

# Goldsmiths Research Online

*Goldsmiths Research Online (GRO)  
is the institutional research repository for  
Goldsmiths, University of London*

## Citation

Finburgh Delijani, Clare. 2023. Le « grin » de Fanon et le théâtre postcolonial en France. *Théâtre/Public*, 246, ISSN 0335-2927 [Article]

## Persistent URL

<https://research.gold.ac.uk/id/eprint/32671/>

## Versions

The version presented here may differ from the published, performed or presented work. Please go to the persistent GRO record above for more information.

If you believe that any material held in the repository infringes copyright law, please contact the Repository Team at Goldsmiths, University of London via the following email address: [gro@gold.ac.uk](mailto:gro@gold.ac.uk).

The item will be removed from the repository while any claim is being investigated. For more information, please contact the GRO team: [gro@gold.ac.uk](mailto:gro@gold.ac.uk)

## Le « grin » de Fanon et le théâtre postcolonial en France Clare Finburgh Delijani

Les Molières, 2016. Pour assurer le bon déroulement de la soirée l'animateur, l'humoriste Alex Lutz, avait mis au point un plan qui fit hurler de rire les mille spectateurs présents, et sans doute aussi le million de téléspectateurs.<sup>1</sup> Chaque fois qu'un lauréat dépassait les deux minutes allouées à son discours de remerciement, un homme en Segway roulait vers eux sur le podium et, un délicieux sourire au coin des lèvres, les chatouillait, pendant qu'ils sanglotaient de joie. Dominant les invités de ses deux mètres et portant un costume noir et une cravate brillante, l'heureux homme de main d'Alex Lutz ressemblait à un croisement grotesque entre un videur de boîte de nuit musclé et un bouffon muet. Lutz rassura le public : « Il ne va pas leur casser la gueule, il va intervenir par des petits touchis, touchas ». Alors que chacun des quatre-vingt-six nominés sauf une – la comédienne et scénariste Sophia Aram – était blancs, et où le public, qui incluait des producteurs, directeurs de casting, agents et *reality stars*, était lui aussi presque exclusivement blanc, Touchi Toucha, comme on le surnommait, était un homme noir.<sup>2</sup>

Ce soir-là, alors que les nominés et leurs invités défilaient sur le tapis rouge des Folies Bergères, une manifestation menée par le groupe Décoloniser les arts protestait contre la nature « monochrome » du théâtre français qui, selon eux, ne faisait aucune place ni sur scène, ni dans le public, à l'« altérité » qui fait partie intégrante de la nation française.

Après une demi-décennie, et les questions d'inclusivité sont en tête de l'agenda du théâtre en France. Caroline Guiela-Nguyen, metteuse en scène du spectacle très réussi *Saigon* (2018), qui s'est penchée sur les identités franco-vietnamiennes, déclare dans ce même numéro de *Théâtre/Public*:

oui, nos plateaux sont blancs. Mais comme les batailles sont toujours bonnes à noter quand elles sont gagnées, j'ai envie de dire aussi que petit à petit c'est en train de changer. Quand je suis arrivée à l'école du Théâtre National de Strasbourg, j'étais la seule métisse de ma promotion. Là, [...] ce sont des jeunes de tout horizon socioculturel et géographique qui arrivent. J'ai vraiment l'impression de me retrouver face à un monde complexe, à une forme de la réalité<sup>3</sup>.

Cependant, sa collègue Marine Bachelot Nguyen, autrice franco-vietnamienne, met en garde : la question de « l'absence de la diversité » sur les scènes et dans les programmations – plus exactement de l'invisibilisation et de la minoration des artistes racisés – est une problématique qui a rencontré un écho assez rapidement. Si la profession accepte globalement le constat (personne n'a envie d'être taxé de sexisme ou de racisme), les questions plus profondes et radicales que cela implique [...] semblent souvent balayées.<sup>4</sup>

Reine Prat, ancienne inspectrice générale du ministère de la Culture et de la Communication, fournit l'image d'un « effet de yoyo » de gains et de pertes lorsqu'il s'agit de l'inclusion de groupes minorisés<sup>5</sup>. Pour maintenir la dynamique d'inclusion observée ces dernières années, pour que le changement soit « profond et radical », il est important non seulement de saluer les réussites, mais aussi de se souvenir des obstacles qui ont dû être surmontés.

Cet article examinera le cliché raciste du « grin » (sourire), théorisé par l'intellectuel, activiste et psychiatre anticolonial Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* (1952). Les

---

<sup>1</sup> Une fictionalisation de cette scène paraît dans *Méphisto rhapsodie* (2019) de Samuel Gallet.

<sup>2</sup> Isabelle, Boni-Claverie, « 'Touchi-toucha' ou la réponse des Molières à l'absence de diversité du théâtre français, *Huffington Post*, 26 mai 2016.

<sup>3</sup> Voir l'entretien avec Caroline Guiela Nguyen dans ce numéro.

<sup>4</sup> Marine Bachelot Nguyen, « Théâtre, pouvoirs et puissances », *Théâtre/Public*, no. 224, avril-juin 2017, p. 76.

<sup>5</sup> Reine Prat, *Exploser le plafond*, Paris, Rue de l'échiquier, 2021, p. \*

codirecteurs *Rires de jazz*, expliquent que deux parmi les interprétations du rire associées à l'artiste de jazz sont le désespoir associé aux blues – « rire pour ne pas pleurer » ; et le rire de l'entertainer, l'amuseur « drôle et rieur ». Selon cette dernière herméneutique, au lieu d'être respecté en tant que « musicien créateur », l'artiste est « rabaissé au niveau servile du spectacle et du divertissement » commercial et dévalorisé.<sup>6</sup> Je souhaite compléter ces réflexions sur le rire en faisant référence au « grin », théorisé par Fanon. Le « grin » permet de comprendre comment l'obéissance affable et la soumission souriante ont été arrachées par la force aux sujets colonisés, et comment les séquelles de cette oppression sociale et cette discrimination raciste se manifestent dans les politiques assimilationnistes auxquelles les populations qui ne sont pas considérées comme « blanches » sont censées se conformer aujourd'hui, tant en France que dans son ancien empire. Le « grin » permet de mieux comprendre les rôles habituellement attribués aux personnes qui ne sont pas considérées comme tout à fait « françaises », Touchi Toucha en fournissant un exemple.

Mireille Rosello avertit dans son livre *Declining the Stereotype: Ethnicity and Representation in French Cultures*, qu'en essayant de contredire, de rejeter ou d'éradiquer les stéréotypes ethniques nuisibles, on risque de « finir par les monumentaliser ; d'ériger le socle à partir duquel ils continueront à dominer le paysage culturel »<sup>7</sup>. Tout en veillant à ce que les images de soumission et d'oppression ne soient pas perpétuées, je souhaite montrer ici comment le théâtre peut exposer les mécanismes qui font fonctionner ces images, et en même temps mettre en scène des contre-images. Selon Fanon, le sourire apparemment sympathique du sujet colonisé ne cache qu'à moitié son indignation, sa colère et sa résistance. En examinant deux pièces du vingt-et-unième siècle mises en scène en France - *Une Étoile pour Noël* (2005-15) de Nasser Djemaï et *Transe-mâître(s)* (2018) d'Elemawusi Agbedjidji - j'illustrerai comment le stéréotype raciste persistant et pernicieux du citoyen postcolonial « souriant » et accommodant peut céder le pas à une protestation retentissante. Comme le dit Aimé Césaire, compatriote de Fanon, « ni asservissement, ni assimilation » : « émancipation ».<sup>8</sup>

