

# La Révolte sociale dans les Paravents de Jean Genet

Christine Asch

La publication, en 1961, d'une pièce de théâtre de Jean Genet, qui s'appelle les Paravents, provoqua une notable réaction. "On ne pourra jamais représenter cette pièce à Paris," disait le monde littéraire. Pendant les cinq années suivantes, il semblait que l'assertion allait se révéler exacte. A Berlin-Ouest on créa la pièce, avec de larges coupures, en mai 1961;<sup>1</sup> et en Angleterre on en donna une représentation privée d'une moitié seulement en juillet 1964.<sup>2</sup> Mais ce ne fut qu'en 1966, au Théâtre de l'Odéon, que l'oeuvre fut montée pour la première fois sur la scène parisienne.

Pourquoi cette attitude sceptique à propos d'une représentation des Paravents à Paris? Elle ne provenait pas, bien sûr, d'une crainte d'outrager les spectateurs par une pièce qui glorifie tout crime, toute perversion, tout mal. Le public du théâtre parisien s'accoutumait de plus en plus à la moralité inverse qui sature l'oeuvre de ce dramaturge. Notoire à cause de son défi des conventions sociales, Genet était déjà célèbre à l'époque; son oeuvre dramatique le rangeait parmi les plus grands talents du théâtre d'avant-garde en France. Quoique les Paravents exigent une technique fort habile pour mettre sur scène un si vaste et si complexe décor plus cent-quatre personnages, ces problèmes artistiques n'étaient pas non plus à la source du scepticisme. Dans une entrevue en 1963, Roger Blin, metteur en scène renommé des Nègres de Genet, expliqua que c'était plutôt le sujet lui-même des Paravents qui empêchait sa représentation dramatique. "La pièce est trop dangereuse car elle traite de la guerre en Algérie," dit-il. "Les Arabes contre les Français sur la scène! Alors, on y lancerait des

bombes!"<sup>3</sup>

La révolution algérienne date officiellement de 1954 à 1962. Pendant toute cette période, la question d'une Algérie française ou d'une Algérie indépendante était le grand sujet de la politique en France. Tandis que les révoltes sanglantes contre les colons et l'armée française aussi bien que les répressions brutales des Arabes sévissaient en Algérie, la question de l'indépendance déchirait la population de la France elle-même. Les Français se groupaient en camps de partisans pour ou contre la cause arabe; et par suite de ces alliances, des arguments féroces éclataient et menaient souvent à des émeutes violentes. En plein milieu d'une atmosphère politique aussi tendue, il était donc presque impossible de mettre en scène une oeuvre dramatique qui traitât la source même de ces tensions.

Les Paravents visent surtout les insupportables conditions économiques et sociales des Arabes algériens. Contraints à gagner leur vie en travaillant servilement sur les plantations et dans les mines des colons, les Arabes de Genet se trouvent piégés dans la misère. Aux yeux de Sir Harold, porte-parole des personnages européens de la pièce, un Arabe est un Arabe--c'est-à-dire, un être qui fait partie d'une race absolument à part. L'attitude s'exprime dans les observations que Sir Harold donne sur la morale arabe.

Même si nous en avons le désir, comment ferions-nous, nous, la subtile distinction: un Arabe voleur et un Arabe non-voleur? Eux-mêmes, comment s'y prennent-ils? Si un Français me vole, ce Français est un voleur, mais si un Arabe me vole, il n'a pas changé: c'est un Arabe qui m'a volé et rien de plus.<sup>4</sup>

Ce passage expose les sentiments racistes des colons d'Algérie. La pièce révèle la dégradation de l'Arabe répandue également en France où on le considérait pareillement comme un être inférieur. "Les Français étaient bien malheureux de nous voir baiser leurs putains," dit Mustapha à Warda. "Ils vous laissaient

faire autre chose? Non," demande la putain en donnant vite la réponse à sa propre question (24).

