Coulisses
Revue de théâtre
3 | Hiver 1991
Théâtre et université

D'une célébration à l'autre : *Les Nègres* de Jean Genet

Rédaction

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/1641>
DOI : 10.4000/coulisses.1641
ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 1991
Pagination : 30-34
ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Rédaction, « D'une célébration à l'autre : *Les Nègres* de Jean Genet », *Coulisses* [En ligne], 3 | Hiver 1991, mis en ligne le 04 juillet 2017, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/1641> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coulisses.1641>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Coulisses

D'une célébration à l'autre : *Les Nègres* de Jean Genet

Rédaction

« Un homme est un homme. »

B. Brecht

« Écoutez : il nous est indifférent que ce soit l'un ou l'autre qui ait commis le crime, nous ne tenons pas à celui-ci où celui-là ; si un homme est homme, un nègre est un nègre, et il nous suffit de deux bras, deux jambes à casser, d'un cou à passer dans le nœud coulant, et notre justice est heureuse. Alors quoi, un bon mouvement. »

J. Genet

Pourquoi *Les Nègres* ?

- 1 Quand en 1989, la commission de la culture de notre université nous demanda un spectacle pour commémorer les anniversaires de la Révolution française et la Déclaration universelle des droits de l'homme, après quelques moments d'embarras, nous avons songé aux *Nègres* : eux seuls pourraient montrer les limites d'une telle célébration. Ils en révéleraient les contradictions, ils en seraient la face cachée, le négatif irrécusable et pire, vivant. Tiers-monde gênant pour tiers-état triomphant. Le projet n'eut pas l'heur de plaire aux autorités académiques, qui pour leurs festivités se passèrent des *Nègres*, mais l'idée était lancée et nous, déjà au travail.
- 2 Sur le plan théâtral, ce choix constituait un défi. Après deux expériences brechtiennes rigoureuses, la pièce didactique *La Décision* et le conte noir antifasciste *Têtes rondes et têtes pointues*, où nous avons pu mettre à l'épreuve les moyens et la logique du « théâtre épique » (refus de l'empathie et du naturalisme, recours aux songs et aux ruptures de jeu pour créer la distanciation), il nous semblait utile de poursuivre notre travail sur les masques sociaux et raciaux en explorant les ressources d'une esthétique radicalement

différente, basée sur le cérémonial. Pourtant, à la suite de Lucien Goldmann plutôt que de Bernard Dort, c'est un Genet fondamentalement réaliste que nous avons mis à jour dans *Les Nègres*, réaliste au sens brechtien du terme :

- les artistes réalistes représentent les *contradictions* qui existent chez les hommes et dans leurs rapports réciproques, et montrent les conditions dans lesquelles elles se développent ;
- les artistes réalistes mettent l'accent sur ce qui appartient au monde sensible, sur ce qui est « de ce monde ». Ils décrivent le pouvoir des idées et le fondement matériel des idées ;
- les artistes réalistes s'intéressent aux *changements* qui s'opèrent chez les hommes et dans leurs rapports, aux changements continus et aux changements soudains auxquels aboutissent les changements continus, ils mettent l'accent sur le facteur du *devenir* et du *dépérissement* des choses. Dans tous leurs ouvrages ils pensent historiquement ;
- enfin, les artistes réalistes n'ont pas une attitude réaliste seulement à l'égard de leurs sujets, mais aussi à l'égard de leur public.