## Le « Grin »

Le motif du « grin », terme que Fanon laisse en anglais, traverse *Peau noire, masques blancs*. Fanon cite longuement un article de l'écrivain américain Bernard Wolfe, qu'il avait lu en traduction française dans la revue *Les Temps modernes* en 1949: « Nous nous plaignons à représenter le Noir souriant de toutes ses dents à notre adresse. Et son sourire, tel que nous le voyons, – tel que nous le créons, – toujours signifie un don »<sup>9</sup>. Dans l'article de Wolfe, qui fournit une analyse nuancée des contes populaires de *L'Oncle Rémus et son lapin*, l'auteur théorise ce qu'il appelle le « grinner-giver » (donneur-sourieur). La folkloriste Emily Zobel Marshall illustre comment les histoires originales de Brer Rabbit (Frère Lapin), dont certaines sont issues de contes africains, ont été adaptées par des personnes afro-américaines réduites en esclavage, en fables anti-esclavagistes, où le petit héros à quatre pattes, que Zobel Marshall décrit comme « trickster » (filou), réussit à vaincre la force, la violence et le pouvoir, grâce à son esprit vif et à son ingéniosité.<sup>10</sup> Wolfe décrit comment, au XIX<sup>e</sup> siècle, le journaliste d'Atlanta Géorgie, Joel Chandler Harris, recadra les contes de Brer Rabbit en y

<sup>6</sup> Sylvie Chalaye et Pierre Letessier (sous la direction de), *Rires de jazz*, Paris, Passages, 2017, p. 11-12. Il est important de noter qu'à travers les chapitres de ce livre, le rire est également associé à l'énergie de la vie, ainsi qu'à la transgression, et la moquerie ironique.

<sup>7</sup> Mireille Rosello, *Declining the Stereotype: Ethnicity and Representation in French Cultures*, Hanover NH, University Press of New England, 1998, p. 18.

<sup>8</sup> Aimé Césaire, « Jeunesse noire et assimilation », *L'Étudiant noir*, 1 janvier 1935, p. 3.

<sup>9</sup> Bernard Wolfe, cité par Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 40.

<sup>10</sup> Zobel Marshall E., *American Trickster: Trauma, Tradition and Brer Rabbit*, Londres, Rowman & Littlefield, 2019.

ajoutant un narrateur, l'oncle Remus, inoffensif conteur, auquel rend visite chaque jour dans sa modeste cabane un petit garçon blanc. Le garçon, décrit Wolfe, cherche l'amour, et Remus « donne » volontiers, infailliblement, « avec un sourire rayonnant »<sup>11</sup>. Wolfe accuse Harris d'utiliser « le *grin* du noir comme emballage pour le cadeau [...] ». L'attaque fut fortement amortie par les caresses et le populaire authentique folk à peu près émasculé en populisme à l'eau de rose.<sup>12</sup> » Neutralisant le contenu subversif des histoires, Rémus devient, selon Wolfe, un « pantin de ventriloque », assis sur les genoux de l'écrivain du Sud, Harris. La popularité des histoires de Harris atteint son dénouement lorsqu'elles furent adaptées pour la consommation de masse en film musical de Disney, *Song of the South* (1946). On ne sait pas clairement si le film se déroule avant ou après l'abolition de l'esclavage aux États-Unis en 1865, mais dans tous les cas il met en scène des travailleurs des plantations qui obéissent à leurs maîtres blancs tout en chantant le thème du film « Zip-a-dee-doo-dah », accompagnés de papillons qui virevoltent et d'oiseaux qui gazouillent. L'effacement de toute trace de l'histoire de l'esclavage et de l'exploitation a été jugé suffisamment offensant pour que le film soit exclu du service de streaming de Disney Plus lors de son lancement en 2019<sup>13</sup>.

La théorie de Wolfe sur le « grin » en tant qu' « emballage cadeau » utilisé pour dissimuler l'atrocité, a clairement influencé Fanon, pour qui ce sourire cristallise les clichés associés aux Africains et à la diaspora africaine: « la bonhomie *sui generis* [...] la naïveté *sui generis* [...] »<sup>14</sup>. Fanon suggère que ce trope de la personne noire avide de plaire provient non seulement de l'image de l'esclavisé docile, mais aussi de l'attente que les personnes réduites en esclavage soient reconnaissantes à leurs maîtres de les avoir libérés. Son expertise psychologique l'amène à conclure que cette attente coloniale de gratitude est intériorisée, avec pour résultat que la mère noire instruit son enfant : « Dis merci à monsieur »<sup>15</sup>. Cette image de reconnaissance est illustrée, ajoute-t-il, par le « nombre imposant de statues disséminées en France et aux colonies, représentant la France blanche caressant la chevelure crépue de ce brave nègre dont on vient de briser les chaînes.<sup>16</sup> » Fanon raconte comment il est confronté à cette image de la personne noire convenable et serviable non seulement dans la statuaire, mais aussi dans les livres, les textes scolaires, les journaux, les affiches publicitaires et les bandes dessinées, où « les nègres ont tous à la bouche le « oui Missie » ».<sup>17</sup>

L'image qui incarne ce sourire de gratitude et de sujétion, remarque Fanon, apparaît surtout sur la boîte de Banania. L'étiquette de ce chocolat en poudre au goût de banane, boisson de base au petit déjeuner en France depuis le début des années 1900, mettait dans un premier temps en vedette une « Antillaise » saine et souriante en costume traditionnel de madras. L'historienne Dana S. Hale explique : « L'iconographie des marques documente un aspect important de l'histoire culturelle, parce qu'elle représente des images que les Français rencontraient quotidiennement à la maison [...] des images qui avaient le pouvoir de mouler ou de renforcer les idées sur l'ethnicité. » Les marques présentaient des images qui correspondaient aux rôles que les colonisateurs assignaient à leurs sujets : « ouvriers agricoles, artisans, domestiques, et artistes de music-hall. »<sup>18</sup> Pendant la Première Guerre

<sup>11</sup> Bernard Wolfe, « L'Oncle Rémus et son lapin », *Les Temps Modernes*, 43, mai 1949, p. 41.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>13</sup> Scott Tobias, « Song of the South: the difficult legacy of Disney's most shocking movie », *The Guardian*, 19 November 2019.

<sup>14</sup> Fanon, *Peau noire, op. cit.*, p. 104.

<sup>15</sup> *Ibid.*: p. 179.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>18</sup> Dana S. Hale, « French Images of Race on Product Trademarks during the Third Republic », in Sue Peabody and Tyler Stovall (sous la direction de), *The Color of Liberty: Histories of Race in France*, Durham NC, Duke University Press, 2003, p. 131. L'exposition *Négripub* (bibliothèque Forney, 1987) et l'ouvrage qui en a fait

mondiale, cette Antillaise fut remplacée par un tirailleur-fantassin sénégalais, servant dans l'armée coloniale française. Toujours un emblème des territoires colonisés, cette fois-ci en Afrique, le tirailleur affable et approchable, souriant d'une oreille à l'autre, tendait une cuillère de chocolat en poudre alors qu'il gloussait « y'a bon ». Au-delà de l'acceptation apparemment insouciant de l'exploitation coloniale affichée par sa prédécesseure des Caraïbes, ce tirailleur représentait aussi la loyauté des sujets coloniaux à l'effort de guerre de la métropole française, ainsi que la force physique prétendue des Africains, un autre stéréotype racial mis en évidence par Fanon, et sûrement reproduit aux Molières dans Touchi Toucha.