Dans ce même tableau qui est le deuxième de la pièce, Genet nous fait voir la haine amère pour les étrangers qui cogne et brûle dans les âmes de ses personnages arabes. Elle restera nourrie et préservée aux profondeurs de leurs coeurs jusqu'à ce qu'elle éclate dans l'immense explosion rebelle du douzième tableau. Là, les Arabes, incités par les hurlements féroces de la femme Kadidja, dessinent, un à un, sur des paravents les symboles des crimes qu'ils commettent contre les Européens. Le rythme monte rapidement en crescendo pendant que le décor regorge d'images atroces et violentes.

En même temps, sur une estrade au-dessus des paravents, un homme et une femme (des colons) accrochent des médailles et des décorations patriotiques au corps d'un mannequin gigantesque. Aveugles et sourds à la révolte poétique qui grouille tout près d'eux, ils s'absorbent dans leur travail. Ils se donnent beaucoup de mal, à la manière de gens qui ornent un arbre de Noël dans le seul but de rendre le leur plus impressionnant que celui de leurs voisins. La juxtaposition des deux scènes met en relief toute l'absurdité du patriotisme colonial et toute la véhémence du nationalisme arabe.

La dérision de la gloire coloniale dans ce tableau traverse toute la pièce, car Genet peint ses personnages européens comme des caricatures. Il nous donne toute une série d'esquisses brèves mais habiles de personnages clichés--un académicien, un soldat, une vamp, un reporter-photographe, un officier, un juge, un banquier, un général, un gendarme. Ils sont tous habillés en costumes de l'époque 1840. C'était la période des guerres coloniales en Algérie, sous la direction du célèbre général Bugeaud. L'année 1847, celle de la reddition du chef des tribus musulmanes, Abd-el-Kader, marqua le commencement de la grande expansion coloniale en Algérie qui continua pendant les cent années suivantes.<sup>5</sup> Ainsi, les vêtements que portent les personnages européens servent à accentuer le rôle historique des colonisateurs. Déclamant d'une

manière assez grotesque des formules sur la splendeur de tout ce qui est français ou européen, ces figures stylisées démontrent la gloire fade et morcelante de cette civilisation.

Les propriétaires terriens, Sir Harold et M. Blankensee sont des personnages mieux développés. Le patron insensible par excellence, Sir Harold tient bien ses distances avec ses ouvriers et exerce fermement son autorité sur eux. Sa propriété est sa raison d'être; elle vaut même plus que son enfant. "J'ai un fils," annonce-t-il avec fierté. "Et pour sauver le patrimoine de mon fils, je sacrifierais mon fils" (98). Pourtant, dans cette même scène, les Arabes rebelles réussissent à mettre le feu à toute son orangerie pendant qu'il tourne le dos à ce qu'ils font.

M. Blankensee est encore plus ridicule et fastueux que Sir Harold. Il possède cinq mille cent douze chènes-lièges. Mais il se passionne surtout pour ses roses, comme un mari adultère qui rend des visites nocturnes à ses maîtresses afin de les caresser et leur offrir ses poésies. Voulant donner à sa personne un air plus imposant, M. Blankensee porte un coussinet sous ses vêtements. "Un homme de mon âge qui n'a ni ventre ni cul n'a guère de prestige. Alors il faut bien truffer un peu..." confie-t-il à Sir Harold (95). Par conséquent, l'apparence physique du colon devient aussi artificiellement gonflée que son esprit égoïste.

Le panorama caricatural des Européens en Algérie, que nous offre Genet dans les Paravents, comprend enfin le militaire français. Cette classe s'y trouve représentée par le lieutenant. D'après lui, la belle tenue immaculée du soldat prend une importance capitale: "Bons guerriers, guerriers braves, sans doute, mais d'abord beaux guerriers" (102). C'est le principe qui doit guider le soldat. L'excès de délicatesse qui caractérise le lieutenant atteint l'absurde lorsqu'en pleine nuit de la révolte arabe il insiste toujours sur l'apparence soignée des soldats. "La France nous regarde. Elle nous envoie mourir... Peignez vos cheveux," crie-t-il (155). Un tel portrait du militaire ridiculise, alors, toute une classe de gens qui, depuis l'époque de Bugeaud, tenaient une place puissante dans

l'histoire de la colonisation de l'Algérie.