Descriptif

- 3 Une troupe d'acteurs noirs paraît sur scène et se divise en deux camps : les uns joueront les Blancs, les autres joueront les Noirs. Mais il ne s'agit pas d'une partie d'échecs. Les Blancs sont les représentants des divers appareils d'État, tant idéologiques que répressifs : Reine, Valet, Évêque, Gouverneur militaire, Juge. Ils forment une Cour pour laquelle les Noirs vont jouer aux « Nègres », c'est-à-dire refléter le cliché raciste que les Blancs (la Cour comme le public) voient en eux : sauvages, menteurs, voleurs.
- 4 Le maître de cérémonie, Archibald Absalon Wellington annonce le programme : pour mériter la réprobation du public blanc, la troupe va représenter le crime crapuleux commis par un nègre sur la personne d'une femme blanche. Mais la reconstitution du crime sur scène puis le jugement du coupable ne se déroulent pas comme prévu ; sans arrêt la représentation dérape : ruptures de ton dans le jeu des acteurs, digressions, interruptions, retardements...
- 5 Les nègres surimposent au rituel théâtral des relations affectives personnelles (jalousie de Neige envers Vertu, amour de Village pour Vertu, pitié du vicaire Diouf pour les Blancs) que le maître de cérémonie doit réprimer. La Cour des Blancs de son côté a tendance à "surjouer", à outrer son jeu, notamment en coupant des scènes pathétiques des nègres pour s'informer des derniers cours de la Bourse. Enfin, il y a les interventions du messager Johannesburg qui vient informer la troupe de ce qui se passe hors scène, là où la vie suit son cours.
- 6 Ces trois types de *ruptures* (1° – l'acteur oublie son personnage, 2° – surjoue son rôle, 3° – fait place au militant) qui constituent rirruption du *réel* sous diverses modalités, organisent le rapport entre fiction et réalité. Cependant des interférences finissent par se produire. Après la dernière intervention du messager, qui a annoncé l'exécution du traître et l'élection d'un nouveau porte-parole, la représentation théâtrale voit son scénario complètement modifié. Au lieu de reprendre comme prévu avec la mise à mort des Nègres, c'est à la liquidation de la Cour que nous assistons, l'actrice qui jusque-là tenait le rôle de la Reine ajoutant, masque enlevé, en direction du public blanc : « Ils sauront enfin quels sont les seuls rapports dramatiques que nous pouvons avoir avec eux. » Tandis qu'au dehors la lutte continue, sur la scène vide, enfin débarassée des Blancs, Vertu et Village tentent d'inventer les nouvelles formes idéologiques de l'Afrique :

Village : Pour toi, je pourrais tout inventer : des fruits, des paroles plus fraîches, une brouette à deux roues, des oranges sans pépins, un lit à trois places, une aiguille qui ne pique pas mais des gestes d'amour, c'est plus difficile... enfin, si tu y tiens...

Vertu : Je t'aiderai, ce qui est sûr, au moins, c'est que tu ne pourras pas enrouler tes doigts dans mes longs cheveux blonds...

(FIN)

Le parti pris de mise en scène

- 7 En 1959, *Les Nègres* était une pièce historique dans tous les sens du mot : par sa matière, par sa fable, par sa technique théâtrale, par sa dimension d'événement politique.
- 8 Saturée de références littéraires classiques (du vers racinien à Bossuet) ou modernes (le vicaire noir portant le nom du héros du roman exotique des frères Tharaud : Samba Diouf), et de clichés idéologiques racistes, cette « clownerie », comme Genet a voulu la sous-titrer, raconte la triple histoire d'un crime crapuleux commis par un nègre (histoire imaginaire), d'une expédition coloniale (histoire épique), et d'une révolution noire en gestation (histoire contemporaine réelle). Voilà des faits qui restent lisibles aujourd'hui.
- 9 Mais les questions de mise en scène se sont posées à partir d'un principe externe qui devait donner son sens à la représentation : comment, trente ans après, alors que l'Histoire a fait place à l'amnésie, que de la glorieuse oppression coloniale ne restent plus ici que l'oubli et le racisme, et partout l'exploitation économique, comment rejouer *Les Nègres*, comment renouer avec le scandale de ces vrais Noirs sur une scène de théâtre à Paris en pleine guerre d'Algérie ? De vrais Noirs (Genet a interdit jusque dans les années 80 que des comédiens blancs interprètent sa pièce, curieux apartheid inversé) représentant pour le public blanc l'histoire passée, présente et à venir de l'Afrique et des Africains !... Un scandale moral, culturel et politique.

Princes des Hauts-Empkes, princes des pieds nus et des étriers de bois, sur vos chevaux habillés, entrez. Nègres des docks, des usines, des bastringues, Nègres de chez Renault, Nègres de Citroën, vous autres aussi qui encagez les grillons et les

roses, entrez et restez debout. Vous êtes là ? Ne quittez pas la scène sans mon ordre.
Que les spectateurs vous regardent...