Aimé Césaire s'indigne, lui aussi, du fait que le seul travail du sujet colonisé est de se soumettre, en souriant :

car il n'est pas de terre où n'ait coulé ton sang  
de langue où ta couleur n'ait été insultée  
Vous souriez, Black Boy,  
vous chantez,  
VOUS dansez<sup>19</sup>

Le tirailleur sur la boîte Banania semble ne pas se troubler du fait que la France, après la Grande-Bretagne, ait déporté à travers l'Atlantique le plus grand nombre d'Africains captives ; qu'en 1944 l'armée française ait massacré les tirailleurs au camp militaire de Thiaroye près de Dakar qui se mutinaient contre leur condition de vie épouvantable ; et que, soixante-dix ans après l'indépendance des colonies, le racisme condamné par Fanon soit encore endémique dans de nombreuses sociétés postcoloniales. Aucun sujet colonisé ou anciennement colonisé – Touchi Toucha, par exemple – dit Fanon, 'n'[a] ni le droit ni le devoir d'exiger réparation pour [s]es ancêtres domestiqués.<sup>20</sup> Fanon réécrit donc, dans un français africain parodié, une bulle qui pourrait sortir de la bouche rayonnante du tirailleur :

« toujours serviteur  
toujours obséquieux et souriant  
moi, jamais voler, jamais mentir  
éternellement y a bon banania... »<sup>21</sup>.

Ce sourire, forcé par la peur, efface sans gêne l'histoire coloniale française. C'est pourquoi le camarade anticolonial de Fanon, l'écrivain et homme politique sénégalais Léopold Sédar Senghor, exprime dans son « Poème lumineux » (1948) qu'il veut « déchir[er] les rires Banania sur tous les murs de France »<sup>22</sup>.

Le slogan sur la boîte Banania a été retiré dans les années 1970<sup>23</sup>. À la suite de l'assassinat brutal de George Floyd par des policiers à Minneapolis en 2020, et de la vague mondiale de protestation Black Lives Matter qui s'en est suivie, Aunt Jemima, Uncle Ben et d'autres images de personnes noires souriantes et “happifying”<sup>24</sup> – pour reprendre le terme de Wolfe – ont été retirées des publicités des multinationales américaines. BLM, s'alliant à la campagne qui revendique la justice pour Adama Traoré, mort en garde à vue à Beaumont-sur-Oise en 2016, a également été une force dominante en France. La boîte Banania présente aujourd'hui un petit garçon noir, le tirailleur ayant été officiellement retiré en 1987.

---

suite examen de près la représentation raciste dans la publicité : Jean-Barthélémy Debost, Anne-Claude Lelieur, Marie-Christine Peyrière, *Négripub, l'image des Noirs dans la publicité*, Somogy, 1992.

<sup>19</sup> Cité par Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », in Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. xxxviii-xxxix.

<sup>20</sup> Fanon, *Peau noire, op. cit.*, p. 185.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>22</sup> Léopold Sédar Senghor, *Hosties noires*, Paris, Seuil, 1990, p. 7.

<sup>23</sup> Pour une étude détaillée de la relation entre la marque et le colonialisme voir Sylvie Durmelat, « Colonial Culinary Encounters and Imperial Leftovers », *French Cultural Studies*, vol. 26 no 2, 2015, p. 115-129.

<sup>24</sup> Wolfe, « L'Once Rémus », *op. cit.*, p. 41.

Cependant, ce garçon porte le chapeau Fez reconnaissable du tirailleur, et son sourire aux grands yeux semble encore renforcer les images condamnées par Fanon.

Les rôles que les colonisateurs réservaient aux colonisés – « ouvriers agricoles, artisans, domestiques, et artistes de music-hall » - ont un impact sur les rôles joués aujourd'hui par les comédiennes et comédiens qui ne sont pas considérés comme blancs. En 2017 la comédienne métisse Yasmine Modestine, diplômée du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, raconte que lorsqu'elle était étudiante on lui proposait des rôles de domestique ou de prostituée<sup>25</sup>. Et lorsque ses amies blanches étaient déçues d'avoir été refusées pour des rôles, c'était à elle de les consoler : « C'est comme si on n'avait pas le droit, nous, d'être sensibles. L'image que j'ai toujours eue, c'est la nounou, pendant l'esclavage, qui porte tout, qui console madame qui a ses vapeurs. »<sup>26</sup> Comme c'était le cas avec la femme caribéenne sur les premières affiches de Banania, la culture coloniale du « doudouisme » aux Caraïbes, ou de l'« oncle tomisme » aux États-Unis, attribuait à Yasmine Modestine le rôle de « grinner-giver » à la fois sur, et hors scène.

Avant d'examiner le « grin » dans deux pièces contemporaines, il convient de noter brièvement qu'il existe un précédent dans le théâtre français. Dans *Les Nègres* (1958) de Jean Genet, un groupe de joueurs noirs grimace de manière persistante et ingrate devant une cour blanche composée d'une reine coloniale et de son entourage. Je reviendrai sur la pièce de Genet plus loin pour souligner comment ce sourire peut être synonyme d'insurrection. Un autre exemple est fourni par *Papa doit manger* (2003) de Marie NDiaye. Papa, qui a immigré d'Afrique alors qu'il était jeune homme, a subi un racisme choquant de la part de la famille française de sa femme, ainsi que les désavantages sociaux liés au fait d'habiter un « quartier minable »<sup>27</sup>, la banlieue défavorisée de Courbevoie. Refusant ces oppressions intersectionnelles, Papa a abandonné sa femme, Maman, et ses enfants, pour chercher fortune. La pièce commence une décennie plus tard, lorsque Papa revient. Il porte le costume et les chaussures du frère de sa nouvelle copine, qui sont trop serrés. Par conséquent, il a mal aux pieds. En outre, il a changé son nom d'Ahmed en Aimé. Il a fui les injustices raciales et sociales de sa vie avec son ex-femme, mais a dû se soumettre aux pressions assimilationnistes provoquées par les racismes antimusulman, anti-arabe et antinoir. Dans un numéro de *L'Étudiant noir* de 1935, Paulette Nardal, l'une des fondatrices de la Négritude, décrit avoir vu « un Noir immense. Costume de général d'opérette. Drap noir sur lequel éclatent des brandebourgs imposants, épaulettes, casque d'officier allemand, galonné d'or et de rouge, et détail encore plus inattendu, monocle à cordonnet noir, encastré dans l'arcade sourcilière gauche. »<sup>28</sup> Paulette Nardal manifeste d'abord du dédain pour ce « guignol », comme elle l'appelle, dont la caricature grotesque semble destinée à amuser les « consommateurs blancs » du bar. Jusqu'à ce que l'homme costumé lui réponde : « J'aime autant faire ce métier ridicule que d'être chômeur ou vivre des femmes. »<sup>29</sup> Quant à Papa dans la pièce de NDiaye, bien qu'il ait changé de nom, d'apparence et de comportement pour tenter de satisfaire une société dominée par la francité blanche, il reste néanmoins « chômeur ».

NDiaye montre que la domination raciale persiste d'un bout à l'autre du spectre politique puisque Zelner, le nouveau copain apparemment gauchiste de Maman traite Papa avec condescendance, se plaignant qu'« il s'exprime d'une manière que nous ne pouvons

---

<sup>25</sup> Pour des réflexions approfondies sur le manque de diversité chromatique des distributions théâtrales en France voir Sylvie Chalaye, *Race et théâtre*, Arles, Actes Sud, 2020 ; et l'ouvrage collectif *Noir n'est pas mon métier*, Paris, Seuil, 2018.

<sup>26</sup> Yasmine Modestine, *Décoloniser les imaginaires du théâtre français*, France Culture, 28 août, 2017. Voir aussi son ouvrage, *Noires mais blanches, blanches mais noires. Les figures féminines noires ou métisses au théâtre, de Cléopâtre à Ourika*, Paris, L'Harmattan, 2020.