A part ces portraits évidemment exagérés des colons et du soldat, la pièce reste fidèle à d'autres caractéristiques de la révolte historique. Les méthodes atroces dont se servent les rebelles dans les Paravents sont pareilles, sinon identiques, à celles utilisées véritablement dans la guerre de guérillas en Algérie. La division entre l'armée et les colons, si importante dans le conflit algérien, est aussi indiquée dans la pièce de Genet. Au dixième tableau, par exemple, M. Blankensee avoue la crainte que les soldats saccagent à l'aveuglette les terrains des colons (99). Plus loin, d'ailleurs, la femme arabe Ommou, en se moquant du soldat arabe, ne le considère que le reflet idiot des soldats ennemis (176). Son attitude révèle une autre dissension qui existait réellement en Algérie-- la dissension entre les rebelles arabes des premiers jours de la révolte et l'armée révolutionnaire qui mena la victoire finale.<sup>6</sup>

De façon similaire, les Paravents nous présentent une peinture fidèle de la vie arabe dans l'Algérie contemporaine. Cette vie se compose d'un mélange curieusement hybride de la culture des Européens étrangers avec celle des Arabes indigènes. Genet nous expose certains phénomènes contradictoires qui résultaient de l'introduction de la civilisation occidentale par les colons d'Algérie. Au septième tableau nous rencontrons le cadî qui fait fonction de juge selon les traditions musulmanes. Le gouvernement colonial de l'Algérie donnait aux musulmans le droit d'être jugés par leurs propres tribunaux et selon leurs propres statuts religieux. Mais ce droit ne pouvait pas s'exercer pour les jugements des crimes. Dans ces cas-là, les accusés devaient se soumettre à la juridiction des tribunaux coloniaux.<sup>7</sup> Ainsi voyons-nous au neuvième tableau le gendarme français, représentant du gouvernement colonial.

Genet nous montre, en plus, des effets psychologiques que produisait ce mélange des deux cultures, en créant le personnage de Nedjma. C'est une jeune fille arabe de vingt ans qui s'eupéeanise de plus en plus et qui commence à rejeter sa culture natale. Dégoutée de la saleté et des ordures qui font partie de la vie

quotidienne des Arabes, elle déclare dédaigneusement à Chigha: "Si les étrangers nous méprisent, c'est parce qu'il y a encore des femmes comme toi. . . . Moi, plus tard, je vivrai à l'Italienne. Dans ma chambre, il n'y aura ni mouches ni cafards..." (52). Elle fait ces remarques en s'acheminant vers le tombeau d'un arabe; car en même temps elle fait partie d'un groupe de femmes qui y vont pour porter le deuil. Ses attitudes européanisées sur la propreté contrastent fortement avec son acceptation du rôle de pleureuse dans la cérémonie arabe de deuil. Comme beaucoup de jeunes Arabes de cette époque-là, Nedjma se trouve paradoxalement à mi-chemin entre deux cultures différentes.

Peut-être le contraste le plus frappant, qui nous rend constamment conscients de ce mélange de civilisations en Algérie, se manifeste-t-il par les vêtements des personnages arabes. Seul le cadî porte le costume traditionnel algérien, en soie bleu ciel avec un turban rose pâle. Les autres Arabes sont plutôt habillés à la mode européenne, soit en pantalon et veste, soit en robe. Les hommes du deuxième tableau, par exemple, sont vêtus de costumes usagés de coupe italienne. Dans une lettre à Roger Blin, metteur en scène des Paravents, dans laquelle il précise ses idées sur les vêtements des femmes arabes, Genet recommande qu'elles portent aussi des parapluies.<sup>8</sup> Ce sont des étrangers qui apportèrent le parapluie en Algérie. Ces accoutrements très européens font contraste avec le décor algérien de la pièce.