- 10 Pour retrouver l'urgence de cette pièce, nous avons pris le parti d'une *transposition*. Où et comment situer l'action, les protagonistes et le public dans un rapport analogue à celui de 1959 ? L'Afrique du Sud et son régime d'apartheid, dernier vestige intact du système colonial, ont fourni le nouveau cadre de référence. La scène fut transposée d'un théâtre parisien dans un camp militaire aux abords de la République blanche, dans un pays de la ligne de front anti-apartheid. Les acteurs noirs amateurs : « Quittée cette scène, nous sommes mêlés à votre vie : je suis cuisinier, madame est lingère » (p. 24) restent des acteurs noirs amateurs mais font désormais partie du Théâtre des Armées et jouent d'ailleurs en uniforme. Pour le reste, tout colle : des « Nègres des docks et des usines », on en trouve aussi en Afrique du Sud, et les cours de la Bourse : « Assez ! Dites-nous plutôt où en sont les caoutchoucs » (p. 30) ne sont pas moins essentiels à Pretoria qu'à Paris. Bref, nous n'avons pas changé une virgule au texte, à l'exception du pseudonyme d'un des personnages les plus significatifs de cette pièce, le messenger qui interrompt à plusieurs reprises la cérémonie théâtrale pour informer la troupe de l'évolution du congrès et du procès politique qui se déroulent en coulisse, messenger que Genet avait appelé du nom du grand port français pour les importations coloniales « Ville de Saint-Nazaire » et que nous avons rebaptisé « Johannesburg ».
- 11 Cependant la transposition ne va pas sans paradoxes :
- d'abord, il y a un risque de déréalisation dans cet éloignement géographique, déréalisation qui donnerait bonne conscience au spectateur (id, c'est pas comme là-bas) ; mais c'est compter sans les pouvoirs de la distanciation théâtrale, toujours à l'oeuvre dans la clownerie de Genet, et qui permet de *formuler* le réel sur un mode non naturaliste, non anecdotique, mais typique ;
 - de même en utilisant un décor vériste, le camp militaire africain, on risque de sacrifier la spécificité, très brechtienne, voulue par Genet, de la scène de théâtre comme lieu même du drame ; valeur à la fois symbolique et concrète puisque la théâtre se révélera à la fin de la pièce être l'écran de fumée : « le temps n'est pas encore venu de présenter des spectacles sur de nobles données. Mais peut-être soupçonne-t-on ce que peut dissimuler cette architecture de vide et de mots » (p. 179) qui masquait une réalité supérieure : la lutte politique qui pendant toute la représentation s'est jouée en coulisse, hors scène, à savoir le procès d'un collabo noir et l'élection par le congrès d'un nouveau porte-parole.
- 12 Pour éviter de perdre la signification du lieu théâtral en glissant vers un décor naturaliste, nous avons poussé au bout de sa logique le principe du quatrième mur, celui qui sépare la scène, espace privé, de la salle lieu public, mur invisible mais qui n'en détermine pas moins toute l'esthétique naturaliste. Poussé jusqu'au bout, dans le cas d'un camp militaire, cela donne un *rideau de fil de fer barbelé tendu entre la scène et la salle* : mur contradictoire qui sépare mais laisse voir, et même laisse passer un peu de l'acteur, non pas tout son corps mais un bras tendu, ou une tête. En systématisant les adresses au public, apostrophes menaçantes des Nègres ou apartés des Blancs (« Ce monde aurait besoin d'un sérieux coup de torchon » (p. 20) « Carie n'ai rien fait de mal, n'est-ce pas ? Évidemment, mes soldats, quelques fois, dans leur enthousiasme, se seront laissé emporter » (p. 138), l'acteur abolit tout en la soulignant la distance entre scène et salle, entre l'histoire jouée et l'histoire vécue.
- 13 Enfin, notre transposition des *Nègres* aux frontières de l'Afrique du Sud contemporaine, nous l'avons voulue visible, pour que coexistent dans la perception du spectateur, et

l'apartheid de là-bas, et celui d'ici, hier comme aujourd'hui. Tout cela nous n'avons pas voulu l'injecter de force dans le texte de Genet, mais nous avons tenté de le suggérer en insistant sur le réseau des différences perceptibles dans le décor. Nous avons donc rajouté un *prologue* où le messenger Johannesburg, policier militaire de son état, vient lire face au public les didascalies de Genet concernant décor et personnages, ce qui permet au spectateur de constater les transpositions : les rideaux ne sont pas de velours noir, ce sont des filets de camouflage, la galerie de théâtre où doit apparaître la Cour est remplacée par une barricade de grands fûts métalliques.

14 L'histoire peut recommencer.