<sup>27</sup> Marie NDiaye, *Papa doit manger*, Paris: Minuit, 2003, p. 18.

<sup>28</sup> Paulette Nardal, « Guignol Ouolof », *L'Étudiant noir*, 1 janvier 1935, p. 5.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 6.

tolérer ici »<sup>30</sup>. Il se présente en tant que « Zelner, professeur de lettres au grand lycée de Courbevoie ». De plus sa propre partenaire, Maman, s'adresse à lui en tant que « Professeur », et il se charge de perfectionner sa grammaire : « As-tu bien appris l'usage des propositions dépendantes hypothétique et des propositions relatives déterminative ? »<sup>31</sup> Sa critique du français immigré de Papa - et même du français ouvrier de Maman - évoque la référence de Fanon à la représentation dérisoire de la langue utilisée par les sujets colonisés : « oui Missie », « y'a bon ».

Malgré la disposition enthousiaste et accommodante de Papa à se conformer aux normes culturelles françaises, il termine ses jours « vouté », « maigre », « à plaindre<sup>32</sup> », concluant ainsi que les immigrés ne peuvent aspirer à « rien d'autre, ici, qu'à balayer le caniveau »<sup>33</sup>. En écho à la condamnation par Fanon de la soumission forcée des personnes noires, mais un demi-siècle plus tard, Papa déclare : « La couleur radicale de ma peau implique que je ne sois bon que pour les courbettes. »<sup>34</sup>

Dans la première pièce que j'examine maintenant, *Une étoile pour Noël*, un garçon français dont les parents sont algériens cherche à échapper à la subsistance « vouté », « maigre » endurée par Papa. Malgré ses efforts, il est constamment obligé de faire des courbettes. La deuxième, *Transe-maître(s)*, présente cependant un acte de résistance où un élève d'une école africaine postindépendante s'oppose à la suprématie de la langue française que le Zelner de NDiaye tente d'imposer.

### ***Une étoile pour Noël (ou l'ignominie de la bonté)***

*Une étoile pour Noël* est la première des sept pièces écrites par l'acteur et auteur franco-algérien, Nasser Djemaï.

Jean Genet explique que le point de départ des Nègres était le type de figure « oui Missie » identifié par Fanon : « le déclic, me fut donné par une boîte à musique où les automates étaient quatre Nègres en livrée s'inclinant devant une petite princesse de porcelaine blanche. Ce charmant bibelot est du XVIII<sup>e</sup> siècle. »<sup>35</sup> Comme l'affable oncle Rémus, comme le tirailleur souriant, la raison d'être même des serviteurs de cet ornement antique est de charmer, de séduire. Genet poursuit en déclarant qu'alors que si, autrefois, les colonisés servaient de « laquais camus en culotte de soie bleu ciel [...] cariatide de guéridon, [...] porte-traine<sup>36</sup> », de nos jours les migrants sont « de calmes dockers, de braves mineurs »<sup>37</sup>. Dans *Une étoile pour Noël* la famille de Nabil ne fait pas exception : son père, algérien travaille des heures pénibles loin de chez lui dans une cimenterie. Son grand-père avait servi, comme le tirailleur sénégalais, dans l'armée française pendant l'invasion nazie, et a été tué. La poussière des mines fait des ravages dans les poumons de son père, qui rêve d'un avenir différent pour son fils<sup>38</sup>. « Nabil... Faut pas ti rissembles à papa. Faut pas ti rissembles à moi. »<sup>39</sup>, implore son père dans un accent algérien transcrit par Djemaï. La pièce suit la trajectoire d'un garçon qui aspire à plus qu'à « balayer le caniveau » mais qui, comme Papa de NDiaye, est jugé par une société structurellement discriminatoire comme n'étant « bon que pour les courbettes ».

---

<sup>30</sup> NDiaye, *Papa*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>35</sup> Jean Genet, « Préface aux Nègres », in Michel Corvin et Albert Dichy (sous la direction de), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2002, p. 839.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 842.

<sup>38</sup> Nasser Djemaï, *Une étoile pour Noël (ou l'ignominie de la bonté)*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2006, p. 8.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 9.

Dans sa quête de valorisation, Nabil perd l'accent algérien de sa famille. Il éclaircit ses cheveux. Comme Papa de NDiaye, il change son nom musulman pour un nom chrétien, Noël (d'où le titre de la pièce). Pour améliorer ses résultats scolaires il se lie avec le meilleur élève de la classe, Jean-Luc. Il fréquente son club de jeunes catholiques, où il vend la brioche maison de l'aumônier afin de faire des sous pour une œuvre de charité. Il passe les week-ends avec la famille de Jean-Luc, qui cueille des champignons et qui va au théâtre. Quand il est plus grand, Nabil mange poliment de la langouste et boit du champagne (interdit par l'islam) chez la famille de Jean-Luc. Il semble que la seule façon pour quelqu'un comme Nabil d'éviter de « balayer le caniveau », est de remplacer son héritage culturel par une francité étroite. Nabil échange ainsi la dégradation sociale de son père contre la honte culturelle, « l'ignominie », qui figure dans le titre de la pièce.

Aimé Césaire écrit dans le même numéro de *L'Étudiant noir* que Paulette Nardal:

Un jour, le Nègre s'empara de la cravate du Blanc, se saisit d'un chapeau melon, s'en affubla, et partit en riant... [...] Il se moqua de ceux qui n'en portaient point et renia son père [...] Il s'est mis à l'école des Blancs ; il a voulu devenir « autre » : il a voulu être « assimilé ».<sup>40</sup>

Avec ses reflets blonds et son nom chrétien, Nabil/Noël démontre que près d'un siècle après que Césaire a écrit ces mots, la pression pour s'intégrer n'a pas diminué. Dans une scène particulièrement poignante, Nabil fait des remontrances à son père : « Tout le samedi, à Carrefour [...] il faut être dans les musées. [...] il faut aller voir mourir Phèdre à la Comédie-Française. »<sup>41</sup> Avec le sourire de supériorité décrit par Césaire (dont Fanon fait mention aussi<sup>42</sup>), Nabil ridiculise le fait que son père ignore les coutumes intellectuelles françaises.

Mais les efforts d'assimilation de Nabil n'ont guère abouti à une mobilité sociale. Lorsque la grand-mère de Jean-Luc, Mamie Geneviève, l'a emmené au théâtre, elle a été mortifiée par son manque apparent de retenue :

Il commençait à rire à un moment, je lui ai dit : « Mais on ne rit pas au théâtre, on ne rit pas. Au théâtre, on ne rit pas comm... » Vous savez, il riait d'une manière très forte, ce sont les gens qui n'ont pas l'habitude d'aller au théâtre.<sup>43</sup>

L'éducation ouvrière de Nabil ne l'a pas formé au rire poli appris par les habitués du théâtre bourgeois et Mamie Geneviève a honte de lui. Son rire pourrait aussi représenter un stéréotype raciste, auquel Mamie Geneviève ne veut pas que son protégé soit associé. Sylvie Chalaye décrit comment les numéros vaudeville *blackface* joués par les artistes blancs incluaient souvent des huées de rire. Tony Haouam, spécialiste des études raciales, décrit le « rire convulsif » que l'on retrouve encore dans les imitations racistes des Africains faites par des humoristes comme Michel Leeb, vedette de la télévision française<sup>44</sup>. Peut-être les spectateurs bourgeois ont-ils, eux aussi, beaucoup ri. Mais en raison des représentations racistes, Mamie Geneviève associe immédiatement le rire de Nabil à un manque d'éducation. Mamie Geneviève attend de Nabil qu'il grimace d'adoration, qu'il dise merci, qu'il s'assoie docilement sur ses genoux comme une marionnette de ventriloque pour reprendre les termes de Fanon et de Wolfe. Il doit se comporter comme le « citoyen parfaitement intégré que la France [peut] admirer et adorer<sup>45</sup> », comme le dit Vinay Swamy dans son livre sur l'appartenance des migrants et post-migrants à la république française.