Par sa peinture de la vie en Algérie pendant la révolution, les Paravents constituent un document de l'histoire sociologique. Vu les portraits grotesques des colons et du militaire, on comprend d'ailleurs pourquoi une représentation dramatique de la pièce était si discutable à l'époque où elle était écrite. Néanmoins, il serait injuste d'interpréter la pièce comme une peinture sociologique ou comme une défense des rebelles arabes. La vraie portée de la pièce franchit les bornes de son cadre historique.

Il s'agit dans les Paravents d'une présentation poétique non seulement de la révolte d'un peuple contre ses oppresseurs mais aussi de la vie d'un individu

au milieu de cette révolte. Cet homme, un ouvrier arabe qui s'appelle Saïd, est également victime du système colonial et de la société arabe. Sa pauvreté l'oblige à épouser la femme la plus laide du village. Après le mariage, lui et sa famille servent de cible à la moquerie des autres Arabes. Ces derniers en font leur bouc émissaire, le blâmant de leur apporter la mauvaise fortune. Saïd lutte contre sa situation déplorable jusqu'à ce qu'il soit accusé de vol et emprisonné. Apparemment innocent, puisqu'il avait tout de suite rendu l'argent en question, il est ensuite libéré. Mais après être sorti de prison, Saïd se montre tout différent. Sa mère remarque immédiatement sa transformation. "Mais c'est vrai que tu as changé," lui dit-elle (49).

Dorénavant, cet homme va accepter son rôle de paria, tout en se réjouissant de sa dégradation. D'abord poussé en marge de la société, il se décide à s'y réserver une place permanente en s'enfonçant dans une déchéance voulue. Il va glorifier et rendre hommage à tout ce que la société définit comme le mal. L'acceptation presque existentialiste de Saïd nous fait penser à la vie de Genet lui-même. D'après la description de Jean-Paul Sartre, Genet s'est pareillement fait criminel, après avoir été injustement accusé de crime.

Saïd fait tous ses efforts afin de mériter vraiment le mépris de la société arabe. Mais tandis que les germes de la révolte s'épanouissent dans la violence, il devient le symbole même derrière lequel les Arabes rebelles s'organisent. Cette situation est fort ironique, car Saïd ne fait rien qui favorise la révolte. S'isolant avec sa mère et sa femme Leïla, il ne s'occupe point des rebelles; en fait, il les trahit même à l'ennemi. Quand la fureur de la révolte éclate au douzième tableau de la pièce, c'est néanmoins à Saïd et Leïla que Kadidja dédie son chant du mal.

Saïd, Leïla, mes bien-aimés! Vous aussi le soir vous vous racontiez le mal de la journée. Vous avez compris qu'il n'y avait plus d'espoir qu'en lui. Mal, merveilleux mal, toi qui nous reste quand tout a foutu le camp, mal miraculeux tu vas

nous aider. Je t'en prie, et je t'en prie debout, mal viens féconder mon peuple. Et qu'il ne chôme pas! (130)

De la même manière, à la fin de la pièce, la vieille femme arabe, Ommou, veut élever l'image de Saïd en emblème de la révolte. Toujours ferme, Saïd refuse pourtant de s'allier à la société, même au moment où elle se lance en pleine révolution contre ses oppresseurs. Sur le point de quitter le groupe assemblé sur la place du village, il leur lance un défi: "A la vieille, aux soldats, à tous, je vous dis merde" (256). Quelques moments après, les soldats arabes le tuent.

Malgré ses efforts pour rester en dehors de la société, Saïd voit la révolte s'introduire dans sa vie. Il n'est pas seul, car d'autres personnages s'y trouvent mêlés contre leur gré. La révolte bouleverse la vie de Warda la putain. "Tout, dans ma vie, aurait été choisi s'il n'y avait pas eu cette stupide mélasse où je me suis retrouvée retroussée, mes jupons d'or décousus, mes épingles tordues, mes os ébréchés, mes clavicules déviées...", crie-t-elle (210).

