*, p. 504.

⁵⁹ Jean Genet, *Les Nègres*, *op.cit.*, p. 505.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 505.

⁶¹ Roger Blin, *Roger Blin. Souvenirs et propos. op. cit.*, p. 137.

⁶² Jean Genet, *Les Nègres*, *op.cit.*, p. 482.

⁶³ Roger Blin, *Roger Blin. Souvenirs et propos. op. cit.*, p. 133.

l'interrogation sur l'image dans laquelle les Blancs enferment les Noirs, et donc interroge directement la condition des acteurs qui l'incarnent :

Quant à l'interprétation, elle donne le sentiment, non de jouer, mais de vivre ses rôles. Ce qui peut apparaître comme un compliment banal à l'occasion d'une pièce quelconque prend ici tout son relief, du seul fait que les comédiens jouent véritablement le drame ou la tragédie de leur condition originelle.⁶⁴

La complaisance de ce critique, qui parle de la négritude comme d'une « condition originelle », met en lumière le drame spéculaire qui se noue entre la violence du combat fictif qui se joue sur le plateau entre les faux Nègres et les faux Blancs, et celle du combat réel entre les noirs du plateau et les blancs du public. Ionesco sortira d'ailleurs de la représentation « choqué en tant que Blanc, d'être insulté en tant que Blanc »⁶⁵. La fiction du procès entre Nègres et Blancs dépasse la rampe. Les frontières sont rendues floues.

Les jeux d'ambivalence permanents dans la pièce de Genet entre des effets de théâtralité et des effets de réel perturbent la réception du personnage. Présenté comme un être de fiction soumis aux codes de jeux et évidé de son intériorité et de sa cohérence, le personnage n'est pas reconnaissable en tant qu'*alter ego*. Cependant, pris en tant que figure d'exemplarité distanciée mais incarnée par des acteurs noirs qui, par des effets de réel et de naturel, jouent leur propre condition, le personnage crée un malaise. Ce phénomène est renforcé par l'actualité de la mise en scène de Roger Blin dont la presse interroge « le problème des préjugés raciaux »⁶⁶. Elle s'extasie sur l'unicité d'une pièce entièrement jouée par des comédiens noirs :

On pose un problème actuel devant nous mais ce sont les gens qui le vivent dans leur chair et dans leur âme qui le posent à nous qu'ils considèrent comme les coupables et comme les responsables. Le théâtre cesse alors d'être un jeu alors que Genet lui-même intitule sa pièce clownerie et qu'effectivement elle est très proche, au fond elle se situe en même temps aux deux extrémités du cérémonial dramatique, je ne sais pas moi, la messe, messe noire ou messe blanche comme on voudra, et d'autre part l'improvisation sur la piste du cirque.⁶⁷

CONCLUSION

⁶⁴ Paul Morelle, « Les Nègres de Jean Genet au théâtre de Lutèce », sl., 4 novembre 1959, coupure de presse conservée dans les fonds de la BnF (côte RSUPP 6263).

⁶⁵ Roger Blin, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op.cit., p. 145.

⁶⁶ Bertrand Poirot-Delpech, « Théâtre », coll. Le masque et la plume, France 1 paris-Inter, 12 novembre 1959, INA. Propos retranscrits par moi.

⁶⁷ Alfred Simon, « Théâtre », coll. Le masque et la plume, France 1 paris-Inter, 12 novembre 1959, INA. Propos retranscrits par moi.

Avec *Les Nègres*, Jean Genet essaie de nouveau d'abolir le personnage bourgeois par la mise en place d'un théâtre sur le théâtre et la mise à mal du théâtre comme reflet de la réalité. Pour ce faire, ses personnages assument pleinement leur fonctionnalité et leur construction en tant qu'êtres de fiction. Ils évoluent dans un univers d'écriture qui se définit comme tel et explique ses propres règles de fonctionnement. Une fois le protocole de jeu mis en place, le personnage est évidé de ses caractéristiques bourgeoises : ses émotions et intentions sont exposées comme feintes et factices. Le personnage génétien est donc construit selon certaines caractéristiques propres aux théories figurales développées dans le champ des études théâtrales. Construits sur le modèle du type, les personnages de Genet reprennent des codes de la tradition occidentale. Tels les *personae* latines, ils sont traversés par les voix diverses de l'imaginaire collectif. En cela, Genet interroge finalement le rapport à l'image qui enferme une personne dans des caractéristiques qui lui sont données par autrui. Prisonniers de l'image qu'ils s'imaginent que les Blancs se font d'eux, les Noirs tentent de s'en libérer en poussant cette image de monstruosité dans ses derniers retranchements. Et malgré cette fixité revendiquée et la facticité de toute action et de tout discours, un jeu d'ambivalence est mis en place pour créer des effets de réel et de naturel par la littéralité qui donne une impression de liberté et de conscience aux personnages. Ils sont alors perçus comme n'étant « ni tout à fait acteurs ni tout à fait personnages »⁶⁸ et ainsi perturbent la réception. Les personnages ne sont pas tant évidés que complexifiés à outrance.

Mathilde Dumontet

(Doctorante - Université Rennes 2- APP)

BIBLIOGRAPHIE

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, [1978].

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, classique), 1990.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in *Communication*, n° 11, 1968, p. 84-89.

BLIN, Roger (m. en sc.), *Les Nègres*, Paris, Théâtre de Lutèce, 1959.

⁶⁸ Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, *op.cit.*, p. 113.

BLIN, Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard, 1986.

DUPONT Florence, *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000

GENET, Jean, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *Théâtre complet*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2002, p. 815-819.

GENET, Jean, *Les Nègres*, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002, p. 471-542.

JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992

MORELLE, Paul, « Les Nègres de Jean Genet au théâtre de Lutèce », sl., 4 novembre 1959, coupure de presse conservée à la BnF (côte RSUPP 6263).

PAVIS Patrice, « Effet de réel », « Effet théâtral », « Type », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, [1996].

PLASSARD, Didier, « Figure (théâtre de) », Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2001, p. 560.

POIROT-DELPECH Bertrand, « Théâtre », coll. Le masque et la plume, France 1 Paris-Inter, 12 novembre 1959, INA.

REY, Alain (dir.), « Figure », « Marionnette », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert-Sejer, Tome 2, 2006, [1992].

RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.

SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet. Comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.

SERMON Julie, *L'effet-figure. États troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, Ryngaert Jean-Pierre (dir.), Paris 3, Thèse de doctorat, Études théâtrales, 2004.

SIMON Alfred, « Théâtre », coll. Le masque et la plume, France 1 Paris-Inter, 12 novembre 1959, INA.

TODOROV Tzvetan, « Introduction », *Communication*, n°11, 1968, p. 1-4.

Pour citer cet article : Mathilde Dumontet, « Les Nègres ou le faux procès du personnage acteur et prisonnier de la facticité de son image », Revue *Ad hoc*, n°4, « La Figure », publié le [en ligne], URL : <http://www.cellam.fr/?p=5577&g=22>