<sup>40</sup> Césaire, « Jeunesse noire », *op. cit.*, p. 3.

<sup>41</sup> Djemaï, *Une étoile*, *op. cit.*, p. 40-1.

<sup>42</sup> Fanon fait référence au Noir qui porte « des vêtements européens » et qui « aime bien parler le français ». *Peau noire*, *op. cit.*, p. 20-1.

<sup>43</sup> Djemaï, *Une étoile*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>44</sup> Tony Haouam, « Qu'est-ce que l'Africain ? Humour, performance et construction de la race sur la scène du rire français », *L'Esprit Créateur*, n° 59.2, 2019, p. 108.

<sup>45</sup> Vinay Swamy, *Interpreting the Republic: Marginalization and Belonging in Contemporary French Novels and Films*, Lanham MD, Lexington, 2006, p. xvii.



Djemaï explique : « J’essaie d’interroger quelle est la difficulté de porter un prénom arabo-musulman aujourd’hui. »<sup>46</sup> Lorsque Nabil reçoit des « félicitations du jury » au baccalauréat il annonce qu’il a postulé à Sciences Po et qu’il souhaite intégrer l’École normale d’administration. Mamie Geneviève lui rit au nez : « C’est littéralement impossible... [...] Tu te rends compte de l’absurdité de tes propos ? Mais mon pauvre Noël, il ne faut jamais oublier d’où tu viens. [...] les choses sont comme elles sont »<sup>47</sup>. La maîtresse d’école de Nabil a déjà prévenu ses élèves : « On sait déjà qui sera PDG, qui sera balayeur »<sup>48</sup>. La mise en scène de la pièce commençait avec le père de Nabil qui chantait la chanson algérienne « Wahran » (Oran Oran) devant une photo encadrée du grand-père décédé de Nabil, et se terminait avec Nabil qui chantait la même chanson à son propre père sur son lit de mort. Les arabophones présents dans le public comprendraient les paroles « l’exil est [...] traître ». La République française unitaire, décrite dans la Constitution élaborée après la Révolution de 1791 comme « une et indivisible », détermine que les droits appartiennent à la nation et aux individus plutôt qu’aux communautés ethniques ou religieuses. Les citoyens doivent s’assimiler à la nation laïque, en subordonnant les identités individuelles. En échange de cette loyauté, la République promet des droits égaux pour tous. C’est Mamie Geneviève qui a convaincu Nabil qu’en changeant de prénom, il pouvait changer sa vie : « Tu es né en France quand même ! Tu es un citoyen français à part entière. Tu pourrais t’appeler... Noël ! [...] Ce serait déjà un pas vers la réussite<sup>49</sup> ». Son institutrice, elle aussi, rappelle à la classe les principes sur lesquels est fondée la République : « N’oubliez pas que nous sommes tous égaux. Liberté, Égalité, Fraternité... »<sup>50</sup>. La metteuse en scène de la pièce, Natasha Diet, remet en question cet universalisme en affirmant que la France est « [u]ne société qui prétend offrir une place qu’elle-même n’est pas prête à donner. »<sup>51</sup> Nabil s’est conformé, il s’est laissé domestiquer à tout point de vue. Peu importe le nombre d’étoiles (mentionnées dans le titre de la pièce) qu’il reçoit à l’école, les pièces de Racine qu’il regarde, les manières et les mœurs qu’il imite, Nabil est maintenu comme un serviteur agenouillé, tapoté sur la tête par une maîtresse blanche.

**Figure 1 : Une étoile pour Noël (ou l’ignominie de la bonté), de et avec Nasser Djemaï, mise en scène Natasha Diet, Maison des Métallos, 2005 ©\*\***

La mise en scène a été créée en 2005 à la Maison des Métallos, petite salle parisienne, et jusqu’en 2015 elle a été jouée en tournée environ 500 fois. Avec une grande agilité et une vitesse vertigineuse Djemaï a joué tous les rôles, dans un one-person show semi-autobiographique. Parlant d’une voix de fausset, il se barbouillait le visage de poudre. Avec ce « whiteface », il devenait Mamie Geneviève à sa table de toilette, son maquillage faisant également écho au blanc de plomb de l’aristocratie du Premier Empire, suggérant un continuum entre le colonialisme du XVIII<sup>e</sup> siècle et le racisme historique d’aujourd’hui. Ce « whiteface » dénotait aussi les tentatives de Nabil/Noël, comme celles de l’immigrant au chapeau melon de Césaire, de s’eupéaniser. Dans le *blackface* qui, explique Chalaye<sup>52</sup>, a ses origines dans de la figure raciste du Maure dans les fêtes de la Renaissance, et était pratiqué aussi bien dans les farces de vaudeville français qu’aux États-Unis, un artiste se noircissait le

<sup>46</sup> Nasser Djemaï, interview, 2015, <https://www.nasserdjemaï.com/une-etoile-pour-noel>.

<sup>47</sup> Djemaï, *Une étoile*, op. cit., p. 45.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>51</sup> Natasha Diet, *Une étoile pour Noël* dossier, 2015,

<http://www.nasserdjemaï.com/wp-content/uploads/2019/10/dossier-artistique-uneetoile-270919.pdf>.

<sup>52</sup> Chalaye, *Race et théâtre*, op. cit., p. 82.

visage avec du liège brûlé et faisait une version de la *bamboula* - danse africaine traditionnelle emmenée aux Amériques par les Africains déportés, puis importée en Europe par leurs imitateurs. Contorsionnant leur corps avec des acrobaties et s'exprimant dans un français élémentaire, les joueurs de *blackface* dépeignaient les Africains et la diaspora africaine comme physiquement imposants - comme Touchi Toucha - mais intellectuellement déficients. Ce « jeu du noir », explique Chalaye, a servi à perpétuer les stéréotypes racistes auprès du public français. Pour ces raisons, le *blackface* est humiliant pour les personnes noires. Mais dans un monde où le racisme est endémique, lorsque Nabil joue en *whiteface*, il est tout aussi humilié, ses tentatives à l'assimilation semblant être vaines. En portant ce que Fanon appelle le « masque blanc » de la culture européenne dominante, Nabil/Noël apparaît comme un clown maquillé, une figure à ridiculiser, car il démontre comment la « happification » au profit de la satisfaction des Blancs, décrite il y a des décennies par Fanon, Paulette Nardal et Aimé Césaire, imprègne les histoires actuelles.

Enfin, la poudre blanche sur le visage de Djemaï représentait la poussière de ciment qui a tué son père, et son visage livide sur son lit de mort. Fanon décrit le tirailleur souriant comme étant bâillonné, empêché de raconter l'histoire des atrocités de son peuple. Cependant, sous le *whiteface* de Nabil/Noël, le jeu de Djemaï révélait la douleur, la souffrance et la discrimination.