Une des grandes beautés métaphoriques des Paravents est la correspondance qui y existe entre le décor et le mouvement de la révolte. Des paravents, devant lesquels les événements de chaque tableau ont lieu, forment l'élément essentiel du décor. Jusqu'au dixième tableau, ils sont rangés sur une seule estrade. Dans cette première partie de la pièce, nous nous plongeons dans les aventures de Saïd et de sa famille; et nous rencontrons aussi les divers éléments de la population de l'Algérie-les putains, les arabes, les colons, les ouvriers, le cadî, le gendarme. Nous n'entendons jusqu'ici que les vagues chuchotements de la rébellion imminente. Puis, à la fin du dixième tableau survient l'incendie de l'orangeraie de Sir Harold, événement qui nous signale l'approche de l'insurrection.

Pendant les quatre tableaux qui suivent, les

paravents sont placés sur deux ou trois estrades différentes: par conséquent, plusieurs scènes ont lieu simultanément. La disposition des paravents à divers niveaux de la scène représente dans une métaphore visuelle la force que prend la révolte. La révolte commence à s'insinuer dans toutes les couches sociales de l'Algérie; les gens des premiers tableaux réapparaissent sur scène, aussi bien que des personnages nouveaux. Parallèlement à l'accroissement progressif de la force de la révolte, il y a une multiplication de paravents et d'estrades, qui culmine au tableau final. Là, nous trouvons à la fois sept décors différents placés sur quatre niveaux. A ce moment la révolte a atteint toute la population du pays.

Les paravents du titre et du décor servent d'ailleurs de principale image poétique dans la pièce. Si nous regardons de près les rapports entre les paravents et l'action dramatique, nous parviendrons aux thèmes d'ensemble que Genet présente dans cette oeuvre. En plus de leur fonction de refléter l'action de la révolte, les paravents remplissent encore deux autres fonctions sur scène. Premièrement, c'est à travers la surface des paravents que les personnages doivent passer pour entrer dans l'antichambre des morts. Et deuxièmement, c'est sur leurs surfaces que des personnages doivent dessiner certains articles ou objets qui sont relatifs à l'action.

Comme les saltimbanques du cirque, Kadidja, le gamin, la mère de Saïd, le général, le lieutenant, le sergent et Warda sautent à tour de rôle à travers le papier des paravents. Arabes et Français, ils viennent tous de mourir; et ayant franchi le paravent, chacun a la même réaction: "Eh bien!... Par exemple!...Et on fait tant d'histoires!" (185, 186).<sup>9</sup> Kadidja est la première qui y arrive, au début du quinzième tableau. Elle s'attend à ce que les morts la considèrent en tant qu'héroïne de la révolte.

## KADIDJA

On n'a pas l'air ici de se rendre compte de ce que j'ai fait pour eux là-bas. J'ai organisé la révolte, entraîné les hommes et trouvé la mort pour la liberté

## BRAHIM

A vrai dire on s'en fout. Tout le monde meurt d'une certaine façon. Moi, par exemple, je suis mort dans une mine en Belgique (187)

D'ailleurs, Kadidja veut toujours aider les vivants à continuer la révolte. En l'entendant exprimer ce désir, les autres morts éclatent de rire. Ici, les gens passent le temps en riant des choses qu'ils prenaient plutôt au sérieux pendant leurs vies. Et Kadidja va vite apprendre que rien--y compris la révolte--n'est plus sacré après la mort, et que la vie est un mensonge sans réelle valeur.