**Figure 2 : Une étoile pour Noël (ou l'ignominie de la bonté), de et avec Nasser Djemaï, mise en scène Natasha Diet, Maison des Métallos, 2005 ©\*\***

Mais *Une étoile pour Noël* n'est pas qu'un triste récit d'asservissement. Bernard Wolfe, cité par Fanon, invente le terme de « falseface » (visage faux), désignant que, « juste en-dessous » du sourire, il y a « quelque chose, souvent à moitié caché ». Wolfe écrit que la personne noire « donne - mais (comme on dit au théâtre) donne vraiment - en souriant d'une oreille à l'autre.<sup>53</sup> » C'est le rire que les codirecteurs de *Rires de jazz* décrivent comme « transgressif et vengeur », « à la fois dissimule et perceptible<sup>54</sup> », « à la fois douloureux, subversif et libérateur. »<sup>55</sup> Le Papa de NDiaye et le Nabil de Djemaï « donnent » dans le sens du « grinner-giver » dont le sourire est « arraché par la force » et dont le but est de charmer. Il est important de noter, pourtant, que Djemaï a joué chacun de ces rôles lui-même, ce qui lui a permis de « donner » une performance dont le but n'était pas seulement de reproduire les stéréotypes. Sous le « falseface » de Djemaï il y avait « quelque chose, souvent à moitié caché ». Le *whiteface* de Nabil/Noël était en fait du *falseface*, qui présentait l'assimilation du jeune Nabil tout en critiquant les structures assimilationnistes qui cherchaient à le contraindre et à le contorsionner.

### ***Transe-mâitre(s)***

Elemawusi Agbedjidji est auteur, acteur et metteur en scène togolais dont *Si tu sors, je sors* (2016) coécrit avec son compatriote Gustave Akakpo, a été mis en scène aux Francophonies en Limousin. *Transe-mâitre(s)*, lauréat du prix des Journées de Lyon des Auteurs de Théâtre (2018), a été mis en scène par Agbedjidji lui-même et monté à Théâtre Ouvert (2021), avant d'entamer une tournée internationale.

*Transe-mâitre(s)* est situé dans un collège d'un pays africain non précisé ayant récemment acquis son indépendance, donc probablement dans les années 1950 ou 1960. Rappelant davantage *Les Nègres* de Genet que *Papa doit manger* de NDiaye ou *Une Étoile*

<sup>53</sup> Wolfe, « L'Oncle Rémus », *op. cit.*, p. 888.

<sup>54</sup> Chalaye et Letessier, *Rires de jazz*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 19.

pour Noël de Djemaï, *Transe-maître(s)* présente en Prologue un groupe d'enfants qui jouent du théâtre-dans-le-théâtre, ce que Genet appelle dans *Les Nègres*, une “clownerie”. Dans ce Prologue, le groupe d'écoliers non surveillés joue l'histoire de la nation en commençant par le début des temps, en passant rapidement par le « Partage de l'Afrique » par les puissances coloniales, et en s'arrêtant sur les élections de la nouvelle nation, qui mettent au pouvoir un « président voyou », un « État et ses kleptomanes »<sup>56</sup>.

Dans un sketch qui rappelle le théâtre-dans-le-théâtre des *Nègres* de Genet, ainsi que la caricature grinçante du pouvoir despotique d'Alfred Jarry, *Ubu roi* (1896), le souverain autocratique dans *Transe-maître(s)* nomme son premier ministre sur la base de sa capacité à conjuguer le verbe français, « manger »<sup>57</sup>. Plus impressionnant encore est le ministre de l'Enseignement national, qui sait utiliser l'imparfait du subjonctif. Ce dernier déclare de façon pompeuse : « il fallait que je me prononçasse »<sup>58</sup>. Le nouveau président s'adresse à ses ministres en citant directement un discours prononcé en 1883 par le roi Léopold II, fameux pour son régime meurtrier au Congo : « Insistez particulièrement sur deux choses: Soumission et Obéissance, faites-en vos crédos. Apprenez-leur à croire et non à raisonner. Évitez de développer l'esprit critique dans les écoles. »<sup>59</sup> Concernant la langue française, Léopold II a eu ces mots suivants, cités dans la pièce : « Élaborons des normes qui soient les plus éloignées possible des pratiques populaires pour distinguer les gens lettrés des ignorants [...] Que tout le monde devienne le policier de tout le monde. »<sup>60</sup> Si Léopold II était belge plutôt que français, sa croyance idéologique en la suprématie de la langue française était partagée par les administrateurs coloniaux de l'empire français. Le français non standard de l'ancienne publicité de Banania, ou l'accent algérien du père de Nabil, sont à proscrire. Ils sont relégués à un statut culturel inférieur, par déférence pour la supériorité du français standard. Ce n'est pas une coïncidence si le ministre de l'Enseignement dans le Prologue joué par les écoliers s'appelle Jules Ferry, responsable non seulement de l'universalisation de l'enseignement public laïque en France, mais également partisan actif de l'expansion coloniale au XIX<sup>e</sup> siècle.

Comme Djemaï, Agbedjidji emploie le « falseface » afin de souligner et de miner le pouvoir hégémonique. Genet cite comme influence importante sur *Les Nègres* le documentaire *Les Maîtres fous* (1955) de Jean Rouch, auquel le titre d'Agbedjidji fait peut-être référence. Dans *Les Maîtres fous* un groupe de ghanéens satirise leurs maîtres coloniaux britanniques en se livrant à une transe (à nouveau peut-être référencée dans *Transe-maître(s)*) dans laquelle ils incarnent les administrateurs et missionnaires coloniaux qui occupent leur terre. Il se peut que Genet ait également été inspiré par les spectacles réalisés par des travailleurs esclavisés dans les Amériques et les Caraïbes. Obligés de divertir leurs maîtres, ils jouaient des sketches dans des costumes européens maladroitement ajustés, semblant, comme Papa, aspirer à ressembler à leurs maîtres. Ces sketches étaient perçus par les coloniaux comme une imitation risible et gauche des manières européennes, mais tout porte à croire qu'il s'agissait en fait de parodies dans lesquelles les personnes réduites en esclavage se moquaient de leurs maîtres.<sup>61</sup> Genet écrit dans sa Préface aux *Nègres*, « cette comédie de la séduction du maître par l'esclave ne se déroulera pas sans révolte à l'intérieur de la séduction même. »<sup>62</sup> Les membres de la cour blanche dans les *Nègres*, qui ressemblent au « général d'opérette » de Paulette Nardal, sont vêtus comme des bouffons, en frac et chaussures jaunes.

<sup>56</sup> Elemawusi Agbedjidji, *Transe-maître(s)*, Paris, Théâtrales, 2018, p. 57.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>61</sup> Geneviève Fabre, *Le Théâtre noir aux États-Unis*, Paris, CNRS, 1982.

<sup>62</sup> Genet, « Préface aux *Nègres* », *op. cit.*, p. 841.

Les femmes, pour leur part, sont habillées en robes de bal Second Empire faites d'étoffes de rideau, qui sont décrites par Genet comme « grotesques »<sup>63</sup>. Tout comme le « whiteface » de Nabil dans *Une étoile pour Noël*, ou même comme Touchi Toucha en smoking sur un Segway, les joueurs noirs de Genet pourraient apparaître comme une tentative pitoyable d'imiter le goût vestimentaire européen. Au contraire, pourtant, leur « clownerie » devient une satire mordante de l'excès matériel et de la prétention coloniale. Alors que le sourire dans la pièce de Djemaï masque la douleur, chez Genet il est caustique et corrosif. Les personnes noires qui jouent devant la cour blanche dans *Les Nègres* sont, dans les mots de Genet, « laquais soumis, rieurs et surnois »<sup>64</sup>.

Dans *Transe-maître(s)* les écoliers jouent des personnages du nouveau régime postindépendance dans un sketch plein de dérision. Comme les joueurs noirs de Genet, ils sont en « falseface », exposant ce « quelque chose d'autre » qui subsiste « juste en-dessous » de leur jeu. Lorsque le président de la nouvelle république leur demande de conjuguer « manger au présent de l'indicatif », ils sabotent obstinément, intentionnellement, ironiquement leurs propres tentatives :

Je mange à l'indicatif  
Tu manges à l'indicatif  
Il mange à l'indicatif  
Nous mangeons...<sup>65</sup>

Comme les « clowns » des plantations, les enfants jouent un sketch destiné superficiellement à se moquer du manque de compétence des enfants africains en français. Mais à un niveau plus profond, ils condamnent l'idéologie coloniale raciste qui a déclaré la suprématie européenne. La qualité de trickster « Brer Rabbit », effacée par Harris des contes populaires, revient dans le sketch burlesque des enfants, leur divertissement se transformant en dissidence.

Dans un moment particulièrement carnavalesque le ministre de l'Enseignement national, Jules Ferry, est lui-même puni pour ne pas « parler pur<sup>66</sup> », autrement dit, pour « tomber [...] dans des infamies orthographiques, [et] dans des viols grammaticaux »<sup>67</sup>. Ferry est obligé de porter le « signal », défini dans l'avant-propos comme :

un collier fait d'un ou de plusieurs objets répugnants qui présentent des aspects vilains – carapace d'escargot, os d'animal, patte de poulet, plume d'oiseau, griffe remarquable, etc. –, que l'instituteur accroche au cou de l'élève qui a été surpris en train de parler sa langue natale au lieu de s'exprimer en français dans l'enceinte de l'école.<sup>68</sup>

Pour Fanon, la soumission du sujet colonisé trouve son origine dans la dette de gratitude qu'il est censé avoir envers le colonisateur. Césaire ajoute une autre explication à cette déférence, la peur : « Je parle de millions d'hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme. »<sup>69</sup> Agbedjidji révèle les outils et les mécanismes avec lesquels cette peur est inculquée aux écoliers. Dzitri, le personnage principal de la pièce, décrit un de ses camarades d'école primaire :

Il a dit à la maîtresse : « Je m'appelle Ahmed. » Il a dit « Ahmed » en prononçant le « h ». La maîtresse a souri. Elle lui a répondu : « Il faut apprendre à te nommer

<sup>63</sup> Jean Genet, *Les Nègres*, in Michel Corvin et Albert Dichy (sous la direction de), *Théâtre complet, op. cit.*, p. 474.

<sup>64</sup> Genet, « Préface aux Nègres », *op. cit.*, p. 839.

<sup>65</sup> Agbedjidji, *Transe-maître(s)*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>69</sup> Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 13.

correctement en français. Ahmed, on dit Ahmed. » Elle a dit Ahmed, sans prononcer le « h ». La maîtresse a sorti le « h » qui ne convient pas dans son nom et l'a laissé tomber par terre, comme ça. Ahmed s'est tu. Il n'a pas insisté. À cause de la peur du signal et la peur de faire encore des fautes jusque dans son propre nom, il a arrêté de parler en classe comme dans la cour. [...] Quand Ahmed s'est décidé à parler c'était trop tard pour lui. Sa parole est devenue très grasse, s'est mélangé les pieds et ne pouvait plus sortir de sa bouche. La peur a coupé sa parole en plusieurs petits morceaux dans sa gorge et il s'est mis à bégayer<sup>70</sup>.

Dans *Papa doit manger* Ahmed change son prénom en Aimé, vraisemblablement pour éviter la discrimination antimusulmane. Dans *Une Étoile pour Noël* Nabil change lui aussi son prénom. Ici, Ahmed garde son nom, mais ce nom est privé de sa prononciation arabe et Ahmed est humilié au point, nous dit le récit déchirant de son ami, de devenir bègue. L'ignominie dont parle le titre de la pièce de Djemaï s'étend bien au-delà des frontières de la France, à travers ses anciennes colonies.

### **Figure 3 : *Transe-maître(s)* d'Elamawusi Agbedjidji, mise en scène par l'auteur avec Compagnie Soliloques, Théâtre Ouvert, 2021 ©Marc Ginot**

La pièce fait allusion à la façon dont le « signal » a été utilisé non seulement dans les colonies françaises, mais aussi dans la tentative d'éradication par le système éducatif, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, des langues régionales françaises comme le breton et l'occitan<sup>71</sup> - autre exemple de la République universalisante. La pièce présente la manière dont le français a été utilisée pour dévaloriser les identités culturelles et individuelles non seulement à travers les géographies, mais aussi sur une durée de plusieurs siècles. Elle est située dans un État postindépendance mais, dans notre monde néocolonial, cette nation libérée est toujours décrite comme étant « sans histoires » selon les termes de la pièce. D'ailleurs, elle s'en remet toujours à la supériorité perçue du français. À propos de sa pièce, Agbedjidji explique : « Avant tout il s'agit d'une question d'héritage, et comment cet héritage vient agir sur notre vie [...] Quelque chose qui existe dans un autre temps, qui va te tomber dessus, sans que tu aies la possibilité d'accepter ou de refuser cette chose-là. »<sup>72</sup> Dans *Papa doit manger* Zelner sanctionne la langue de la banlieue pour son impureté supposée, illustrant comment l'« héritage » de la supériorité linguistique « agit encore sur notre vie ». *Transe-maître(s)* se conclut avec un discours prononcé par le président Emmanuel Macron pas plus tard qu'en 2017, où il déclare son intention de « faire du français la première langue au monde [...] C'est au cœur du combat que nous avons à livrer. Celui de la défense de nos valeurs et de nos biens communs. »<sup>73</sup> Aujourd'hui encore la langue française est exportée comme un moyen de « transmettre » (homophone du titre de la pièce) les valeurs universelles prétendument incontestables de liberté, égalité, fraternité à travers le monde.

Le Prologue de *Transe-maître(s)* est suivie d'une intrigue assez simple : un nouvel élève, Dzitri, a commis une faute grammaticale et, raconte-t-il : « quand j'ai voulu m'expliquer, le vernaculaire est sorti de ma bouche sans prévenir »<sup>74</sup>. Dzitri a commis la double infraction de commettre d'imprécision grammaticale et de parler sa « langue natale ». Comme l'illustre le Zelner de NDiaye, les « professeurs » sont les gardiens de la langue

<sup>70</sup> Agbedjidji, *Transe-maître(s)*, op. cit., p. 56-7.

<sup>71</sup> Fanon distingue, pourtant, entre les personnes colonisées et les Bretons, ces derniers ne s'estimant « pas inférieurs aux Français. ». *Peau noire*, op. cit., p. 22.

<sup>72</sup> Elamawusi Agbedjidji, interview, Théâtre Ouvert, 2021.

[https://www.youtube.com/watch?v=WSWCPe\\_3FSw](https://www.youtube.com/watch?v=WSWCPe_3FSw)

<sup>73</sup> Agbedjidji, *Transe-maître(s)*, op. cit., p. 61.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 37.

française qui, comme le souligne, Fanon, « surveillent étroitement les enfants »<sup>75</sup>. Pour punir Dzitri de sa faute, il est contraint par son professeur, monsieur Ketoglo, de porter le « signal ».

Selon le règlement de l'école, la seule façon pour un enfant de se débarrasser du « signal » était de surprendre un autre enfant « parler mal<sup>76</sup> », comme l'appelle monsieur Ketoglo, et de le transmettre. L'enfant portant le « signal » à la fin de la semaine recevait alors une punition. En raison du « complexe d'infériorité » auquel Aimé Césaire fait référence – Fanon fait mention, en citant le poète guyanais Léon Gontran Dams, du fait qu' « à l'école, le jeune Martiniquais apprend à mépriser le patois [...] il vous fallait parler français / le français de France / le français du Français / le français français<sup>77</sup> » – la supériorité perçue de la langue française était intériorisée et les enfants se surveillaient mutuellement, tout comme Nabil surveille le français de son père ou Zelner celui de sa femme : « Tout le monde devient le policier de tout le monde », selon les mots de Léopold II.