Il faut noter que les Arabes et les Français s'entendent après leurs morts. Aussitôt que les soldats français s'approchent pour franchir les paravents, les Arabes commencent instinctivement à avoir peur. Une fois morts, pourtant, les soldats ne cherchent point à faire du mal aux Arabes. Au contraire, ils ne leur prêtent aucune attention. Les Arabes sont aussi très étonnés de leurs propres sentiments. "Moi...malgré mon tremblement, je les ai regardés, et je ne les reconnaissais plus. Ma parole, ils avaient l'air doux et...peut-être... bon," dit Brahim (205). La mort annule les émotions que sentaient les hommes pendant leurs vies. Elle les plonge dans un état euphorique, dans lequel, tout en baillant, ils regardent assez indifféremment les activités des gens vivants.

Cette région n'est qu'une petite station sur le

chemin qui mène à la mort véritable. Comme dit Kadidja, c'est ici que les morts "viennent mourir toujours plus" (203). Il faut qu'ils s'y débarrassent des restes de la vie, qui se collent encore à eux comme l'odeur de la patrie s'accroche aux poils du nez du lieutenant. Ces morts y demeureront jusqu'à ce qu'ils soient purifiés du monde des vivants. Et après? La nullité. "Plus de temps, mais autre chose, aussi mystérieuse pour nous que le temps pour les vivants" (187).

Parmi tous les personnages qui meurent, seuls Saïd et Leïla ne réapparaissent pas dans la région des morts. A la fin de la pièce, après que les soldats ont fusillé Saïd, sa mère s'attend à le voir passer par les paravents.

LA MERE

Saïd... Il n'y a plus qu'à l'attendre...

KADIDJA (riant)

Pas la peine. Pas plus que Leïla, il ne reviendra pas.

LA MERE

Alors, où il est?

KADIDJA

Chez les morts. (260)

Mais il semble que Saïd passe directement à la nullité de la mort, sans être obligé de percer le paravent pour s'arrêter avec les autres dans l'anti-chambre (260). Sa victoire repose sur cela.<sup>10</sup> Lui n'a pas besoin de se purifier, car il ne s'est pas laissé entraîner dans la révolte. S'étant délibérément isolé de la société et de ses moeurs, il est déjà "chez les morts" au moment de mourir. Leïla, comme son mari, a aussi choisi de défier les

conventions sociales. La cagoule noire, qui servait à cacher sa laideur, est emmenée par Warda dans la région des morts; mais elle, nous ne la voyons plus après sa mort, qui arrive à la fin du quinzième tableau. Son sort reste mystérieux, nous laissant supposer qu'elle est pareillement "chez les morts".

Si les paravents doivent être percés pour permettre aux personnages d'entrer dans la mort, ils servent aussi de décor pour les vivants. De plus ils expriment par le dessin certaines choses que les mots ne sauraient dire. Ceci arrive pour la première fois au début du neuvième tableau. Chargée de plusieurs objets qu'elle vient de voler dans le village, Leïla, femme de Saïd, revient au taudis habité par cette famille méprisée. Elle a caché les objets sous sa jupe et elle les en retire maintenant, l'un après l'autre. Ils sont tous réels sauf un réveille-matin qu'elle dessine alors sur le paravent. Le réveil attire l'attention de la mère de Saïd qui entre peu après. Et quand le gendarme arrive, il l'aperçoit tout de suite. Leïla, la mère et le gendarme ont tous les trois l'air de croire que c'est un véritable objet. Mais nous, les spectateurs, nous le considérons comme un dessin en trompe-l'oeil. Dans les indications scéniques pour les Paravents, Genet écrit: "Après du paravent, il devra toujours y avoir au moins un objet réel (brouette, seau, bicyclette, etc.), destiné à confronter sa propre réalité avec les objets dessinés" (10). Le but de l'auteur est de rendre la réalité sur scène différente de celle du spectateur. C'est ainsi que nous voyons que le réveil, qui semble vrai à ces trois personnages, n'est en réalité qu'une fausse apparence.