Agbedjidji mentionne « la possibilité d'accepter ou de refuser cette chose-là ». Au lieu de surveiller ses camarades, au lieu de « transmettre » le collier à un autre enfant, Dzitri le jette au caniveau. Il reçoit donc la punition, qui consiste à avaler du savon administré par monsieur Ketoglo. L'humiliation de Dzitri, d'autant plus poignante qu'elle est infligée par son compatriote et sous le regard de ses camarades, semble totale. Pourtant, contrairement au Papa de NDiaye, contrairement au Nabil de Djemaï, Dzitri refuse de se soumettre avec un sourire triste. Stacie Selmon McCormick décrit comment une caractéristique importante commune à une grande partie du théâtre postcolonial est la « tentative active de libérer les sujets noirs des tropes fatigués omniprésents qui remontent à l'Oncle Tom de Stowe »<sup>78</sup>. En se débarrassant du « signal », Dzitri intervient dans la perpétuation et la circulation de l'humiliation : les images d'un Oncle Tom ou d'un Oncle Rémus serviable. Dzitri résiste.

*Transe-mâître(s)* n'est pas une histoire d' « asservissement » ou d' « assimilation ». C'est, comme le dit Césaire, une histoire d' « émancipation ». Vers la fin de *Peau noire, masques blancs* Fanon révèle l'indignation qui couve constamment sous le sourire : « Si le Blanc me conteste mon humanité, je lui montrerai, en faisant peser sur sa vie tout mon poids d'homme, que je ne suis pas ce « Y a bon banania » qu'il persiste à imaginer. »<sup>79</sup> Tout au long de la pièce, Dzitri compte : « 477, 478, 479 ... ». Vers la fin, nous comprenons pourquoi : « j'ai tourné autant de fois ma langue. Sept fois soixante-dix-sept fois exactement, sept fois soixante-dix-sept allers-retours dans ma bouche, entre les dents. »<sup>80</sup> Le dicton « Il faut tourner sept fois sa langue dans sa bouche avant de parler » indique la nécessité de réfléchir avant de parler. Dans un système scolaire qui a prolongé les idéologies coloniales au lieu de s'en décoloniser, Dzitri est censé « croire et [ne pas] raisonner ». Jusqu'à présent il s'est tu, comme son camarade d'école primaire qui a été réduit au silence. Mais maintenant il prend la parole : « Fallait décider de garder ce que vous appelez « notre » langue quand La Fontaine et Voltaire faisaient du charme avec la leur, bordel, vous avez aussi un cerveau, une bouche, un honneur, un cœur, un choix »<sup>81</sup>. Sa tirade, prononcée devant toute l'école, commence dans un français précis et éloquent, qu'il maîtrise parfaitement. Il passe ensuite à l'occitan, puis à l'une des langues nationales du Togo, l'éwé. Enfin émancipé, il danse, comme en transe, comme l'indique le titre de la pièce.

<sup>75</sup> Fanon, *Peau noire, op. cit.*, p. 23.

<sup>76</sup> Agbedjidji, *Transe-mâître(s), op. cit.*, p. 32.

<sup>77</sup> Fanon, *Peau noire, op. cit.*, p. 15-16.

<sup>78</sup> Stacie Selmon McCormick, *Staging Black Fugitivity*, Columbus: Ohio State University Press, 2019, p. 11.

<sup>79</sup> Fanon, *Peau noire, op. cit.*, p. 185-6.

<sup>80</sup> Agbedjidji, *Transe-mâître(s), op. cit.*, p. 57.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 58.

**Figure 4 : *Transe-maître(s)* d'Elamawusi Agbedjidji, mise en scène par l'auteur avec Compagnie Soliloques, Théâtre Ouvert, 2021 ©Marc Ginot**

Dzitri n'est pas tout à fait un Brer Rabbit car il ne parvient pas à esquiver la punition. Mais il tient tête à monsieur Ketoglo, qui ne peut que regarder, impuissant. En ne transmettant pas le « signal » à un autre enfant, Dzitri brise les structures de soumission et de surveillance qui perdurent depuis des siècles. Lorsque Dzitri lance le « signal » dans le caniveau, que Papa et Nabil sont censés balayer, ce même caniveau devient la décharge où sont jetés les outils utilisés auparavant pour l'opprimer, lui et d'autres groupes minorisés. Dzitri ne sert plus et ne « donne » plus à ses maîtres. Comme le suggère le « s » entre parenthèses dans le titre *Transe-maître(s)*, il n'y a plus un « maître » autocratique : il y a de multiples maîtres, ou sujets indépendants.

**Conclusions**

Genet écrit dans sa préface aux *Nègres* :

il est assez agréable de défendre les opprimés par la parole ou la plume quand on bénéficie à la fois des bienfaits de la communauté oppressive et de la gratitude des opprimés. Je ne dis pas qu'il faille systématiquement refuser son aide aux opprimés, mais qu'elle serait vaine si, dans le même temps, l'on ne s'employait contre la puissance dominatrice qu'on sert, dont on bénéficie. Dont on participe<sup>82</sup>.

Ceux d'entre nous qui opérons au sein d'institutions établies, qu'il s'agisse du gouvernement, de l'enseignement scolaire ou universitaire, devons reconnaître que nous bénéficions des mêmes structures discriminatoires que nous cherchons à démanteler. L'acteur, auteur et réalisateur Mohamed Guellati décrit les initiatives de l'industrie théâtrale visant à lutter contre le racisme et l'exclusion, comme « [u]ne forme de bienveillance mêlée de paternalisme pour contenir un monstre. »<sup>83</sup> J'aimerais revenir à l'industrie théâtrale française, par où cet article a commencé, pour demander comment le « monstre » de « la puissance dominatrice » est défié aujourd'hui par des artistes qui ne sont pas prêts à attendre des gestes magnanimes de générosité.

**Figure 5 : *Une étoile pour Noël (ou l'ignominie de la bonté)*, de et avec Nasser Djemaï, mise en scène Natasha Diet, Maison des Métallo, 2005 ©\*\***

Les artistes immigrés posent un défi aux idéologies coloniales et à leur héritage en révélant la résistance « juste en-dessous » du sourire, comme le montrent les pièces que j'ai évoquées. En outre, les auteurs et metteurs en scène occupent de plus en plus des positions auxquelles, en tant que citoyens français, ils ont droit. Malgré l'insistance de Mamie Geneviève sur le fait que « les choses sont comme elles sont », cinq ans après l'apparition muette de Touchi-Toucha aux Molières, le changement est en marche. Nous ne saurons jamais si Nabil réalisa son rêve d'entrer à l'École Normale de l'Administration. Mais en 2020 son créateur, Nasser Djemaï, devient directeur artistique du Centre Dramatique National, Théâtre des Quartiers d'Ivry. Cet automne à la Comédie-Française les comédiennes noires Claïna Clavaron et Séphora Pondi jouent respectivement Cordélia et Kent dans le *Roi Lear* de Shakespeare. Un nombre exponentiellement croissant de dramaturges, dont Caroline Guiela Nguyen, Marine Bachelot Nguyen et bien d'autres, constituent de plus en plus un théâtre que l'on pourrait désigner comme « postcolonial ». Ces artistes ne sont pas des « grinner-givers » ; ils et elles font de l'art selon leurs propres termes. Ni réduits au silence ni soumis, ils

<sup>82</sup> Genet, « Préface aux *Nègres* », *op. cit.*, p. 838.

<sup>83</sup> Mohamed Guellati, « Ma part du récit », in Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès, (sous la direction de), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche, 2018, p. 54.

permettent enfin au théâtre français de refléter la nation française, l'un des endroits les plus multiculturels et multiconfessionnels du monde.