Peu après, au tableau suivant, nous trouvons le même phénomène. Pendant que Sir Harold et M. Blankensee se parlent, des Arabes avancent furtivement sur la scène et dessinent des flammes jaunes au pied des orangers représentés sur les paravents. Cet incendie est la première manifestation sur la scène de la révolte. La technique se répète au

douzième tableau où les Arabes dessinent les symboles de leurs crimes: les revolvers, les cornes, la tache rouge, la bouche hurlante, le coeur, les tripes fumantes, le chapelet de six yeux bleus, la tête sectionnée et beaucoup d'autres. Les Arabes croient à tous ces crimes comme Leïla, la mère et le gendarme croient au réveil. N'est-ce pas dire, alors, que la révolte, comme réveil et tout autre dessin des paravents, n'est qu'une tromperie également?

Car ce qui s'entend par les paravents de Genet, c'est le phénomène de l'illusion qui a une si grande place dans l'existence humaine. Les Arabes vivants mènent la révolte; mais ceux qui sont morts n'en reconnaissent plus l'importance. En franchissant les paravents, ils percent les illusions de la vie et arrivent peu à peu aux vérités nullifiantes de la mort.

A travers la métaphore des paravents, signalée par le titre même de la pièce, Genet peint une vision ironique de la révolte politique ou sociale. Les Paravents montrent sur la scène le conflit historique entre le peuple indigène et les colons en Algérie. Par son traitement satirique des personnages européens, le dramaturge exprime sa sympathie pour les Arabes qui sont exploités par le système colonial. Mais dans le cadre arabe il place son héros Saïd victime des victimes elles-mêmes. Comme l'action se déroule, Saïd arrive à rejeter complètement la société, y compris la révolte. En outre, Genet crée cette sorte de limbes où se réunissent ses personnages morts. La juxtaposition du monde des vivants avec celui des morts, pendant les trois derniers tableaux de la pièce, sert à saper la valeur de la révolte.

L'effet nullifiant de la mort et la victoire finale de Saïd mettent en question toute doctrine révolutionnaire. Les Paravents, qu'on trouva si discutables à cause de leur parti pris politique, sont bien plus significatifs parce qu'il dénigre en fait l'engagement politique ou social. Méprisant les hommes, leur morale et leurs valeurs sociales,

le héros anarchiste des Paravents marche solitaire et amoral à travers la vie.

<sup>1</sup> Geneviève Serreau, Histoire du "nouveau théâtre" (Paris: Gallimard, 1966), p. 130.

<sup>2</sup> Philip Thody, Jean Genet: A Study of His Novels and Plays (London: Hamish Hamilton, 1968), p. 205.

<sup>3</sup> Bettina Knapp, "An Interview with Roger Blin", Tulane Drama Review, VII, no. 3 (Spring) 1963, p. 119. Ma traduction.

<sup>4</sup> Jean Genet, Les Paravents (Paris: L'Arbalète, 1961), p. 98. Toutes les références aux Paravents se rapporteront à cette édition et seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

<sup>5</sup> Voir Edward Behr, The Algerian Problem (New York: W.W. Norton, 1962), pp. 21-31.

<sup>6</sup> Voir Thody, pp. 209, 216.

<sup>7</sup> Voir Behr, pp. 32-42.

<sup>8</sup> Jean Genet, Lettres à Roger Blin, dans Oeuvres complètes, IV (Paris: Gallimard, 1968), p. 237.

<sup>9</sup> Voir aussi de pareilles réactions dans Genet, Les Paravents, pp. 190, 191, 204, 205, 209.

<sup>10</sup> Certains critiques n'ont pas voulu interpréter la mort de Saïd comme une victoire. Voir Richard N. Coe, The Vision of Jean Genet (London: Peter Owen, 1968), pp. 299, 301; Dominique Nores, "Les Paravents", Les Lettres nouvelles (juillet-août-septembre) 1966, p. 153; et George C. Strem, "The Theatre of Jean Genet: Facets of Illusion--The Anti-Christ and the Underdog," The Minnesota Review, IV, no. 2 (Winter) 1964, pp. 234-235.



